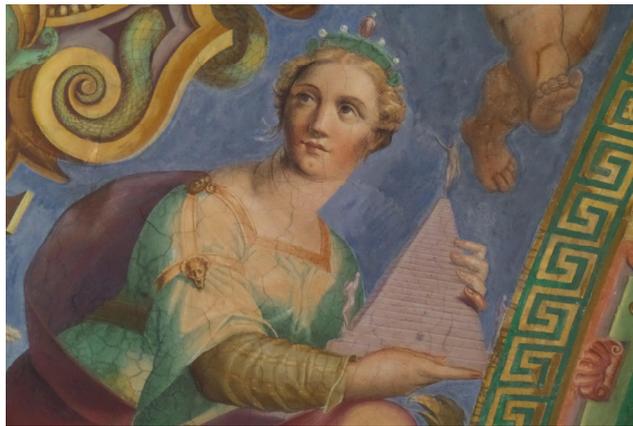


Leben und Werk des Malers und Architekten

Tommaso Laureti (1530-1602)



Zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Ingrid Dettmann M.A.

Berlin 2016

Erster Gutachter: PD Dr. Arwed Arnulf

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Werner Busch

Tag der letzten mündlichen Prüfung: 06. Februar 2014

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----------|
| Danksagung | 8 |
| I Einleitung | 9 |
| I.1 Forschungsstand | 9 |
| I.2 Zielsetzung und Aufbau der Arbeit | 12 |
| II Biographie | 13 |
| III Werke | 40 |
| III.1 Die Fresken im Salone d'onore des Palazzo Vizzani, Bologna (1562) | 40 |
| III.1.1 Der Palazzo und seine Bauherren Giasone, Pompeo und Camillo Vizzani | 40 |
| III.1.2 Die Frage nach dem Architekten und den im Palazzo beschäftigten Malern..... | 43 |
| III.1.3 Der Alexanderfries im Salone d'onore | 46 |
| III.1.4 Tommaso Laureti und die Kunst der Perspektive: Überlegungen zur Quadratur der Decke | 54 |
| III.1.4.1 Zur Verwendung des Begriffes „Quadratur“ | 54 |
| III.1.4.2 Kritik an Mavasias Quadraturbegriff..... | 57 |
| III.1.4.3 Lauretis Deckengemälde im Kontext der Quadraturmalerei des 16. Jahrhunderts: Voraussetzungen und Neuerung..... | 58 |
| III.1.4.4 Lauretis Einfluss auf die Entwicklung der Quadraturmalerei | 67 |
| III.1.4.4.1 Rom | 67 |
| III.1.4.4.2 Bologna | 71 |
| III.1.4.4.3 Nördlich der Alpen..... | 72 |
| III.1.4.4.4 Andrea Pozzo und seine Nachfolge..... | 73 |
| III.2 Der Neptunbrunnen in Bologna (1563-66) | 76 |
| III.2.1 Die Chronologie des Baus des Neptunbrunnens | 76 |
| III.2.2 Die Gestalt des Brunnens | 82 |
| III.2.3 Zur Ikonographie des Neptunbrunnens | 84 |
| III.2.4 Die zeichnerischen Entwürfe | 87 |
| III.2.5 Der Entwurf des Neptunbrunnens: ein Gemeinschaftswerk von Tommaso Laureti und Giambologna..... | 95 |
| III.2.5.1 Die Darmstädter Zeichnung..... | 95 |
| III.2.5.2 Die Neptunfigur..... | 96 |
| III.2.6 Die Wirkung des Neptunbrunnens und seiner Entwürfe..... | 99 |

| | | |
|---------------|--|------------|
| III.3 | Die Fontana Vecchia, Bologna (1564-65)..... | 102 |
| III.4 | Die Wasserversorgung der Brunnen und die <i>Instruzione del Laureti intorno alla Fonte</i> | 105 |
| III.5 | Das Gastmahl des Belsazar im Refektorium des Olivetanerklosters S. Giorgio, Ferrara (um 1563/64) | 111 |
| III.6 | Der Tod des Adonis (1562/66)..... | 114 |
| III.7 | Lauretis Arbeit an der Villa Guastavillani bei Barbiano (um 1572) | 116 |
| III.8 | Der Riarioaltar und das Kreuzigungsfresko in S. Giacomo Maggiore, Bologna (um 1574)..... | 122 |
| III.8.1 | Die Augustiner von S. Giacomo Maggiore | 122 |
| III.8.2 | Die Stifter des Riario-Altars und dessen Dotierung | 123 |
| III.8.3 | Das Altartriptychon | 126 |
| III.8.4 | Der Riario-Altar im Kontext der Auferstehung Christi in der italienischen Monumentalmalerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts | 130 |
| III.9 | Die Bianchettikapelle in S. Giacomo Maggiore, Bologna (1577-81)..... | 138 |
| III.9.1 | Das Altarbild: Die Reliquientranslation des hl. Augustinus | 141 |
| III.10 | Der Hochaltar von Santi Vitale e Agricola, Bologna (1580-81)..... | 143 |
| III.10.1 | Die Titelheiligen und ihre Kirche..... | 143 |
| III.10.2 | Die Gestaltung des Altars..... | 145 |
| III.10.3 | Die Stützenfiguren und die Herkunft des Motives..... | 147 |
| III.10.4 | Die Rezeption der Kouroi | 149 |
| III.10.4.1 | Der Kreuzgang von S. Michele in Bosco | 149 |
| III.10.4.2 | Domenichinos Altar der Porfiriokapelle in S. Lorenzo in Miranda, Rom..... | 151 |
| III.10.4.3 | Die Fresken der Sala dell'Udienza des Palazzo Pitti, Florenz | 153 |
| III.10.5 | Fazit..... | 154 |
| III.11 | Drei Entwürfe für eine Brücke über den Idice (1581)..... | 155 |
| III.11.1 | Die Situation des Flussübergangs vor der Planung einer Rekonstruktion der Brücke. | 155 |
| III.11.2 | Tommaso Lauretis Projektvorschläge | 156 |
| III.11.2.1 | Lauretis Analyse der Situation | 156 |
| III.11.2.2 | Die Zeichnungen | 158 |
| III.11.2.2.1 | Der erste Entwurf..... | 158 |
| III.11.2.2.2 | Der zweite Entwurf..... | 159 |
| III.11.2.2.3 | Der dritte Entwurf | 161 |

| | | |
|---------------|--|------------|
| III.11.3 | Fazit..... | 162 |
| III.12 | Das Altarbild der Magnanikapelle in S. Giacomo Maggiore, Bologna (1581/89)..... | 163 |
| III.12.1 | Die Magnani, Stifter der Cappella comune..... | 163 |
| III.12.2 | Das Altarbild der Madonna mit Kind und den Heiligen Wilhelm von Aquitanien, Cäcilie und Agathe..... | 166 |
| III.13 | Die Gewölbefresken der Sala di Costantino (1982-85) | 171 |
| III.13.1 | Lage und Funktion des Raumes..... | 171 |
| III.13.2 | Die Datierung der Gewölbefresken..... | 171 |
| III.13.3 | Die malerische Gliederung des Gewölbes..... | 174 |
| III.13.4 | Das ikonographische Programm der Fresken..... | 176 |
| III.13.5 | Zur Kritik an Lauretis Gewölbefresken..... | 192 |
| III.13.6 | Art und Ursache des stilistischen Kontrastes der Gewölbefresken zu den Wandmalereien..... | 194 |
| III.14 | Die Fresken der Sala dei Capitani im Konservatorenpalast, Rom (1586-94) | 195 |
| III.14.1 | Der Umbau des Konservatorenpalastes und die Erneuerung der Fresken der Sala dei Capitani | 195 |
| III.14.2 | Die Datierung der Malerei und ihr Verhältnis zu den Ripandafresken | 200 |
| III.14.3 | Das Bildprogramm der Fresken | 203 |
| III.14.3.1 | Die Gerechtigkeit des Brutus..... | 204 |
| III.14.3.2 | Der Kampf an der Sublicius-Brücke | 206 |
| III.14.3.3 | Mucius Scaevola vor Porsenna..... | 208 |
| III.14.3.4 | Die Schlacht am Regillus-See | 210 |
| III.14.4 | Republik versus Monarchie? Die Spannungen zwischen Papst und Kommune | 212 |
| III.14.5 | Das Dekorationssystem der Wände im Kontext profaner Wandmalerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom..... | 215 |
| III.15 | Das Hochaltarbild von S. Susanna, Rom (1595/97)..... | 217 |
| III.15.1 | Umbau und Ausstattung der Kirche durch Kardinal Girolamo Rusticucci..... | 217 |
| III.15.2 | Das Altargemälde..... | 221 |
| III.16 | Zwei Altarbilder für S. Bernardo alle Terme, Rom (1597-98)..... | 225 |
| III.17 | Das Apsisfresko der Cappella dell'Annunziata des Klosters Tor de' Specchi, Rom (1599-1600)..... | 228 |
| III.18 | Die Heilung des Gelähmten vor der Schönen Pforte (1599-1602)..... | 231 |

| | | |
|---------------|---|------------|
| III.19 | Das Gastmahl des Herodes, ehem. im Refektorium des Olivetanerkonventes | |
| | Monte Oliveto Maggiore (1600-02) | 236 |
| III.19.1 | Die Gründung des Olivetanerordens und des Konventes Monte Oliveto Maggiore.... | 236 |
| III.19.2 | Das Gastmahl des Herodes und die Enthauptung Johannes des Täufers | 237 |
| III.20 | Die Himmelfahrt Mariens in S. Prospero, Reggio Emilia (1602) | 242 |
| IV | Zugeschriebene Werke | 248 |
| IV.1 | Die Kreuzannagelung Christi der Confraternita dell'Orazione e Morte, Ferrara | 248 |
| IV.1.1 | Die Bruderschaft und das Oratorio dell'Annunziata..... | 248 |
| IV.1.2 | Die malerische Ausstattung des Oratoriums im 16. Jahrhundert | 250 |
| IV.1.3 | Die Kreuzannagelung Christi | 252 |
| IV.1.3.1 | Bildbeschreibung | 252 |
| IV.1.3.2 | Zuschreibung | 252 |
| IV.1.3.3 | Texttradition und Bildfindung | 254 |
| IV.2 | Das Martyrium der hl. Katharina von Alexandria, | |
| | S. Maria Maddalena di strada San Donato, Bologna | 262 |
| V | Durch Quellen überlieferte Werke | 265 |
| V.1 | Die Deckenquadratur und der Alexanderfries im Salone d'onore des Palazzo Vizzani, Bologna (1562)..... | 265 |
| V.2 | Entwurfszeichnungen für den auf der Piazza Maggiore geplanten Brunnen nach Pirro Ligorios Beschreibung (1563)..... | 265 |
| V.3 | Das Gastmahl des Belsazar im Refektorium des Olivetanerklosters S. Giorgio, Ferrara (um 1563/64)..... | 268 |
| V.4 | Amor küsst Venus, Gemälde aus dem Besitz Francesco Bolognettis (vor 1568) | 268 |
| V.5 | Portrait Bernardino Savellis (vor 1568)..... | 268 |
| V.6 | Madonna mit Kind und den Heiligen Franziskus und Petrus, Cappella Gozzadini, SS. Annunziata, Bologna (1573) | 268 |
| V.7 | Kreuzigung mit Maria und Johannes, Fresko auf der Rückseite des Hochaltars von S. Giacomo Maggiore, Bologna (um 1574)..... | 269 |
| V.8 | Eine von Engeln bekrönte Madonna mit den Heiligen Matthias, Petronius, Dominikus, Franziskus und Prokulus, S. Mattia, Bologna (1575) | 269 |
| V.9 | Das Martyrium der Heiligen Vitale und Agricola, Hochaltarbild von SS. Vitale e Agricola, Bologna (um 1580) | 270 |
| V.10 | Das Martyrium des hl. Laurentius, Altarbild in S. Michele in Bosco, Bologna..... | 270 |
| V.11 | Hl. Hieronymus, Altarbild der Cappella Novara in S. Francesco, Ferrara | 270 |

| | | |
|-------------|---|------------|
| V.12 | Zwei Altarbilder in S. Bernardo alle Terme, Rom (1597-98) | 271 |
| V.13 | Zwei Portraits Sixtus' V..... | 271 |
| V.14 | Die Stigmatisierung des hl. Franziskus, Altarbild der Cappella Lancellotti, S. Giovanni in Laterano, Rom (1590er Jahre)..... | 272 |
| V.15 | Das Gastmahl des Herodes, Gemälde im Refektorium des Olivetanerkonventes Monte Oliveto Maggiore (1600-02) | 273 |
| V.16 | Kreuztragung Christi, Gemälde aus dem Besitz Kardinal Pietro Aldobrandinis | 273 |
| V.17 | Werke aus Lauretis Nachlass (22. September 1602)..... | 274 |
| VI | Abzuschreibende Werke..... | 276 |
| VI.1 | Hl. Hieronymus, Altarbild der Cappella Novara in S. Francesco, Ferrara | 276 |
| VI.2 | Die Fresken im Palazzo Cesi, Rom (1585)..... | 277 |
| VI.3 | Kreuztragung Christi im Palazzo Ducale, Mantua | 278 |
| VI.4 | Verkündigung in S. Maria Annunziata, Mizzana | 279 |
| VI.5 | Madonna mit Kind und den Heiligen Sebastian und Rochus in SS. Quirico e Giulitta, Melide..... | 280 |
| VI.6 | Zeichnungen | 280 |
| VII | Schluss | 283 |
| VII.1 | Spezialisierung als Erfolgsmodell..... | 283 |
| VIII | Quellenanhang..... | 287 |
| IX | Literaturverzeichnis..... | 363 |
| X | Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis | 425 |
| | Abbildungen..... | 440 |

Danksagung

Die vorliegende Studie wurde vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin im Sommersemester 2013 als Dissertation angenommen.

Für die Betreuung meiner Arbeit bin ich meinem Doktorvater PD Dr. Arwed Arnulf zu besonderem Dank verpflichtet. Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Werner Busch, der das Zweitgutachten meiner Dissertation erstellte. Für die großzügige Förderung meiner Studien im Rahmen eines Doktorandenstipendiums möchte ich insbesondere der Bibliotheca Hertziana / Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom sowie deren Direktorinnen Prof. Dr. Elisabeth Kieven und Prof. Dr. Sybille Ebert-Schifferer danken. Ohne die umfangliche Unterstützung, die ich durch die Bibliotheca Hertziana erfuhr, wäre die Realisierung dieser Arbeit nicht möglich gewesen.

Herzlich danken möchte ich auch den Kollegen, die meine Studien durch gute Ratschläge, Diskussionen und nützliche Hinweise bereichert haben: Dr. Stefan Morét, Dr. Martin Raspe, Prof. Dr. Christof Thoenes, Prof. Giuseppe Bonaccorso, Prof.ssa Claudia Conforti und Dott. Fausto Nicolai.

Mein tief empfundener Dank gilt Mons. Sandro Corradini, der meine Arbeit mit großem Interesse verfolgte und mir bei der Recherche von Archivalien und deren Transkription eine unschätzbare Hilfe war. Gedankt sei auch Prof. Dr. Ekkehard Blattmann für das gründliche Lektorat der Arbeit.

Vor allem aber danke ich meinen Eltern Gerlinde und Dr. Jürgen Dettmann sowie Fabrizio Manenti, die das Wachsen dieser Arbeit stets motivierend und ausdauernd begleitet haben.

Grazie di cuore!

I Einleitung

I.1 Forschungsstand

Tommaso Laureti findet das erste Mal in Vasaris zweiter Ausgabe der Künstlerviten (1568) Erwähnung. Dort heißt es etwas zynisch, der Sizilianer sei der einzige Schüler Sebastiano del Piombos gewesen, aus dem etwas geworden sei.¹ Von der kunsthistorischen Forschung jedoch stiefmütterlich behandelt, ist das Wissen über Lauretis Wirken ausgesprochen lückenhaft. Der Maler erschien gewissermaßen unfähig, mit den Großen der Renaissance und des Manierismus mitzuhalten. Bei der Betrachtung des prächtig ausgestatteten Gewölbes der Sala di Costantino, das dieser zwischen 1582 und 1585 realisierte, diagnostizierte Venturi, Laureti sei ein Angeber, der sich zwar an Raphael orientieren wollte, seine Figuren jedoch aufgeblasen, grob und bunt jede Anmut verloren hätten.² Nachdem man den „*ritmo dolce*“ der Stenzen abgeschritten sei, so Venturi, käme man von den tiefen Harmonien Raphaels zu den „unklaren, flachen, gegensätzlichen Stimmen“ der Sala di Costantino, dem „zusammenhanglosen Geschrei“ Tommaso Lauretis.³ Dieser hätte sich besser an die Schlichtheit seiner im Gewölbespiegel dargestellten Architekturperspektive halten sollen als an figürliche Darstellungen, denn „*il puro simbolo valse più delle masse multicolori*“.⁴ Bereits Giulio Mancini fällt um 1620 ein ähnliches Urteil in seinen *Considerazioni sulla pittura*.⁵ Dort schrieb er über die Deckenfresken der Sala di Costantino, dass Laureti sie seinem Talent nach ziemlich gut ausgeführt habe, im Vergleich zu denen Raphaels darunter erschienen sie aber sehr hässlich, was allerdings nicht seine Schuld sei, sondern an der Gegenüberstellung derselben läge.⁶

Die Fokussierung der Forschung auf ästhetische und stilistische Kriterien zur Bewertung und Wertschätzung der Malerei, insbesondere der Gewölbefresken der Sala di Costantino, führte dazu, dass Kunsthistoriker lange Zeit kein großes Interesse daran hatten, sich näher mit Lauretis Werk auseinander zu setzen. Zudem hat sich ein großer Teil seiner Arbeiten nicht erhalten. Einiges ging im Laufe der Zeit verloren und manches wurde, meist im Zuge der Säkularisierung, zerstört. Auch das Leben des Künstlers und sein persönliches Umfeld sind nur schwer rekonstruierbar, so dass in der

¹ G. Vasari (2004) (b), S. 33

² A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 769. Schon Voss kritisierte eine „koloristische Härte“ und „Missgriffe in den Proportionen.“ H. Voss (1920), S. 572

³ „*vocione sgangherato di Tommaso Laureti.*“ A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 769

⁴ A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 770

⁵ Giulio Mancini (1558-1630) kam 1592 nach Rom und war ab 1623 Arzt Urbans VIII.. Mit den Fresken der Sala di Costantino war er daher gut vertraut. Laureti kannte er wohl persönlich, denn Mancini berichtete, dass dieser ein Mann mit guten Manieren gewesen sei, angenehm und freundlich. Siehe Dok. 53 (G. Mancini (1956), S. 233)

⁶ „[...] *le condusse al suo solito e secondo il suo talento assai bene, ma, in comparation di quelle di Raffaello ivi sotto, per la comparatione appaiono molto brutte [...]*“; „*il difetto non venisse da lui ma dal paragone*“; Ausdrücklich lobte Mancini allerdings Lauretis Arbeiten in Bologna. Der vermeintliche Qualitätsverlust seines römischen Werkes sei auf das hohe Alter des Künstlers zurück zu führen gewesen. Laureti hätte sich seiner Ansicht nach in dieser Phase wie Michelangelo lieber der Architektur widmen sollen. Dok. 53 (G. Mancini (1956), S. 232f.)

Biographie dieses Manieristen, der trotz posthumer Kritik von Adel und Klerus für seine Fertigkeiten außerordentlich geschätzt wurde, große Lücken klaffen. Besonders die Kunst perspektivischer Darstellung brachte ihm viel Lob ein. Diese Anerkennung gründete nicht unwesentlich auf dem von Egnazio Danti kommentierten Traktat *Le due regole della prospettiva pratica* von Jacopo Barozzi da Vignola (1583).⁷ Dort rühmt er Laureti als „*pittore & prospettico eccellentissimo*“ und bildete dessen im Palazzo Vizzani geschaffene Deckenquadratur als hervorragendes Beispiel einer nach Vignolas erster Perspektivregel korrekt konstruierten Ansicht „*di sotto in su*“ ab.⁸ Raffaello Borghini war Tommaso Laureti dennoch offenbar gänzlich unbekannt, da er ihn in seinem ein Jahr später erschienenen *Il Riposo* nicht berücksichtigte.⁹ Romano Alberti, Sekretär der Accademia di San Luca, berichtet in seiner Schrift *Origine, et Progresso dell'Accademia del Disegno, de Pittori, Scultori, & Architetti di Roma* indes kurz über Lauretis Prinzipat im Jahre 1595.¹⁰

Nach Mancini widmete Giovanni Baglione Tommaso Laureti wohlwollend seine Aufmerksamkeit und ergänzte dessen Vita um interessante Details, die beispielsweise die Rolle des Künstlers als Principe der Accademia di S. Luca und sein Verhältnis zu den Pontifices Gregor XIII. und Sixtus V. beleuchten.¹¹ Bagliones Bericht, der nur Lauretis Zeit in Rom umfasst, wurde zur Hauptquelle für spätere Schilderungen seiner Karriere.¹² Rodolico lieferte indes einen kurzen Überblick über Lauretis Werke in Bologna und ergänzte diesen durch die Beifügung von Archivmaterial.¹³ Die Guidenliteratur und verschiedene Kunstschriftsteller machen zumeist lediglich basale Angaben zu einigen Werken des Sizilianers.¹⁴ Oft sind dies jedoch die einzigen Informationen, die über Lauretis nicht erhaltene Malereien unterrichten. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erwachte ein stärkeres Interesse an den Werken des Malers. So nahm Spezzaferro im Rahmen seiner Abhandlung *Il recupero del Rinascimento* den Künstler in den Blick, um seine Malerei in der römischen Kunst der 2. Hälfte

⁷ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 39, 68, 70, 87, 88, (90), 92, 96

⁸ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 39, 88

⁹ R. Borghini (1584)

¹⁰ Dok. 52 (R. Alberti (1604), S. 77)

¹¹ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72f.)

¹² Beispielsweise P. A. Orlandi (1734), S. 418; G. di Marzo (1862), S. 315-320

¹³ N. Rodolico (1896), S. 343-349

¹⁴ M. A. Guarini (1621), S. 232; G. Celio (1638), S. 26, 31, 87, 116, 141; G. Baglione (1639), S. 122; F. de Rossi (1645), S. 272, 406; F. Scanelli (1657), S. 186f.; A. Masini (1666), S. 73, 147, 175, 199, 352, 526; F. Titi (1674), S. 335, 337; C. C. Malvasia (1686), S. 81, 84, 87, 89, 114, 130, 156, 286, 322, 329; F. Buonanni (1709), S. 316; F. Titi (1721), S. 235, 312, 313; A. Baldeschi / G. M. Crescimbeni (1723), S. 77; O. Panciroli / F. Posterla (1725), S. 6, 157, 159, 367; G. P. Pinaroli (1725), Bd. 1, S. 134, 136, Bd. 2, S. 114, 384; F. Titi (1763), S. 297f., 471; C. Barotti (1770), S. 122; G. A. Scalabrini (1773), S. 179; A. Frizzi (1787), S. 117; G. Perini (1788), S. 55; C. C. Malvasia (1792), S. 47, 51, 54, 55, 81, 111, 142, 333, 417, 428; L. A. Lanzi, Bd. 2.2 (1796), S. 37f.; P. Bassani (1816), S. 39, 43, 44; G. Bianconi (1826), S. 24, 30, 33, 35, 36; F. Avventi (1838), S. 168; C. C. Malvasia (1841), Bd. 1, S. 120, 159, 264, 375 und Bd. 2, 115; L. N. Cittadella (1844), S. 65; G. Bianchi (1844), S. 27; G. Baruffaldi, Bd. 2 (1846), S. 354; M. Gualandi (1850), S. 5, 77, 81f., 112, 120, 122, 134; G. Guidicini (1873), S. 88; A. Bertolotti (1879), S. 5f.; Ders. (1881), S. 27; Ders. (1881) (a), S. 298; G. M. Thomas (1881), S. 157; F. Brogi (1895), S. 36; G. M. Thomas (1898), S. 173; A. Bertolotti (1886), S. 61; A. Mongitore (1977), S. 142-145; C. Brisighella (1991), S. 310; F. Cavazzoni (1999), S. 23, 25, 27, 33, 40, 47, 58, 74; M. C. Dorati da Empoli (2001), S. 27, 46

des 16. Jahrhunderts genauer verorten zu können.¹⁵ Berselli verdanken wir eine Übersicht über Lauretis Bologneser Arbeiten, die auch den historischen Umständen ihrer Entstehung Rechnung trägt.¹⁶ Bevor Luise Leinweber sich ausführlich mit zwei der drei Altarbildern, die Tommaso Laureti für S. Giacomo Maggiore in Bologna geschaffen hatte, auseinandersetzte, beschrieb bereits Fortunati das Hochaltartriptychon mit der Auferstehung Christi und die Reliquientranslation des hl. Augustinus der Cappella Bianchetti als Exempel der von Paleotti beeinflussten Kunst der Gegenreformation.¹⁷

Einzeluntersuchungen erfolgten ferner zum Alexanderfries im Salone des Bologneser Palazzo Vizzani,¹⁸ der Fontana Vecchia,¹⁹ dem Altarbild der Magnanikapelle in S. Giacomo Maggiore²⁰ und der 1996 in Reggio Emilia aufgefundenen Assunzione di Maria²¹ sowie den Fresken der Sala dei Capitani im Konservatorenpalast²², dem Apsisfresko der Annunziata-Kapelle des römischen Konvents Tor de' Specchi²³ und einem jüngst identifizierten Gemälde in Messineser Priatbesitz.²⁴ Erstaunlich vernachlässigt wurden die durchaus beachtenswerten Gewölbefresken der Sala di Costantino. Am intensivsten setzte sich Wohl mit diesem Werk auseinander, konzentrierte sich jedoch ausschließlich auf die im Gewölbespiegel dargestellte Architekturperspektive.²⁵ Auch das Hochaltarbild von S. Susanna wurde erst in Zuccaris Aufsatz über die Ausstattung des Presbyteriums der Kirche einer näheren Betrachtung unterzogen.²⁶ Welchen Einfluss Lauretis römische Werke auf Caravaggios Malerei ausübten, zeigte erst Takahashi auf.²⁷

Am besten archivalisch dokumentiert und folglich auch untersucht ist indes der Neptunbrunnen in Bologna. Hervorzuheben sind hier insbesondere die grundlegende Dissertation von Gramberg, der Auszüge aus dem Rechnungsbuch veröffentlichte und die Neptunfigur als eines der bedeutendsten Werke Giambolognas analysierte sowie die Aufsätze Richard Tuttle.²⁸ Lauretis Tätigkeit als Architekt und Ingenieur wurde summarisch von Righini in einem Aufsatz zusammengefasst.²⁹

Bisher fehlte eine Monographie, die Tommaso Lauretis Werk und Wirken, soweit möglich, in seiner Gesamtheit im Blick hat, die einzelnen Arbeiten sowohl in ihrem speziellen Kontext betrachtet als

¹⁵ L. Spezzaferro (1981), S. 201, 247-252

¹⁶ E. Berselli (1991), S. 38-46

¹⁷ V. Fortunati (1994), S. 228-240; L. Leinweber (2000), S. 101-139, 174-210

¹⁸ W. A. Boschloo (1984), S. 69-71, 88f.; M. Marongiu (2007), S. 29-51

¹⁹ D. Righini (2004), S. 127-136

²⁰ S. Vitali (2010/2011), S. 23-36

²¹ A. Mazza (1997 a); Ders. (1998), S. 198f.

²² R. C. Aikin (1980), S. 83-126; M. E. Tittoni (1985), S. 211-234; Dies. (1991), S. 137-140; Dies. (1993), S. 165-167; I. Colucci (2007), S. 106-112; Dies. (2008), S. 32-43

²³ F. Nicolai (2011), S. 394-397

²⁴ A. Ch. Fontana (2014), S. 88-95

²⁵ H. Wohl (1992), S. 123-134

²⁶ A. Zuccari (2004), S. 43-46; Siehe auch P. M. Jones (2008), S. 13-74

²⁷ K. Takahashi (2014), S. 153-168

²⁸ W. Gramberg (1936), S. 15-43; R. Tuttle (1977), S. 435-445; Ders. (1984), S. 143-197; Ders. (1989), S. 37-49; Ders. (1992), S. 227-243; R. Tuttle (2006), S. 141-153

²⁹ D. Righini (2011), S. 109-120, 362-363

auch im Schaffen des Künstlers verortet und schließlich dessen Bedeutung als ein von seinen Zeitgenossen hoch geachteter, heute jedoch marginalisierter Künstler herausarbeitet.

I.2 Zielsetzung und Aufbau der Arbeit

Das selektive Interesse an Lauretis Wirken brachte es mit sich, dass auch die überlieferten Werke oft nur unzureichend in ihrem historischen und kunsthistorischen Kontext untersucht wurden. Da wesentliche Schaffensphasen Lauretis noch im Dunkeln liegen, war die Sichtung und Auswertung von Archivalien ein wichtiger Bestandteil der Arbeit. Ein Desiderat stellte insbesondere die Recherche zur Person des Künstlers selbst dar. So wird ergänzend zu seiner beruflichen Entwicklung die Beziehung zu Auftraggebern und Künstlerkollegen beleuchtet. Um Einsichten in Lauretis Arbeitsweise und seine künstlerischen Vorstellungen zu gewinnen, war es erforderlich, Vorbilder für einzelne Werke ausfindig zu machen, da Lauretis Malerei einen ausgeprägten motivischen Eklektizismus offenbart.

Mit dieser Studie soll nun erstmalig das Leben und Werk von Tommaso Laureti monographisch erfasst und kunsthistorisch aufgearbeitet werden, wobei der Kontextualisierung seines Œuvres und dessen Bedeutung für andere Künstler besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird.

Zunächst wird Tommaso Lauretis Biographie nachvollzogen soweit sie sich aus seinen überlieferten Arbeiten und zeitgenössischen Quellen erschließen lässt (II). Verschiedene Aspekte seiner Vita, die im Zusammenhang mit seinem Schaffen stehen, werden in den darauf folgenden Kapiteln über die einzelnen Werke vertieft (III). Diese sind in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung aufgeführt. Zwei Laureti zugeschriebene Gemälde, die mit hoher Wahrscheinlichkeit seinem Œuvre zuzurechnen sind, schließen sich in Kapitel IV an. Ein weiterer Teil der Arbeit (V) befasst sich mit den durch Quellen überlieferten, jedoch nicht erhaltenen Werken des Künstlers. Diese werden katalogartig aufgeführt. Sofern im Rahmen der Recherchen umfassendere Erkenntnisse gewonnen wurden, die Aufschluss über die Gestalt eines Werkes, seine Entstehung oder sein Schicksal geben, ist dieses im III. Kapitel ausführlicher behandelt. Nachfolgend (VI) werden Malereien und Zeichnungen angeführt, die Laureti abzuschreiben sind. Der Schluss der Arbeit (VII) geht der Frage nach, worin Lauretis zeitgenössischer Erfolg begründet war und welche Fähigkeiten zu seiner Wertschätzung beigetragen haben.

II Biographie

Tommaso Laureti wurde um 1530 in Palermo geboren. Das Geburtsjahr geht aus einem kirchlichen Vermerk seines Ablebens hervor, der unter dem 22. September 1602 notiert, der Künstler sei im Alter von 72 Jahren verstorben.³⁰ Dass Laureti aus Palermo stammt, dokumentiert beispielsweise ein Vertrag über die Anfertigung zweier Altarbilder für S. Bernardo alle Terme aus dem Jahre 1597, in dem er als „*Panormitano*“ bezeichnet wird.³¹ Dort wird auch der Name seines Vaters, Mario, genannt, was die These von Di Marzo bestätigt, dass Tommaso Laureti möglicherweise ein Sohn des in Palermo tätigen Malers Mario di Laurito (bzw. Laureto) gewesen sein könnte.³² Da bereits Francesco Baronio überliefert, Lauretis Vater sei ein „*nobilissimo pictore*“ gewesen, scheint die Herkunft Tommaso Lauretis nun geklärt zu sein.³³ Man kann nur vermuten, dass der Sohn von seinem Vater in den Grundlagen der Malerei unterrichtet wurde. Jedoch sind nur wenige Werke überliefert, die Mario di Laurito überhaupt zugeschrieben werden können, und diese haben keinerlei stilistische Ähnlichkeit mit den viel später entstandenen Gemälden des Sohnes. Falls überhaupt, wird Laureti nicht lange von der beruflichen Erfahrung seines Vaters profitiert haben, der das letzte Mal 1536 dokumentarisch erwähnt wird.³⁴ Tommaso Laureti kam wohl schon in seiner frühen Jugend nach Rom, um bei Sebastiano del Piombo in die Lehre zu gehen. So berichtet Giorgio Vasari in der zweiten Ausgabe seiner Viten von 1568: „Sebastiano hatte zu verschiedenen Zeiten eine Menge junger Lehrlinge, die aber nur wenig Gewinn daraus zogen, weil sie seinem Beispiel folgend kaum etwas anderes von ihm lernten, als gut zu leben. Die einzige Ausnahme in dieser Hinsicht war der Sizilianer Tommaso

³⁰ Diese Datierung ist mittlerweile anerkannt, obwohl Baglione schreibt, Laureti sei im Alter von ungefähr achtzig Jahren verstorben. Völlig abwegig sind die Lebensdaten, die auf der im Jahre 1926 im Transept der Kirche SS. Luca e Martina angebrachten Memoriantafel zu finden sind: „Tommaso Laureti da Palermo detto il Siciliano 1508-1592“. Mazzola fand einen Taufeintrag, der festhält, dass am 28. Oktober 1525 ein „Ja Tumaso“, Sohn des „Jacopo Lauritto“, in der Gemeinde S. Nicola di Bari in Palermo getauft wurde. Sie ist der Ansicht, dass es sich bei diesem Jacopo Tommaso um den Künstler Tommaso Laureti handeln müsse. Ein im Rahmen dieser Forschung im römischen Staatsarchiv gefundener Vertrag, den Laureti mit Caterina Sforza abschloss, bezeichnet ihn allerdings ausdrücklich als Sohn eines gewissen "Mario". Dok. 39 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 13, Vol. 97, fol. 955r); Dok. 48 (ASVR, S. Nicola in Carcere, Morti 1593-1653, fol. 49r); Palermo, Archivio Parrocchiale S. Nicola di Bari, Vol. 11, a di XXVIII di ottobre XIII Ind. 1525; Dok. 54 (G. Baglione), S. 73); M. G. Mazzola (2011), S. 107-110

³¹ Dok. 39 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 13, Vol. 97, fol. 955r); so auch Dok. 40 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 13, Vol. 100, fol. 114r)

³² In einem Brief vom 1. Oktober 1572 an den Vizekönig von Sizilien nennt der Senat von Palermo Tommaso Laureti „*Thomasi Loreto*“, bzw. „*di Loreto*“ und bezeichnet ihn als „Bürger dieser Stadt“. Dok. 7 (ASP, T.R.P., Memoriali, Vol. 181, fol. 50r). Über Mario di Laurito (bzw. Laureto) ist wenig bekannt. Der Maler stammte möglicherweise aus Kampanien und ist 1501 zum ersten Mal dokumentarisch nachgewiesen, als er für die Kirche S. Pietro Martire in Neapel ein Marienbild malen sollte. Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit lag jedoch in Palermo. Dort wurde er auch das letzte Mal 1536 in einem Dokument genannt. Siehe G. Di Marzo (1899), S. 264, 274; zu Mario di Laurito siehe M. C. di Natale (1980); P. Russo (2008), S. 560-562

³³ „*Taceo Thomam Lauretium haud patre nobilissimo pictore degenerem, a Gregorio XIII. Pont. Max. Unice dilectum.*“ F. Baronio (1630), S. 101. Hierauf bezieht sich wohl auch Mongitore (1663-1747) Aussage, Laureti „*nacque da padre dipintore insigne.*“ A. Mongitore (1977), S. 142

³⁴ G. Di Marzo (1899), S. 264, 274

Laureti, der neben vielen anderen Werken in Bologna ein mit Anmut ausgeführtes Bild einer sehr schönen Venus schuf, die von Amor umarmt und geküßt wird. Dieses Gemälde ist im Besitz von Messer Francesco Bolognetti. Des Weiteren schuf er ein Portrait des Herrn Bernardino Savelli, das sehr gelobt wird, und noch einige andere Werke, die nicht weiter erwähnt werden müssen.³⁵ Lauretis Lehrer, Sebastiano del Piombo, starb bereits im Jahre 1547, woraufhin sich die Spur des damals 17-jährigen verliert. Sein frühestes uns überliefertes Werk ist in das Jahr 1562 zu datieren. Als 32-jähriger wurde Laureti von den Herren Vizzani mit der Dekoration des großen Salone in deren Bologneser Palazzo betraut. Dieser Palast wurde ausgestattet, wie Pompeo Vizzani 1585 selbst stolz vermerkt, „con pitture fatte dai migliori maestri et più eccellenti della nostra età.“³⁶ Gemeint sind keine Geringeren als die Maler Prospero Fontana, Orazio Samacchini, Lorenzo Sabatini, Pellegrino Tibaldi und eben auch Tommaso Laureti, der mit dem wichtigsten Projekt dieser Dekorationskampagne betraut wurde. Es ist anzunehmen, dass sich Laureti bereits früher durch malerische Leistungen für diesen prestigeträchtigen Auftrag qualifiziert haben musste.³⁷ Leider gibt es keinerlei Quellen, die vorherige Werke Lauretis dokumentieren. Die malerische Ausstattung des Salone stellt die Taten Alexanders des Großen dar. Sie bestand aus einem umlaufenden Fries und einer flachen Decke, die im Zentrum in einer gewagten Quadratur die Allegorie der *Fama di Alessandro Magno* zeigte [Abb. 2]. Heute sind neun große Fresken dieses Zyklus⁴ erhalten, die man Ende des 19. Jahrhunderts freilegte und auf Leinwand übertrug. Die Architekturperspektive der Decke ist detailgetreu durch einen Stich in Egnazio Dantis 1583 erschienenen, kommentierten Ausgabe von *Le due regole della prospettiva pratica* des Jacopo Barozzi da Vignola überliefert [Abb. 3]. Danti lobt sie als *cosa rarissima* und nahm die Quadratur als einziges tatsächlich ausgeführtes Werk in seinen Kommentar auf.³⁸ Vor seiner Ankunft in Bologna musste Laureti bereits umfassende Arbeitserfahrungen gesammelt haben, nicht nur auf dem Gebiet der Quadratur, sondern auch der Architektur und Hydraulik. Der nächste Auftrag, den Laureti in Bologna erhielt, ist durch Quellen ausgesprochen gut dokumentiert.³⁹ Am 02. August 1563 schloss Pierdonato Cesi (1522-1586), Bischof von Narni und Vizelegat von Pius IV. in Bologna, mit Tommaso Laureti einen Vertrag ab, in dem er ihn mit dem Entwurf und der Konstruktion eines Brunnens für die Piazza Maggiore beauftragte [Abb. 61]. Der Vizelegat hatte offenkundiges Vertrauen in dessen künstlerische, kreative, technische und organisatorische Fähigkeiten. Während die Arbeiten am Neptunbrunnen noch in vollem Gange waren, wurde Laureti 1564 von dem Vizelegaten zusätzlich mit dem Bau der sog. Fontana Vecchia beauftragt, die sich auf der Rückseite des Palazzo Pubblico befindet [Abb. 112]. Sie sollte dem täglichen Wasserbedarf der Bevölkerung dienen, damit der Neptunbrunnen nicht zu diesem Zweck in Anspruch genommen würde. Sowohl die Fontana Vecchia

³⁵ G. Vasari (2004) (b), S. 33

³⁶ BCAB, ms. B. 164, fasc. 8, fol. 5v (Pompeo Vizzani, *Vita, gesta e costumi di Pompeo Vizzani, scritti da lui medesimo ne l'anno del Signore 1585 di sua età XLV*, Bologna 1585)

³⁷ Hierzu I. Dettmann (2010), S. 207-229

³⁸ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87f.

³⁹ Wichtige Archivalien veröffentlichten u.a. Werner Gramberg und Richard Tuttle. W. Gramberg (1936), S. 15-43, 91-110; R. Tuttle (1992), S. 227-243

als auch der Neptunbrunnen speisen sich aus einer Zisterne, die Laureti in der Nähe der Bagni di Mario anlegte und einer weiteren, bereits um 1520 erschlossenen Quelle in der Nähe von S. Michele in Bosco. Dieses komplizierte hydraulische Projekt hätte man niemandem ohne ausreichende Kenntnisse, wohl zwingend auch praktischer Art, anvertraut, womit sich die Frage stellt, wann und von wem Laureti solches Wissen erworben hatte. Im fraglichen Zeitraum, d.h. zwischen 1547 (dem Tode seines Lehrers, Sebastiano del Piombo) und 1562 (Lauretis erstem nachweisbaren Auftrag in Bologna), fanden umfangreichere hydraulische Arbeiten, bei denen der Sizilianer praktische Erfahrung auf diesem Gebiet sammeln konnte, in der Villa Suburbana Papst Julius' III. in Rom statt. Das Grundkonzept der Villenarchitektur ist wohl Vignola zuzuschreiben, der als „*architetto della Sua Santità*“ die Bauaufsicht führte und seit Februar 1551 monatlich 13 Goldscudi erhielt.⁴⁰ Er entwarf das Casino und sorgte dafür, dass das Nymphäum Ammannatis mit dem Wasser der Acqua Vergine versorgt wurde. Zusätzlich realisierte Bartolomeo Ammannati im Auftrag Julius' III. an der Ecke zur Via Flaminia eine „*Fontana pubblica*“ (1552-53). Ähnlich wie die Fontana an der Via Flaminia weist auch die Fontana Vecchia als Wandbrunnen drei Achsen auf, ist mit Obelisken und skulpturalem Schmuck bekrönt und trägt im zentralen Feld die Widmungsinschrift [Abb. 118].⁴¹ Hier wie in Bologna floss das Wasser aus einer Maske in ein rechteckiges Brunnenbecken. Sogar der Verwendungszweck, der in den zentralen Ädikulen vermerkt ist, war derselbe. Es spricht manches dafür, dass Tommaso Laureti die Baustelle der Villa Giulia nicht nur kannte, sondern dass er selbst aktiv an den Arbeiten beteiligt war und zwar als Mitarbeiter Vignolas.⁴² So schaute er sich auch die rustizierten Ädikulen mit den von Keilsteinen durchbrochenen Giebeln von Vignolas Fenstern des Casinos der Villa Giulia ab.⁴³ Die Fähigkeit einen Brunnen zu entwerfen und mit Wasser zu versorgen resultiert ebenso wie das Gefühl für architektonische Details aus dem von Vignola in Rom Erlernten. Dort konnte der junge Sizilianer zweifellos die übrigen auch malerisch-dekorativen Arbeiten in und an der Villa Giulia studieren.⁴⁴ Ob und inwieweit er selbst involviert war, lässt sich jedoch nicht feststellen, da die Quellen darüber keine Auskunft geben.

Der Spur Vignolas folgend fällt auf, dass Laureti die Quadratur aus dem Palazzo Vizzani nach dem Vorbild des Cortile des Palazzo Farnese in Caprarola schuf [Abb. 4].⁴⁵ Vignola, der wohl schon im Jahre 1556 erste Pläne für den Palazzo entworfen hatte, wie aus einem Brief Giovanni da Nepis hervorgeht, war bis 1564 fast ohne Unterbrechung bei den Bauarbeiten anwesend.⁴⁶ Da der Palazzo

⁴⁰ Grundlegend für die Forschung zur Villa Giulia ist Falks Publikation umfangreichen Archivmaterials, das die Grundstücksgeschichte, den Bau und die Ausstattung der Villa dokumentiert. Siehe T. Falk (1971), S. 101-178

⁴¹ IULIUS III PONT MAX PUBLICAE COMMODITATI ANNO III; D. Righini (2004), S. 128f. Zwischen 1561 und 1564 wurde die Fontana pubblica an der Via Flaminia von Pirro Ligorio in die Palazzina Pius' IV. integriert und im 17. Jahrhundert in seiner Gestalt erheblich verändert.

⁴² Righini verortet Laureti indes im Umkreis Ammannatis. Ebd., S. 128

⁴³ Ebd., S. 129

⁴⁴ Dort arbeiteten u.a. die Maler Taddeo Zuccari und Prospero Fontana. Siehe J. A. Gere (1965), S. 199-206

⁴⁵ Die Ähnlichkeit bemerkte bereits Ebraia Feinblatt in ihrer Studie über Bologneser Deckenmalerei. Siehe E. Feinblatt (1992), S. 17, Anm. 7

⁴⁶ F. T. Fagliari Zeni Buchicchio (2002), S. 210

noch nicht fertiggestellt war, als Laureti in Bologna die Deckenquadratur schuf, musste er zu jenem Zeitpunkt Kenntnisse von der Baustelle bzw. den Entwürfen Vignolas gehabt haben, was nahelegt, dass Laureti seinem Meister auch nach Caprarola gefolgt war. Die Räume des bereits fertiggestellten unteren Stockwerkes konnten schon in den Jahren 1561-63 mit Fresken versehen werden. Auch Vignola beteiligte sich daran und schuf in der Sala di Giove die illusionistischen Architekturperspektiven der Wände und in der angrenzenden Sala tonda eine von Danti hochgelobte Deckenmalerei [Abb. 9, 35].⁴⁷ Dass Danti in seinem Kapitel über die perspektivische Gestaltung von Decken sowohl Vignolas Arbeit in der Sala tonda des Palazzo Farnese erwähnt als auch Lauretis zeitnah entstandene Bologneser Quadratur, legt nahe, dass Tommaso Laureti gut mit den Perspektivregeln Vignolas vertraut war.⁴⁸ Auch Danti war offenbar bewußt, dass der Sizilianer ein Schüler Vignolas und ebenfalls in Caprarola tätig war, ohne dies jedoch extra zu erwähnen. Durch den Vergleich der *Prospettive*, die Vignola in der Sala di Giove schuf [Abb. 9], mit Lauretis Fresko *Alexander der Große durchschlägt den Gordischen Knoten* [Abb. 8], gewinnt diese Annahme an Wahrscheinlichkeit. So scheinen sich die in Seitenansicht wiedergegebenen Ausgänge des Rundbaus im Bildhintergrund an dem fiktiven Architekturprospekt Vignolas zu orientieren. Sogar das durch sie einfallende Licht entspricht dem vorgetäuschten Lichteinfall der freskierten Fensterfront in Caprarola. Dieser Raum im Erdgeschoss des Palazzo Farnese wurde 1561/62 mit Fresken ausgestattet, unmittelbar bevor Laureti nach Bologna übersiedelte, um für die Vizzani zu arbeiten.⁴⁹ Ob Laureti an den Fresken der Sala di Giove mitgewirkt hat, ist nicht dokumentiert.⁵⁰

Ein weiteres Detail des Bildes ist für die Klärung Lauretis' künstlerischer Herkunft von Bedeutung. Im Vordergrund der Szene sitzt eine alte Frau am rechten Bildrand und stützt sich auf einen Folianten. Während die Körperhaltung dieser Repoussoirfigur Raffaels Dichterin Sappho des Parnass-Freskos in der Sala della Segnatura entlehnt ist, versucht Laureti dem Kopf der Figur die Züge Guglielmo della Portas Friedens-Allegorie zu verleihen. Diese Skulptur, die sich heute im Palazzo Farnese befindet, war ursprünglich Bestandteil des Grabmonuments Pauls III. in Sankt Peter [Abb. 10]. Geschaffen

⁴⁷ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86. Über Vignolas Ausbildung als Maler ist wenig bekannt. Schon früh beschäftigte er sich mit perspektivischen Architekturmotiven, wobei ihn besonders Peruzzi und Serlio geprägt zu haben scheinen, die sich in den 1520er Jahren in Bologna aufhielten.

⁴⁸ M. Walcher Casotti, Bd. 1 (1960), S. 46ff.

⁴⁹ Aus einem im Juni 1562 datierten Brief Vignolas an Kardinal Alessandro Farnese geht hervor, dass der Künstler gerade mit der „*prospettiva della sala*“ beschäftigt war. Thoenes bezieht die Bezeichnung „*salla*“ auf die *Sala di Giove*, nicht auf die ebenfalls von Vignola freskierte *Camera tonda*. Siehe Ch. Thoenes (2002), S. 174f.

⁵⁰ In der Vita Taddeo Zuccaris, der die Gewölbekoration schuf, erwähnt Vasari, dass Vignola bei der farbigen Ausmalung der Architekturperspektiven ein Schwiegersohn zur Hand ging („*An den Wänden sind perspektivische Darstellungen von Gebäuden, die Vignola gezeichnet und sein Schwiegersohn farbig ausgeführt hat; sie sind sehr schön und lassen den Raum größer erscheinen.*“ G. Vasari (2009) (a), S. 84. Gemeint ist wahrscheinlich der Bologneser Maler Giovanni Battista Fiorini, der eine Tochter Vignolas geheiratet hatte. Davon zeugt ein Dokument im Staatsarchiv von Viterbo, das bestätigt, dass Giovanni Battista Fiorini, Schwiegersohn von Jacopo Barozzi da Vignola, von diesem die Vollmacht erhielt, in seinem Namen eine finanzielle Angelegenheit zu regeln (ASV, Notarile di Caprarola, Vol. 89, fol. 1r-2r). Ob Tommaso Laureti je verheiratet war, ist hingegen nicht überliefert.

wurde sie bereits zwischen 1554 und 1558, wie aus verschiedenen Briefen des Künstlers an seinen Auftraggeber, Kardinal Alessandro Farnese, hervorgeht. Aufgrund der Zwistigkeiten, die um den Ort und die Gestalt des Grabmals entstanden, kam sie jedoch erst 1574 mit drei weiteren Tugendallegorien zur Aufstellung. Laureti verlieh der alten Frau des Vizzani-Frieses deutlich die Züge der Pax Romana. Davon zeugen die tiefe Nasolabialfalte, die hängenden Mundwinkel, das markante Kinn, ihre Hakennase, der kantige Unterkiefer, die tief liegenden Augen und nicht zuletzt das um den Kopf geschlungene Tuch, das über der Stirn einmal umgeschlagen ist, den Rücken hinunterfällt und schließlich in großen Falten um den Körper herumgeführt und über die Beine drapiert wird. Tommaso Laureti kannte die Skulptur della Portas – und vermutlich auch die anderen drei Allegorien – noch bevor diese am Grabmal angebracht wurden. Das verwundert nicht, denn Alessandro Farnese beauftragte im Mai 1550 Vignola damit, die Arbeiten an dem Grabmal zu beaufsichtigen.⁵¹ Das bedeutet, dass Laureti im Gefolge Vignolas auch die schwierige Realisierung des Grabmalprojektes in seinen verschiedenen Stadien verfolgen konnte. Drei Jahre nach dem Tod Sebastiano del Piombos kehrte Vignola Bologna den Rücken und wandte sich nach Rom, um sich um das Grabmalprojekt für Paul III. zu kümmern. Bereits zu diesem Zeitpunkt könnte Laureti in die Werkstatt Vignolas eingetreten sein, der ab Februar 1551 die Bauaufsicht über die Villa Giulia führte. Von beiden Projekten hatte Laureti genaue Kenntnisse, so dass eine direkte Beteiligung an Vignolas diesbezüglichen Aufgaben angenommen werden kann.

Nun wird verständlich, wie Lauretis kometenhafter Aufstieg zustande kam. Vermutlich trat er vor seinen Arbeiten im Palazzo Vizzani kaum als eigenständiger Künstler in Erscheinung. Aber als Gehilfe Vignolas traute man ihm sowohl die Kunst der Perspektive als auch die der Architektur und Hydraulik zu. Die Brüder Vizzani legten offensichtlich Wert darauf, im repräsentativen Salone ihres Palazzo eine raffinierte Decken-Quadratur anzubringen. Die Historienmalerei des Frieses schien demgegenüber zweitrangig, denn diese hätten geübtere Künstler ausführen können. Es könnte so gewesen sein, dass sich die Vizzani für die gewünschte Quadratur an Vignola wandten, der allerdings aufgrund der Arbeiten in Caprarola unabhkömmlich war, so dass er ihnen für diese Aufgabe seinen begabten Mitarbeiter Tommaso Laureti empfahl. Auch der Vizelegat griff dann für die Gestaltung und Realisierung des Brunnens für die Piazza Maggiore auf den vielseitigen Künstler zurück, der nun seine Qualitäten als Vignolas Schüler bewiesen hatte.

Doch nicht nur der Bezug zu Vignola ist in Lauretis Werk zu beobachten. Seine Gemälde zeugen vor allem von einem starken Interesse an den Werken Raphaels und Michelangelos, die er in Rom hinreichend studieren konnte. Wahrscheinlich frequentierte Laureti dort auch Künstler aus dem Umkreis des großen Florentiners, wie z.B. Daniele da Volterra.⁵² In Bologna wiederum, wo in den nächsten zwanzig Jahren der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegen sollte, zeigt sich Lauretis Nähe zu Pellegrino Tibaldi, der ebenfalls dem Werk Michelangelos verpflichtet war und im Palazzo Poggi

⁵¹ R. Tuttle (2002) (a), S. 31

⁵² E. Berselli (1991), S. 38; D. Righini (2004), S. 128

innovative Deckenfresken schuf, die als Ausgangspunkt der Bologneser Quadraturmalerei gelten.⁵³ Dass diese Verbindung nicht nur künstlerischer, sondern auch freundschaftlicher Art war, belegt Lauretis Patenschaft für eine Tochter dessen Bruders Domenico.⁵⁴

In Bologna betrieb Laureti eine Werkstatt, in der verschiedene Gehilfen arbeiteten.⁵⁵ Namentlich überliefert ist jedoch lediglich ein Schüler, Antonio Scalvati, den Laureti mit nach Rom nahm, damit er ihm bei der Freskierung des Gewölbes der Sala di Costantino zur Hand gehen konnte.⁵⁶

Bereits in Bologna hatte sich Laureti auf perspektivische Darstellungen spezialisiert, wie aus Egnazio Dantis Kommentar zu Vignolas *Prospettiva pratica* hervorgeht. So erläuterte ihm Laureti, wie die Erzeugung von Räumlichkeit durch perspektivisch konstruierte Scheinarchitekturen und die illusionistische Verkürzung von Körpern im Raum funktionierte. Danti berichtet sogar, Laureti habe ihm ein Gerät gezeigt, das er erfunden habe, um die Korrektheit solcher Verkürzung zu überprüfen [Abb. 37].⁵⁷ An anderer Stelle seines Kommentars führt Danti eine Methode aus, wie man perspektivische Verzerrungen erzeugt, die nur von der Seite in korrekter Ansicht wahrgenommen werden könnten. Auch dieses Verfahren sei ihm von Tommaso Laureti gezeigt worden.⁵⁸

Für seine Malerei wurde Laureti über Bologna hinaus bekannt und geschätzt. So berichtet er in seiner um 1573 verfassten *Istruzione intorno alla fonte*, dass er sich in Ferrara aufhielt, während das Aquädukt für den Neptunbrunnen gebaut wurde, d.h. um 1563/64.⁵⁹ Zu Art und Dauer des Aufenthaltes äußert er sich jedoch nicht. Wahrscheinlich arbeitete Laureti in dieser Zeit an dem ca. 24 m² großen Wandgemälde mit der Darstellung des Gastmahls des Belsazar im Refektorium des

⁵³ I. Sjöström (1978), S. 44

⁵⁴ „[Domenico Tibaldi] Incise il valentuomo, come altrove si disse, ma poche volte pose in quelle stampe in suo nome, col quale solo vedesi fuori in un gra foglio tagliate a bolino il disegno della bellissima fontana della piazza a' Scaffieri (non sua invenzione com' altri ingannato da questo rame scrisse, ma del Laureti, al quale più che di buona voglia cedett' egli una tant' occasione, fattoselo di più compare, col farsi tenere una figlia del 1579).“ C. C. Malvasia (1841), Bd. 1, S. 159

⁵⁵ Das legt jedenfalls eine Kostenabrechnung der Stadt Cesena nahe, die eine dreitägige Bewirtung Tommaso Lauretis und weiterer Personen in seiner Begleitung dokumentiert, als dieser im Juli 1580 die Wasserversorgung eines geplanten Brunnens für die Stadt erforschen sollte. Dok. 21 (ASCe, Intraprese e Scritture per la nuova costruzione della Fontana in Piazza dal 1580 al 1585, 1465 / G)

⁵⁶ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 172); C. C. Malvasia (1841), Bd. 1, S. 375f.

⁵⁷ „Voglio ora in questo luogo addurre un mirabile strumento, che già in Bologna mi fu insegnato da M. Tommaso Laureti pittore & prospettico eccellentissimo, acciò si vegga sensatamente esser vero quanto nel presente teorema si è detto della digradazione della figura, & che l'occhio vegga il quadro digradato in questo stesso modo, che dalle regole del Vignola vien fatto.“; „[...] Tommaso Laureti Siciliano, che inuentò lo strumento della riproua delle regole della Prospettiva, da me posto alla prop. 33.“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 39, 92

⁵⁸ „Di quelle pitture, che non si possono vedere che cosa siano, se non si mira per il profilo della tavola, dove sono dipinte. [...] Si acconciono queste pitture in una cassetta di maniera, che guardando in una testa per un'apertura, si vede giustamente quello che la pittura rappresenta; la quale è fatta prolungata talmente, che mirandosi in faccia, non si conosce che cosa sia. Et se bene Daniele Barbaro nella quinta parte della sua *Prospettiva* insegna un modo di far simili pitture con le carte bucate con l'ago alli raggi del sole, & con quelli della lucerna, si uedrà non dimeno tal modo non hauere quel fondamento, che ha il presente mostratomi dal sopra nominato Tommaso Laureti.“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 96

⁵⁹ Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180, fol. 5r)

Olivetanklosters von S. Giorgio.⁶⁰ Auch für die Bologneser Olivetankirche S. Michele in Bosco malte er ein Altarbild mit dem Martyrium des hl. Laurentius, das sich bis zur Auflösung des Klosters Ende des 18. Jahrhunderts noch dort befand, heute jedoch verloren ist.⁶¹ Ebenfalls unklar ist der Verbleib der Gemälde, von denen Vasari berichtet, des Portraits Bernardino Savellis und einer von Amor geküssten Venus aus dem Besitz Francesco Bolognettis, die beide vor 1568 entstanden sein müssen.⁶²

Ein Förderer Tommaso Lauretis war Filippo Guastavillani (1541-1587), Neffe des Boncompagni-Papstes Gregor XIII., der den Künstler 1581 nach Rom holen sollte und ihn mit der Freskierung des neuen Gewölbes der Sala di Costantino beauftragte [Abb. 170]. Einige Quellen belegen den vertrauten Umgang des Künstlers und seines Patrons. Diesen verband ein verwandtschaftliches Verhältnis mit den Vizzani, durch die er Laureti wahrscheinlich kennen und schätzen gelernt hatte. So sandte der Papstnepot am 8. Mai 1573 aus Rom ein Schreiben an den Bologneser Senat, in dem er eine zusätzliche pekuniäre Anerkennung für den Architekten der beiden Brunnen erbat und dabei auf seine Zuneigung zu Laureti verwies.⁶³ Die gleiche Formulierung verwendend, bekräftigte er diese Forderung in einem zweiten Brief am 22. Juni 1575.⁶⁴ Kurz darauf, am 28. Juni, erfolgte eine Zahlung von einhundert Goldscudi seitens des Senates an „*Domino Thomae Laureto Panormitano fontis publici huius civitatis Inventori, et designatori.*“⁶⁵ Laureti seinerseits widmete eine Kopie der *Instruzione intorno alla Fonte* Filippo Guastavillani, damit dieser sich daran erfreuen und die Anleitung, wenn es ihm gefiele, für seine Villa bei Barbiano nutzen könne.⁶⁶ Denn Laureti hatte um 1572/73 Pläne für den neuen Landsitz angefertigt, von denen ein Grundriss erhalten ist [Abb. 133].⁶⁷ Zwar vergab Kardinal Filippo Gustavillani den Auftrag für den Villenneubau letztlich an Ottaviano Mascherino, Laureti wurde jedoch mit der hydraulischen Versorgung der Villa, der Wasserspiele im Garten und der Sala musiva betraut. Wahrscheinlich beruht auch die dekorative Ausstattung des Grottensaales auf seinen Entwürfen.

Laureti hatte sich zu jener Zeit italienweit einen Namen gemacht. So wollte der Senat von Palermo Tommaso Laureti 1572 als Architekten engagieren, da der *maestro della strada del Cassaro*, Giuseppe Spatafora, kurz zuvor verstorben war. Denn mit der Begrüdigung des *Cassaro*, der heutigen Via

⁶⁰ E. Berselli (1991), S. 40f.; siehe III.5

⁶¹ C. C. Malvasia (1686), S. 329; siehe V.10

⁶² G. Vasari (2004) (b), S. 33. Es mag erstaunen, dass Vasari diese beiden Gemälde nennt, nicht jedoch den berühmten Neptunbrunnen, von dem er 1568 gewusst haben dürfte. Möglicherweise brachte Vasari nur Beispiele aus der Malerei, weil er Laureti lediglich als Schüler Sebastiano del Piombos vorstellte. Die Erwähnung von Architektur- oder Ingenieurleistung hätte nähere Erläuterungen erfordert.

⁶³ Dok. 10 (ASB, Senato, Lettere VI, 18)

⁶⁴ Dok. 11 (ASB, Senato, Lettere VI, 19)

⁶⁵ Dok. 12 (ASB, Partiti, 9, fol. 183)

⁶⁶ Dok. 9 (BCAB, ms. Gozz. 62, fol. 2r). Guastavillani, der von seinem Onkel am 5. Juli 1574 zum Kardinal kreiert wurde, wird auf den Deckblättern zweier erhaltener Abschriften aus dem 17. Jahrhundert mit seinem Titel als Adressat angegeben. Dies ist jedoch kein Anhaltspunkt für eine Datierung von Lauretis Manuskript, da diese wohl später hinzugefügt worden sind. Zu den erhaltenen Abschriften siehe R. J. Tuttle (2010), S. 354

⁶⁷ Im Besitz der Istituzione Cassoli Guastavillani; A. M. Matteucci Armandi (2000), S. 69; siehe III.7

Vittorio Emanuele, die von der Porta Nuova bis zum Hafen führt, hatte Palermo ein städtebauliches Großprojekt begonnen, das eines erfahrenen Architekten bedurfte.⁶⁸ Mit diesem Anliegen wendete sich der Senat am 1. Oktober in einem Brief an den Vizekönig von Sizilien, um den am 22. September gefassten Beschluss genehmigen zu lassen.⁶⁹ In dem Schreiben heißt es, man wisse, dass Laureti üblicherweise viel Geld verdiene, weshalb man gedenke, ihm ein Jahressalär von 80 Unzen zukommen zu lassen. Laureti sei ein „*homo certo di molta qualita et sufficientia nell'arte dell'architettura*“, den Palermo dringend bräuchte. Ausschlaggebend für Lauretis Wahl war jedoch nicht nur dessen berufliche Qualifikation, sondern auch seine Herkunft, zumal Laureti als Stadtplaner keine Erfahrung aufzuweisen hatte. Er wird in dem Brief nicht umsonst als „Bürger dieser Stadt“ bezeichnet, der in Bologna wohnhaft sei und momentan im Dienste des Herzogs von Florenz stehe.⁷⁰ Der Senat von Palermo kündigte an, nach der erwarteten positiven Antwort des Vizekönigs, Carlo de Aragón, einen Brief an Tommaso Laureti zu schicken, um ihn nach Palermo zu bitten. Diesem Wunsch kam Laureti jedoch nicht nach, wobei unklar ist, ob der Antrag des Senats vom Vizekönig negativ beschieden wurde, oder ob Laureti die Stelle aus irgendeinem Grund abgelehnt hatte. Jedenfalls blieb der Künstler weiterhin in Bologna sesshaft. Dort wurde Tommaso Laureti im Jahre 1573 mit 249 Lire für ein Altarbild entlohnt, das er für die Cappella Gozzadini in der Kirche der SS. Annunziata gemalt hatte.⁷¹ Es stellte eine Madonna mit Kind und den Heiligen Petrus und Franziskus dar, wurde aber aus unbestimmtem Grunde schon im 17. Jahrhundert durch ein schlechtes Gemälde, wie Malvasia berichtet, ausgetauscht.⁷² Ein Jahr später, 1574, bekam Tommaso Laureti einen weiteren prestigeträchtigen Auftrag. Kardinal Alessandro Riario und seine Brüder Ercole und Raffaele ließen den Sizilianer ein Triptychon für den Hochaltar von S. Giacomo Maggiore anfertigen, an dem sie das Patronatsrecht besaßen [Abb. 135].⁷³ Das Mittelbild zeigt eine faszinierend dynamische Darstellung der Auferstehung Christi. Durch den starken Kontrast von Hell und Dunkel und die Expressivität der Figuren, besonders des kraftvoll aufwärts strebenden michelangelesken Christus, verlieh Laureti dem Gemälde außergewöhnliche Dramatik. Flankiert wird die Szene von den auf den Seitenflügeln dargestellten Heiligen Augustinus und Jakobus d. Ä.. Auf der dem Mönchschor zugewandten Rückseite des Altares malte Laureti ein Kruzifix mit Maria und Johannes.⁷⁴ Durch den Abbruch des ursprünglichen, steinernen Altaraufbaus im Jahr 1686 ging das Fresko jedoch verloren. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Laureti auf eine realistisch dargestellte Anatomie des Gekreuzigten so großen Wert legte, dass er einen Toten an ein Kreuz band, um dessen gestreckten Körper zu studieren.⁷⁵ Dass sich Tommaso Laureti nicht nur um die perspektivische, sondern auch um

⁶⁸ Hierzu A. Casamento (1999), S. 200-209; Ders. (2000), S. 34-53

⁶⁹ Dok. 7 (ASP, T.R.P., Memoriali, Vol. 181, fol. 50r); A. Casamento (2000), S. 52, Anm. 53

⁷⁰ Über die Art seiner Tätigkeit für den Herzog von Florenz ist nichts bekannt.

⁷¹ Siehe V.6

⁷² C. C. Malvasia (1686), S. 322

⁷³ Siehe III.8

⁷⁴ Siehe III.7 und V.7

⁷⁵ Dok. 13 (BUB, ms. 3877), fol. 6v-7r

die anatomische Korrektheit seiner Figuren bemühte, belegen „*cinquanta pezzi di libri stampati da leggere di Notomia, et da disegnare*“ sowie „*una statua di Notomia di stucco*“ aus seinem Nachlass.⁷⁶ Um das Jahr 1575 oder kurz darauf erhielt Laureti wahrscheinlich von Filippo Guastavillani oder auf dessen Initiative hin den Auftrag, für die Klosterkirche des Dominikanerinnenkonventes S. Mattia das Hochaltarbild mit einer von Engeln bekrönten Madonna und den Heiligen Matthias, Petronius, Dominikus, Franziskus und Prokulus zu malen.⁷⁷ Auch dieses Gemälde hat sich leider nicht erhalten. Knapp drei Jahre nach der Fertigstellung des Hochaltartriptychons von S. Giacomo Maggiore wurde Tommaso Laureti für ein zweites Projekt in die Augustinerkirche gerufen. Ludovico Bianchetti beauftragte ihn mit der Dekoration seiner Familienkapelle, deren Patronatsrechte er am 31. Oktober 1577 erworben hatte [Abb. 144].⁷⁸ Bianchetti, am 14. Mai 1572 zum päpstlichen Kämmerer ernannt, gehörte zu den engsten Vertrauten Gregors XIII., was eventuell zu der Entscheidung beigetragen haben könnte, einen Günstling der Boncompagni-Guastavillani-Familie für diese Aufgabe auszuwählen. Bereits Ende des Jahres 1577, vermutlich ab November, begannen die Arbeiten an der Kapelle, für die Laureti die Stuckdekoration entwarf und das Altarbild mit der Reliquientranslation des hl. Augustinus sowie die Bildfelder im Gewölbe malte – eine Heiliggeisttaube flankiert von dem hl. Hieronymus und einem nicht zu identifizierenden Bischof, möglicherweise Augustinus [Abb. 146 und 145]. Dass er gerade in der Bianchettikapelle beschäftigt sei, berichtete der Künstler dem herzoglichen Theologen und Abt des Olivetanerklosters S. Maria del Gradaro in Mantua, Don Gregorio Cappellutti, in einem auf den 9. November 1578 datierten Brief.⁷⁹ Darin bittet er den Geistlichen, ihn dem Herzog von Mantua zu empfehlen, der zu jener Zeit einen neuen Hofarchitekten suchte. Als Referenzpersonen gibt Laureti nicht nur Kardinal Cesi, den Bologneser Senat und Kardinal Guastavillani an, für die er auf dem Gebiet der Architektur tätig war, sondern auch Kardinal Riario und den Patriarchen von Aquileia, Giovanni Grimani, die ihn als Maler beschäftigt hatten.⁸⁰ Was Laureti für den Venezianer Grimani gemalt hatte und ob er sich dafür in Venedig aufgehalten hatte, ist nicht überliefert. Laureti legte jedenfalls Wert darauf, diese wichtigen Persönlichkeiten anzuführen, auch wenn er für sie nicht als Architekt, sondern als Maler gearbeitet hatte. So bat Laureti auch Don Gregorio Cappellutti, er möge den Herzog über seine Malerei, die er in Ferrara geschaffen habe, genau informieren.⁸¹ Laureti bezieht sich dabei wohl auf jenes Wandgemälde mit der Darstellung des Gastmahles des Belsazar, das

⁷⁶ Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69r-72v, fol. 70r)

⁷⁷ Siehe V.8; der Dominikanerinnenkonvent erfreute sich der besonderen Protektion der Boncompagni-Familie, da drei Schwestern des Kardinals in der Klostersgemeinschaft lebten; E. Berselli (1991), S. 41f.

⁷⁸ Siehe III.9

⁷⁹ „[...] *hora mi truovo occupato in una cappella qui in Bologna dell'Ill.mo Maestro di Camera di sua Beatitudine.*“ Dok. 19 (ASMn, Fondo Gonzaga, Lettere, b. 1160)

⁸⁰ „[...] *in Vinetia ne potrà havere informatione dall'Ill.mo er R.mo S.r patriarca Grimani, qui in Bologna dell'Ill.mo et R.mo Cardinal Riarij, benchè al presente si truova a Roma [...].*“ Dok. 19 (ASMn, Fondo Gonzaga, Lettere, b. 1160)

⁸¹ „[...] *et se Sua S. Ser. vorrà informatione della pittura che ho fatta in Ferrara sò che (sientificamente) V. paternità molto R. gliene darà (per sua cortesia) minuto raguaglio [...].*“ Dok. 19 (ASMn, Fondo Gonzaga, Lettere, b. 1160)

er für das Refektorium des Olivetanerkonvents S. Giorgio in Ferrara gemalt hatte; ein Werk, das der Pater höchstwahrscheinlich kannte.⁸² Ansonsten haben wir über Lauretis Tätigkeit in Ferrara kaum Informationen. Zugeschrieben werden ihm dort jedoch noch zwei weitere Gemälde: ein hl. Hieronymus in der Kirche S. Francesco, den Laureti zu einem unbestimmten Zeitpunkt für den Altar der Familie Novara gemalt hatte, und eine großformatige Kreuzannagelung Christi, die sich heute in San Cristoforo alla Certosa befindet, ursprünglich aber für die Bruderschaft der *Battuti neri* angefertigt wurde [Abb. 244].⁸³ Es gibt jedoch keine Belege dafür, dass Tommaso Laureti 1579 in Ferrara bzw. für die d'Este gearbeitet hat, wie dies trotz fehlender Quellen bis heute postuliert wird.⁸⁴ Diese mittlerweile allgemein verbreitete These beruht wahrscheinlich auf einem Flüchtigkeitsfehler Kreplins, der den Herzog von Mantua schlicht mit dem Herzog von Modena verwechselte, womit auch die Datierung der Kreuzannagelung in das Jahr 1579 hinfällig ist.⁸⁵ Dass selbiger, Alfonso II. d'Este (1559–1597), nicht nur Herzog von Modena, sondern auch von Ferrara und Reggio war, dürfte zu diesem Irrtum geführt haben. Stattdessen stand Tommaso Laureti von Februar 1579 bis Juli 1580 als Hofarchitekt in Diensten des Herzogs von Mantua, Guglielmo Gonzaga (1538-1587).⁸⁶ Lauretis Dienstbeginn erschließt sich aus einem vom 16. Februar 1579 datierenden Begleitschreiben Boncompagno Boncompagnis, des Papstes Bruder, in dem er Laureti, der sich zuvor bei ihm verabschiedet habe, dem Herzog als eine „*persona principale nella pittura et architettura et che non ha forse molti pari*“ empfiehlt.⁸⁷ Auch dieser Brief dokumentiert Lauretis Verbundenheit mit der Familie Guastavillani-Boncompagni, deren Protektion er sich erfreute. Vermittelt wurde ihm die Stelle von Andrea Palladio. Dieser habe ihm in den vergangenen Tagen vorgeschlagen, sich bei dem Herzog als Architekt und Maler zu bewerben.⁸⁸ Seine Bereitschaft machte Laureti jedoch von der Bezahlung abhängig, die Palladio in seinem Sinne mit dem Herzog verhandeln wolle. Nach Carpeggiani könnte Laureti Palladio bei dessen Aufenthalt in Bologna 1578 kennengelernt haben, als dieser wegen des

⁸² Siehe III.5 und V.3

⁸³ Siehe IV.1, V.11 und VI.1

⁸⁴ A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 768; G. Frabetti (1972), S. 25; Ders. (1978), S. 71; G. Degli Esposti (1985), S. 71; E. Berselli (1991), S. 40f.; A. Melorio (1993), S. 534; A. Emiliani (1994), S. 64; M. Kemp (1996), S. 869f.; M. Grasso (2005), S. 85; D. Righini (2011), S. 118; A. Ch. Fontana (2011), S. 100, Anm. 30. Righini fand zwei Briefe im Staatsarchiv von Modena, mit denen sich Tommaso Laureti wegen einer juristischen Angelegenheit an den Herzog von Ferrara gewendet haben soll. Durch sie sieht er Lauretis damalige Tätigkeit als Architekt für den Herzog bestätigt, zumindest seine Bekanntschaft mit diesem. Allerdings war der Absender jener beiden undatierten Briefe nicht Laureti, sondern ein gewisser Tomaso Leuratti. Nicht nur der Name, auch die zwei verschiedenen Handschriften der beiden Briefe unterscheiden sich von derjenigen Tommaso Lauretis; ASMO, Particolari, b. 725, fasc. Leurati / Leuratti; D. Righini (2011), S. 118, Anm. 39

⁸⁵ U. Thieme / F. Becker, Bd. 22 (1928), S. 455f.

⁸⁶ E. Marani / Ch. Perina (1965), S. 72f.; P. Carpeggiani (1982), S. 142, 147f.; R. Casciano (2001), S. 183f.

⁸⁷ Dok. 20 (ASMn, Fondo Gonzaga, b. 1160); C. D'Arco (1857), S. 140f., Dok. 183; P. Carpeggiani (1982), S. 147f., Dok. II

⁸⁸ „[...] *alli giorni passati il S.r Andrea Palladio Architetto famoso mi disse s'io anderia al servizio del S.mo S.r Duca di Mantova, per pittore et Architetto; gli risposi che vi anderia, quando la provisione fosse tale che potesse starvi secondo il grado mio; et con questo partì per Venezia dicendomi haveria negoziato quest fatto.*“ Dok. 19 (ASMn, Fondo Gonzaga, Lettere, b. 1160)

zweiten Fassadenprojektes für S. Petronio dort weilte.⁸⁹ Palladio fungierte für den Herzog von Mantua in dieser Angelegenheit als Scout, nachdem zuvor bereits der Rat von Jacopo Tintoretto eingeholt wurde. Der von diesem empfohlene Kandidat, Giovan Antonio Rusconi, wollte jedoch aus gesundheitlichen Gründen nicht nach Mantua gehen.⁹⁰ Über Lauretis Tätigkeit am Hof der Gonzaga gibt es keine Quellen. Angesichts seines ausgesprochen flüchtigen Aufenthaltes in Mantua wird daher vermutet, dass er dort möglicherweise gar nicht sonderlich aktiv geworden sei.⁹¹ Warum Laureti nach einigen Monaten die Stadt wieder verließ, ist unbekannt. Im Sommer 1580 war die Stelle des Hofarchitekten jedenfalls wieder vakant und Palladio empfahl als Ersatz für Laureti Bernardino Brugnoli, wie aus einem auf den 6. Juli 1580 datierten Brief hervorgeht, den Pompeo Strozzi von Venedig aus an den Herzog sandte.⁹² Palladio begründete seinen neuen Vorschlag damit, Brugnolis Hauptbeschäftigung sei die Architektur, Lauretis hingegen die Malerei, obwohl auch dieser würdig sei und Sinn für Architektur besäße.⁹³

Zurück in Bologna betätigte sich Laureti dann auch wieder als Maler. Dort schuf er ab August 1580 für die Kirche SS. Vitale e Agricola das Hochaltarbild mit dem Martyrium der beiden Heiligen und lieferte den Entwurf für den Altarraumen, der sich erhalten hat, während das Gemälde 1867 durch einen Brand vernichtet wurde [Abb. 147 und 148].⁹⁴ In die 1580er Jahre ist auch das Altarbild der *Madonna mit Kind und den Heiligen Wilhelm von Aquitanien, Cäcilie und Agathe* für die Cappella comune der Magnani in S. Giacomo Maggiore zu datieren [Abb. 162].⁹⁵

Lauretis Qualitäten als Wasserbauingenieur waren erneut gefragt, als die Kommune von Cesena sich entschloss, einen neuen Brunnen auf der Piazza Maggiore zu errichten.⁹⁶ Zu diesem Zweck baten die für den Brunnenbau zuständigen Kommissionsmitglieder Ugolino Ugolini und Ludovico Leonardelli am 2. Juli 1580 um Erlaubnis, einen „*ingegnere*“ nach Cesena zu bringen.⁹⁷ Drei Tage später wird

⁸⁹ P. Carpeggiani (1982), S. 142

⁹⁰ E. Marani / Ch. Perina (1965), S. 72; P. Carpeggiani (1982), S. 141f.; R. Casciano (2001), S. 183

⁹¹ E. Marani / Ch. Perina (1965), S. 73, 98, Anm. 18; P. Carpeggiani (1982), S. 141f.; R. Casciano (2001), S. 183

⁹² „[...] *ho tenuto sollecitato il Palladio acciò oltre al Siciliano di Bologna trovasse qua alcun'altro de la professione [...]*.“ ASMn, Fondo Gonzaga, Lettere, b. 1160; P. Carpeggiani (1982), S. 147f., Dok. II

⁹³ „[...] *il sudetto Palladio me lo celebra per molto a proposito et miglior di quest'ultimo, dicendo esser di quelli sua professione principale et naturale l'Architettura, dell'altro la pittura, tenendo però anco quello in grado di valore et inteligenza dell'Architettura molto principale.*“ ASMn, Fondo Gonzaga, Lettere, b. 1160; P. Carpeggiani (1982), S. 147f., Dok. II

⁹⁴ Dies belegt ein Vertrag vom 1. August 1580, den die Benediktinerinnen mit dem Schreiner Giacomo Gentili abschlossen: „[...] *m.o Giacomo de Gientili [...] si obliga e promette [...] fare lo ornamento tutto che debbe pondersi e metere alla tavola del Martirio di S. Vittale et Agricola dipinto per meser Tomaso Lauretti siciliano [...], modo forma e disegno sopraciò fatto per detto meser Tomaso [...]*.“ Dok. 23 (ASB, SS. Vitale e Agricola, 2 / 3151, n. 8); siehe III.10 und VI.9

⁹⁵ Siehe III.12

⁹⁶ Zur sog. Fontana Masini siehe D. Righini (1993), S. 266-271; A. Saverio (2000), S. 364-402. Die unveröffentlichte *tesi di laurea* von G. Brighi, La Fontana del Masini e l'acquedotto cesenate (Univ. Florenz 1986/87) lag mir nicht vor.

⁹⁷ Das dritte Kommissionsmitglied war der einheimische Maler und Architekt Francesco Masini. ASCE, Riformanze 93 / I, Conservatori e Anziani del 2 luglio 1580, fol. 89v-90r; A. Severi (2000), S. 371

Ugolini konkreter und beantragt 25 scudi, um „einen tüchtigen Mann aus Bologna“ holen zu lassen.⁹⁸ Am 14. Juli gelangte Tommaso Laureti zu Pferd und mit mehreren Gehilfen in die Stadt, wie Saveri aus einer Spesenliste schließt, die die Unkosten dieses dreitägigen Aufenthaltes aufführt.⁹⁹ Nachdem die Zuständigen bereits die infrage kommenden Quellen überprüft hatten, sollte Laureti erkunden, wie das Wasser in die Stadt geleitet werden könnte, dafür einen Plan ausarbeiten und einen Kostenvoranschlag erstellen. Nach einer Ortsbegehung bestätigte Laureti die gute Qualität des Wassers und ließ probenhalber einen Graben anlegen.¹⁰⁰ Nun blieb noch, den Kardinallegat Guido Ferreri zu überzeugen, der sich nach den zu erwartenden Aufwendungen erkundigte. In einem auf den 15. Mai 1581 datierten Schreiben erinnert die Kommune den Kardinal daran, dass dieser schon mehrere Briefe von „*messer Tomasso Laureti Architetto*“ bekommen habe, in denen dieser immer erklärt habe, dass 4000 scudi ausreichend seien.¹⁰¹ Aus dem Brief geht auch hervor, dass Laureti eine beiliegende Zeichnung angefertigt hatte, die jedoch nicht erhalten ist. Ferreri wird vorgeschlagen, er könne diese ja nach Rom schicken, um Lauretis Kostenberechnung von dortigen Experten überprüfen zu lassen.¹⁰² Die Vorbehalte des Kardinals und die Geldnot der Kommune verzögerten den Bau des Brunnens erheblich, so dass dieser erst im Jahre 1591 fertiggestellt werden konnte.¹⁰³ Das Wasser wurde jedoch bereits am 6. Juli 1583 zur Piazza geleitet und dort mit einem Provisorium der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.¹⁰⁴ Während Lauretis Urheberschaft in Bezug auf die Planung der hydraulischen Anlage eindeutig ist, kann eine Beteiligung an der Gestaltung des Brunnens dokumentarisch nicht belegt werden.¹⁰⁵ Dekorative und strukturelle Ähnlichkeiten mit dem

⁹⁸ „[...] *un valente uomo che si trova in Bologna [...]*.“ Das Geld wurde sodann mit einer Mehrheit genehmigt *„per condurre di fuori un ingegniero et perito di tal fatto a vedere come si possa condurre dentro la città detta fonte.“* ASCe, Riformanze 93 / I, seduta consigliare del 5 luglio 1580, fo. 92r, 94r; A. Severi (2000), S. 372; siehe auch D. Righini (1993), S. 266, Anm. 4 (mit falscher Datierung).

⁹⁹ Dok. 21 (ASCe, Intraprese e Scritture per la nuova costruzione della Fontana in Piazza dal 1580 al 1585, 1465 / G); A. Severi (2000), S. 372f., Anm. 35

¹⁰⁰ A. Severi (2000), S. 374 (ASCe, Riformanze 93 / I, seduta consigliare del 2 agosto 1580, fol. 96r)

¹⁰¹ Dok. 22 (ASCe, 471, Lettera della comunità di Cesena al cardinale legato Guido Ferreri, 15 maggio 1581); A. Severi (2000), S. 375

¹⁰² An diesen Umstand erinnert Ludovico Leonardelli aufgebracht in einer Sitzung am 19. September 1581, beklagend, dass die Finanzierung gekürzt wurde, obwohl die Wasserleitung fast vollendet sei: *„[...] che Monsignor a tavola dei signori Conservatori disse che voleva una sigurtà di spendere 4000 scudi, et che voleva veder il disegno et si pregò di nuovo il Laureti per mezzo del signor Governatore qual mandò un bravo disegno et si mandò al Presidente acciò lo mandasse a Roma.“* ASCe, Riformanze 94, seduta consigliare del 19 settembre 1581, fol. 106r. Severi geht allerdings davon aus, dass die nach Rom zu sendende Zeichnung Francesco Masini zuzuschreiben sei, obwohl der protokollierte Wutausbruch Leonardellis eindeutig belegt, dass Laureti zu diesem Zweck auf Anfrage wiederholt *„un bravo disegno“* angefertigt hatte. Als in Rom ansässiger Sachverständiger käme Giacomo Della Porta infrage, der dort ein erfahrener Architekt verschiedener Brunnen war. A. Severi (2000), S. 375, Anm. 42 und 43, 377

¹⁰³ So erachtete es der Kardinallegat Ferreri für vordringlich, die im Verfall begriffene Brücke über den Fluss Savio zu renovieren, wofür 1583 die Hälfte der für das Aquädukt vorgesehenen Gelder akut benötigt wurden. A. Severi (2000), S. 376, 379

¹⁰⁴ A. Severi (2000), S. 380

¹⁰⁵ Righini macht darauf aufmerksam, dass ein durch einen Transkriptionsfehler bisher auf den 9. Dezember 1580 datiertes Dokument, in dem die Übersendung einer Zeichnung Francesco Masinis nach Bologna erwähnt

Neptunbrunnen und Lauretis zugehörigen Entwürfen lassen aber Lauretis Autorschaft oder zumindest seinen Einfluss auf die bisher Francesco Masini zugeschriebene Fontana in Cesena vermuten [Abb. 105].¹⁰⁶

1581 initiierte der Senat von Bologna einen Wettbewerb zur Neuerrichtung der nahegelegenen Brücke über den Idice, an dem sich außer Tommaso Laureti noch Domenico Tibaldi, Bartolomeo Triachini, Scipione Dattari und Francesco Terribilia beteiligten.¹⁰⁷ Die Architekten wurden aufgefordert, Vorschläge für eine neue und stabile Brücke zu unterbreiten, die der Strömung des Flusses widerstehen könne, wofür sie sowohl Entwurfszeichnungen, als auch eine schriftliche Erklärung derselben vorzulegen hatten.¹⁰⁸ Laureti präsentierte drei großformatige Brückenzeichnungen und gab eine ausführliche Analyse der baulichen Situation ab, bevor er seine Lösungsvorschläge detailliert darlegte [Abb. 169-171]. Aus Lauretis Erläuterungen geht hervor, dass er mit dem Bau von Brücken vertraut war, wobei unklar bleibt, ob seine Kenntnisse ausschließlich theoretischer Art waren oder ob er selbst bereits praktische Erfahrungen mit derlei Konstruktionen gemacht hatte.¹⁰⁹ Wahrscheinlich profitierte Laureti von dem Wissen seines berühmten Lehrers Vignola, der 1548 von der Stadt mit der Erneuerung und Schiffbarmachung des Canale Navile beauftragt wurde.¹¹⁰ Aus ungeklärtem Grunde wurde jedoch keiner der 1581 vorgelegten Entwürfe umgesetzt.

Im Sommer desselben Jahres rief Gregor XIII. Tommaso Laureti nach Rom und betraute ihn mit der Freskierung des neuen Gewölbes der Sala di Costantino im Vatikanischen Palast [Abb. 170].¹¹¹ Während der Boncompagni-Papst den Künstler äußerst großzügig entlohnte, wie die Quellen berichten, musste er sich von dessen Nachfolger, Sixtus' V., herbe Kritik gefallen lassen.¹¹² Weil er dem neuen Pontifex zu langsam arbeitete und zu teuer war, wurde er im Sommer 1585 entlassen, ohne die Fresken vollendet zu haben.¹¹³ Nach Baglione führte sein Schüler Antonio Scavati die restlichen Arbeiten aus, so dass der Saal im Oktober 1585 wieder für eine offizielle Zeremonie genutzt werden konnte.¹¹⁴ Eine abschließende Zahlung von immerhin 800 scudi erhielt Laureti noch am 3. Januar

wird, tatsächlich aus dem Jahr 1586 stammt. Somit ist die Theorie hinfällig, bei der Zeichnung handele es sich um einen Entwurf der hydraulischen Anlage, den Masini Laureti zur Begutachtung schickte, zumal dieser 1586 in Rom weilte und die Wasserleitung zu diesem Zeitpunkt vollendet war. D. Righini (1993), S. 266; A. Severi (2000), S. 374; D. Righini (2011), S. 118

¹⁰⁶ Hierzu siehe III.2.6

¹⁰⁷ Siehe III.11

¹⁰⁸ Dok. 24 (ASB, Assunteria di confini ed acque, Mappe b. 16, Miscellanea di mappe restaurate e non inventariate; ASB, Assunteriadi confini ed acque, b. U. 1. 11); P. Foschi (1990), S. 119-123, 143-146

¹⁰⁹ In seiner Erläuterungsschrift verweist Laureti auf Alberti und die antike Baukunst. Dok. 24 (ASB, Assunteriadi confini ed acque, b. U. 1. 11)

¹¹⁰ R. J. Tuttle (2002) (b), S. 153ff.

¹¹¹ Siehe III.13

¹¹² Dok. 53 (G. Mancini (1956), S. 232f.); Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72f.); P. A. Orlandi (1734), S. 418

¹¹³ Dok. 27 (BAV, Ms. Urb. Lat. 1053, fol. 461v)

¹¹⁴ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73); C. C. Malvasia (1841), Bd. 1, S. 375; R. Quednau (1979), S. 33, 929, Dok. 172

1586.¹¹⁵ Diese Summe lässt die Angabe, der Papst habe den Künstler wegen seiner Forderungen nach der Fortzahlung seines Monatsgehaltes in der ursprünglichen Höhe so kurz vor dem Abschluss der Arbeiten entlassen, zumindest merkwürdig erscheinen. Während Laureti von Gregor XIII. mit einem prestigeträchtigen Auftrag betraut worden war, beteiligte ihn Sixtus V. nicht mehr als Maler an den umfangreichen päpstlichen Dekorationsprogrammen. Dieses Schicksal teilte Tommaso Laureti mit anderen Künstlern, namentlich Girolamo Muziano und Ottaviano Mascherino, die der dem Peretti-Papst verhasste Amtsvorgänger protegiert hatte.¹¹⁶ Einen endgültigen Bruch mit der *famiglia* des Papstes scheint es aber nicht gegeben zu haben, denn Laureti wurde noch mit einem großformatigen Portrait Sixtus' V. beauftragt, das Kardinal Alessandro Peretti di Montalto, Großneffe des Papstes, 1591 mit 100 scudi vergütete.¹¹⁷ Ein weiteres Portrait des Papstes von der Hand Tommaso Lauretis vermachte Giustiano Orfini, Majordomus Alessandro Perettis, seinem Herrn im Januar 1597 testamentarisch.¹¹⁸ Zwar war Laureti selbst nicht an den Ausstattungskampagnen des neuen Pontifex beteiligt, dafür trat er allerdings als Gutachter in Erscheinung, um den Wert der von Giovanni Guerra, Cesare Nebbia und deren Equipe geschaffenen Fresken zu beurteilen. So schätzt Laureti am 25. Februar 1587 zusammen mit seinem Kollegen Durante Alberti die Fresken der Treppe „*da detta stanza dove si entra nella Gregoriana e salendo fino dove si entra nella Cappella di Sisto Quarto nel Palazzo apostolico con tutta la Pittura fatta per detta scala*“ auf 1021 scudi.¹¹⁹ Desgleichen bewerteten die beiden *stimatori* kleinere Übermalungen nackter Körper, die in der Loggia della Cosmografia für nötig erachtet wurden.¹²⁰ Das Team Laureti-Alberti schätzte zudem die Malereien und Vergoldungen der „*cappella del santissimo Presepio a Santa Maria Maggiore*“, d.h. der Sixtinischen Kapelle, die das Grabmal des Peretti-Papstes aufnehmen sollte, sowie die „*Pittura fatta a S.ta Sauina [Santa Sabina; d. Verf.] nella Nicchia e nella Cappella sotto l'altare grande*“.¹²¹

Am 28. Januar 1588 engagierte man Tommaso Laureti, um seitens des Papstes den Wert der Historienszenen und Figuren zu schätzen, die Nebbia und Guerra für die Loggia delle Benedizioni des

¹¹⁵ „*Tomasso Lauretti pittore per pitture fatte alla sala di Gostantino come in un conto saldato adi 3. di Genaro 1586 ch'è apresso l Signori Pinelli.*“ Desgleichen: „*A Tomasso Lauretti pittore per la Sala di Gostantino scudi 800.*“ ASR, Camerale I, Fabbriche 1585-1586, reg. 1527, fol. 3, 33. Bertolotti überliefert ohne Quellennachweis einen Vermerk vom 07. Januar, in dem diese Zahlung mit 500 scudi angegeben wird, was vermutlich auf einen Transkriptionsfehler zurückzuführen ist: „*7 gennaio 1586 scudi 500 di moneta pagata a mastro Tommaso Laureti, per mandato di Nostro Signore de 3 di questo per intero pagamento di tutti i lavori fatti nella Sala di Costantino sino a li 3 di questo.*“ A. Bertolotti (1879), S. 143; R. Quednau (1979), S. 930, Dok. 173 a-b

¹¹⁶ S. Pierguidi (2012), S. 197-220

¹¹⁷ Dok. 36 (ASC, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Vol. 30, fol. 118); siehe V.13

¹¹⁸ Dok. 37 (ASR, Notai AC, Testamenti, Vol. 21, fol. 220v-221r)

¹¹⁹ Dok. 29 (ASR, Camerale I, Fabbriche, Reg. 1528, fol. 23r)

¹²⁰ „*[...] e per havere cuperto certe cose vergognose et ribattuto in molti loghi alle loggie al Piano della Bologna come per la stima fatta da Tomaso Lauretti et Durante Alberti.*“ Dok. 29 (ASR, Camerale I, Fabbriche, Reg. 1528, fol. 23r)

¹²¹ Dok. 29 (ASR, Camerale I, Fabbriche, Reg. 1528, fol. 23r, 24r)

Lateran geschaffen hatten.¹²² Kurz darauf, am 30. Januar 1588, wurde Laureti wieder als Sachverständiger eingesetzt, um dieses Mal gemeinsam mit Girolamo Muziano für den Künstler Pasquale Cati die Arbeiten in der Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere zu beurteilen.¹²³

Auch Antonio Bardi bestellte Tommaso Laureti 1591 im Rahmen eines Schlichtungsverfahrens als Gutachter für das von Giovanni Battista Pozzo ausgeführte Altarbild mit der Darstellung des Martyriums der hl. Katharina, das Bardi für seine Familienkapelle in Sant'Agostino in Colle Val d'Elsa bestimmt hatte [Abb. 280].¹²⁴ Laureti kannte Antonio Bardi, der ein Vertrauter Pierdonato Cesis war, weil er gemeinsam mit diesem bereits 1585 die Ausführung der Freskierung einiger Räume im römischen Domizil des Kardinals, dem ehemaligen Palazzo Armellini im Borgo Vecchio bei St. Peter, durch Niccolò Martinelli zu überwachen hatte. Aus dem Vertrag, der mit Martinelli am 18. Juni 1585 abgeschlossen wurde, geht hervor, dass dem Maler eine Zeichnung ausgehändigt wurde, nach der er arbeiten sollte.¹²⁵ Diese Zeichnung stammte offenbar aus der Feder eines anderen Künstlers. Da Tommaso Laureti gemeinsam mit Antonio Bardi die Ausführung der Malereien zu kontrollieren hatte, ist davon auszugehen, dass Laureti der entwerfende Künstler war.¹²⁶

Das bedeutendste Werk, das Laureti nach der Freskierung der Sala di Costantino in Rom schuf, war die Dekoration der Sala dei Capitani im Konservatorenpalast, mit welcher ihn die Stadt Rom am 30. August 1586 beauftragt hatte.¹²⁷ Die vier großen Wandflächen schmückte der Maler mit Episoden aus der Geschichte Roms. Dargestellt sind die *Gerechtigkeit des Brutus* und *Mucius Scaevola vor Porsenna* an den kurzen Seiten des Raumes sowie der *Kampf an der Sublicius-Brücke* und die *Schlacht am Regillus-See* an den langen Wänden [Abb. 194-197]. Die Fresken vollendete Laureti, anders als vereinbart, erst im Dezember 1594, wie eine Inschrift bezeugt. Anstelle der ausgemachten vier Jahre benötigte Laureti acht, um das Projekt zum Abschluss zu bringen. Laureti begann die Arbeiten im Sommer 1587, doch sie verliefen anscheinend stockend und zwischen Dezember 1587 und März 1592 scheinen sie gänzlich geruht zu haben, da in dieser Zeit keinerlei Zahlungen an den Maler dokumentiert sind.¹²⁸ Am 18. und 19. Dezember 1592 drängten die Auftraggeber dann auf die Fertigstellung der Fresken.¹²⁹ Warum die Arbeiten sich derart verzögerten, geht aus den Quellen nicht

¹²² Laureti schätzte die geleistete Arbeit der beiden Maler auf 901 scudi. Dok. 30 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 16, fasc. 16, fol. 4v)

¹²³ Dok. 31 (ASR, 30 Not. Cap., Ufficio 38, 1588, fol. 398)

¹²⁴ L. Sickel (2010), S. 174f.

¹²⁵ Dok. 28 (ASC, Archivio Urbano, Sezione 1, Vol. 320, fol. 399r-400r). Das Dokument ist durch Tintenfraß stark beschädigt und nicht mehr vollständig lesbar.

¹²⁶ Siehe VI.2

¹²⁷ Dok. 33 (ASC, Cred. VI, Vol. 61, fol. 200r); Dok. 34 (ASC, Cred. IV, Vol. 95, fol. 201r+v)

¹²⁸ Erst am 18. Juli 1587 erhielt der Maurer Giovanni Penigino 30 scudi für das Herrichten der vier Wände „*per poter fare la pittura*“ (ASC, Cred. VI, Vol. 24, fol. 79). Dem Vermerk über die Zahlung von 120 scudi, die Laureti am 5. September 1587 ausgehändigt wurden, ist dann eindeutig zu entnehmen, dass dieser zu jenem Zeitpunkt an den Fresken arbeitete (ASC, Cred. VI, Vol. 25, fol. 86). Die letzte Zahlung vor der Unterbrechung der Arbeiten erfolgte am 23. Dezember 1587. Erst ab März 1592 werden Lauretis Honorare wieder verbucht (ASC, Cred. VI, Vol. 24, fol. 83; ASC, Cred. VI, Vol. 25, fol. 475, 581, 618)

¹²⁹ ASC, Cred. I, Vol. 30, fol. 65; ASC, Cred. I, Vol. 30, fol. 67

hervor. Dass Tommaso Laureti zum damaligen Zeitpunkt Geldnot quälte, von der er sich auch nicht mehr erholen sollte, geht aus einer undatierten Bittschrift hervor, die er 1595 an die Konservatoren richtete.¹³⁰ Darin bittet er um die Auszahlung eines *donativo*, das ihm vor Vertragsabschluss mehrmals versprochen worden sei. Da er an nichts gespart habe, um das Werk mit Sorgfalt zu vollenden, sei er jetzt „höchst verschuldet“.¹³¹

1593 gehörte Laureti zu den Künstlern, die zusammen mit Federico Zuccari die Accademia di San Luca gründeten. Dabei kam ihm offenbar eine führende Rolle zu, wie ein Dokument vom 7. März 1593 nahelegt, das den Beschluss der Gründung notariell festhält, der bei einer Zusammenkunft in der Lukaskapelle von S. Maria in Aracoeli getroffen wurde.¹³² So gibt das Schriftstück an, dass Tommaso Laureti die Organisation der Versammlungen anvertraut wurde, die er einberufen und durchführen konnte, „wie und wann“ er wolle.¹³³ Zudem war Laureti von Oktober 1594 bis Oktober 1595 nach Federico Zuccari der zweite *Principe*, d.h. Vorsitzende, der Akademie.¹³⁴ Dass er im Jahre 1600 in die Bruderschaft der *Virtuosi al Pantheon* aufgenommen wurde, beruht jedoch auf einem Irrtum des dortigen Archivars, Paolo Anzani.¹³⁵ Das Archiv dieser bedeutenden Künstlerbruderschaft enthält keinerlei Aufzeichnungen, die eine Mitgliedschaft Lauretis belegen.¹³⁶ Anzani interpretierte indes eine Quelle falsch, die sich in Wahrheit wohl auf die Accademia di San Luca bezieht, obwohl sie im *Archivio dell'Accademia Pontificia dei Virtuosi al Pantheon* aufbewahrt wird.¹³⁷ Dieses Dokument enthält eine Namensliste von 104 Künstlern, die jeweils zu zweit eingeteilt wurden, das Vierzigstündige Gebet vor der konsekrierten Hostie zu verrichten.¹³⁸ In dem stündlich wechselnden Turnus übernahm Tommaso Laureti zusammen mit Durante Alberti am Festtag des hl. Lukas,

¹³⁰ Dok. 35 (ASC, Cred. VI, Vol. 61, fol. 9r)

¹³¹ Diese „*gran diligenza*“, mit der Laureti an den Fresken gearbeitet hatte, betont auch Giovanni Baglione. Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

¹³² ASR, 30 Not. Cap., uff. 11 (1593), Vol. 25, fol. 425r-427v. Unter den 28 Künstlern befindet sich auch Lauretis Schüler Antonio Scalvati. Anwesend waren ferner: Andrea Aretino, Antonio di Baldino, Antonio Viviani, Antonio Orsini, Bartolomeo Garminanti, Cesare d'Ancona, Cristoforo Roncalli, Domenico Hispano, Federico Zuccari, Francesco Hispano, Francesco Panzivolti, Gaspare Celio, Girolamo Moschetti, Giacomo di Brescia, Giacomo Rocchetti, Giovanni Alberti, Giovanni de Vecchi, Giovanni Pietro Paolo Piccioni, Marcantonio del Forno, Niccolò Martinelli, Paolo Rossetti, Pasquale Cati, Pietro Vicentini, Pompeo Pirotti, Ranerio Piti und Scipione Pulzone.

¹³³ „*Che circa il fare delle Congregationi, come, et quando il tutto sia rimesso al sudetto m. Thomasso Lauretti il quale à suo piacere faccile intimare sopra questo negotio nel Monasterio di S. Maria sopra la Minerva per modum provisionis.*“ ASR, 30 Not. Cap., Uff. 11 (1593), Vol. 25, fol. 425r

¹³⁴ Der neue Principe begann seine Amtszeit am Sonntag nach dem Tag des hl. Lukas (18. Oktober). Dok. 52 (R. Alberti (1604), S. 10, 77); Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73); L. Spezzaferro (1981), S. 247f.

¹³⁵ Obwohl der Irrtum von Halina Waga bemerkt wurde, hält sich diese Fehlinformation in der Sekundärliteratur. H. Waga (1992), S. 222; Paolo Anzani, *Elenco delli Soggetti Virtuosi ammessi nella Congregazione di S. Giuseppe di Terra Santa dal 1543 al 1825* (Manuskript von 1825 im Archiv der Bruderschaft)

¹³⁶ Die Inhalte der Sitzungsprotokolle der Virtuosi al Pantheon sind veröffentlicht in: V. Tiberia (2000); Ders. (2002), S. 120-138 (Jahre 1600-1602)

¹³⁷ AVP, Credenzzone I, Divisione B, fascicolo 10, veröffentlicht von H. Waga (1992), S. 220-222, 225 (Abb. des Dokumentes)

¹³⁸ Die Liste wurde publiziert von H. Waga (1992), S. 220-222, 225; A. Pampalone (2012), S. 229-235

Samstag, dem 18. Oktober 1597, von der Stunde 18 bis zur Stunde 19 (d.h. von 12.00-13.00 Uhr) die erste Schicht, nachdem Federico Zuccari und Scipione Pulzone der vorausgegangenen Messe beigewohnt hatten.¹³⁹ Auch an dieser Reihenfolge lässt sich die bedeutende Stellung ablesen, die Laureti in der Accademia di S. Luca zu jener Zeit innehatte.

Dabei scheint es zwischen Zuccari und Laureti unterschiedliche Vorstellungen in der Ausrichtung der Akademie gegeben zu haben.¹⁴⁰ Wie in Romano Albertis *Origine, et Progresso dell'Accademia del Disegno, de Pittori, Scultori, & Architetti di Roma* zu lesen ist, habe Laureti „außer einigen mathematischen Überlegungen nichts oder nur wenig Substantielles zu unseren Studien“ beigetragen.¹⁴¹ Giovanni Baglione bestätigt zwar die Angabe des Sekretärs der Accademia di San Luca, Laureti habe während seiner Amtszeit vornehmlich „*prospettiva e li principi dell'architettura*“ unterrichtet, meint dies aber nicht abwertend.¹⁴² Im Gegenteil zeichnet Baglione ein sehr positives Bild des Künstlers in seiner Funktion als Lehrer und *Principe* der Akademie. So habe er sehr großzügig sein Wissen mit jungen Künstlern „und allen, die virtuos werden wollten“, geteilt.¹⁴³ Dabei verweist Baglione ausdrücklich auf sein praktisches Engagement bei der Wissensvermittlung. So habe sich Laureti selbst mit den Zeichenutensilien zu seinen Schülern gesetzt, um ihnen Perspektive und die Prinzipien der Architektur beizubringen.¹⁴⁴ Anders urteilt hierüber Alberti. Sein wesentlicher Kritikpunkt ist, dass sich Lauretis Schwerpunktsetzung von jener Zuccaris unterschied, was dazu geführt habe, dass die Akademie fast verwaist sei.¹⁴⁵ Während Laureti sich vornehmlich um die Praxis der künstlerischen Ausbildung bemühte, legte Zuccari besonderen Wert auf ausgiebige theoretische Diskurse, die er oft selbst vortrug, da sich andere Künstler, denen diese Aufgabe angetragen wurde, dieser Obliegenheit zu entziehen suchten.¹⁴⁶ Zudem nahm Laureti eine skeptische Haltung gegenüber den theoretischen Einlassungen Zuccaris bezüglich des *disegno* ein, die innerhalb der Akademie für Unmut sorgten, da dieser eine Hierarchie der verschiedenen Gattungen zu etablieren suchte, an deren

¹³⁹ A. Pampalone (2011), S. 46-53; Dies. (2012), S. 213

¹⁴⁰ L. Spezzaferro (1981), S. 247f.

¹⁴¹ „*Il secondo Anno, fù retta e governata l'Accademia da M. Tomaso Lauretti Siciliano nuovo Principe, ma ò fosse le sue occupationi, ò altri accidenti, spirò l'Anno, ne fece cosa alcuna sustantievole per lo studio d'essa Accademia, che alcuni pochi ragionamenti di Mattematica, di nulla, ò poca sustanza alli studij nostri [...]*.“ Dok. 52 (R. Alberti (1604), S. 77). Nach mündl. Auskunft Julian Kliemanns war nicht Alberti, sondern Federico Zuccari selbst Autor des Buches.

¹⁴² Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73). Am Sonntag, den 21. August 1594, hielt Tommaso Laureti einen Vortrag über mathematische Regeln und wie sie dem guten Maler dienen. Siehe M. Missirini (1823), S. 58

¹⁴³ „*Tomasso fu molto amatore della virtù, & assai honorato; e nell' imparare alli giouani, e a tutti quelli, che desiderauano esser virtuosi, egli molto cortesemente compartiua quelle gratie, che il Signore date gli hauea.*“ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

¹⁴⁴ „*Fu il secondo principe dell'Accademia romana, & era tanto umano con li giouanetti, che quando si teneuasi Accademia, stava egi a sedere, & haueua a se dauanti una tauola con certa cartella, e con ogni possibil carità insegnaua loro la prospettiva, e li principi dell'architettura.*“ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

¹⁴⁵ „*[...] tralasciandosi li buon ordini, e indirizzi lasciati dal S. Zucchari, à instruire i giouani, & inanimargli con le dette conferenze così utili, e necessarie, l'Accademia fù quasi abbandonata [...]*.“ Dok. 52 (R. Alberti (1604), S. 77)

¹⁴⁶ So etwa Giacomo della Porta und Taddeo Landini. M. Missirini (1823), S. 48f., 52f.; S. Roettgen (1999), S. 309-313

Spitze die Malerei stand.¹⁴⁷ Nach seiner Wahl zum *Principe* befand Laureti daher, dass Zuccaris Definitionen des *disegno* noch einmal überdacht werden müssten.¹⁴⁸

Außerdem, so Alberti, sei Laureti in dem Jahr seines Prinzipats mit anderen Dingen beschäftigt gewesen, wobei er auf anderweitige „Verpflichtungen oder Vorkommnisse“ hinweist, ohne diese näher zu benennen.¹⁴⁹ Baglione erwähnt eine Episode, in der sich Laureti als *Principe* bei Klerus und Papst energisch für die Interessen der Goldschmiede und Malerwerkstätten einsetzte, die ebenfalls unter dem Schutz der Accademia di S. Luca standen, nun jedoch mit einer Steuer belegt wurden.¹⁵⁰ Durch ein Breve Gregors XIII., das von Sixtus V. bestätigt wurde, waren sie eigentlich von dieser Last befreit. Diesen weniger intellektuell denn handwerklich tätigen Künstlern zu ihrem Recht zu verhelfen, schrieb sich Laureti auf die Fahnen und erwirkte schließlich die Rücknahme der Abgabepflicht. In seine Amtszeit fiel auch das von Kardinal Girolamo Rusticucci, seit 1587 Generalvikar von Rom, am 3. Februar 1595 erlassene Dekret mit dem Inhalt, dass fortan alle Kostenschätzungen, welche die Malerei betreffen (darunter auch die Miniatur, Stuckatur und Vergoldung) ausschließlich von Mitgliedern der Accademia di San Luca abgegeben werden dürften.¹⁵¹ Zu diesem Zweck wurden zwölf Gutachter bestimmt, sechs von ihnen Maler und sechs Handwerker. Auf die Kostenschätzung entfiel eine Gebühr von 2 %, welche die Accademia di San Luca zu einem Drittel für den Bau ihrer Kirche S. Luca verwenden sollte, während ein anderes Drittel dem beauftragten Gutachter zukam.¹⁵² Um dieses Privileg hatte sich bereits Federico Zuccari bemüht, wie Missirini schreibt, jedoch ohne Erfolg.

¹⁴⁷ S. Roettgen (1999), S. 309ff.

¹⁴⁸ „[...] propose poi per occasione di trattenimento che sarebbe bene si raggionasse un poco delle diffinitioni del Disegno proposte dal Sig. Zuccari.“ Missirini legt Laureti allerdings in den Mund, er habe Zuccaris Diskurse zuvor nicht gehört und wolle sie deshalb noch einmal erklärt bekommen. M. Missirini (1823), S. 61; S. Roettgen (1999), S. 313

¹⁴⁹ Dok. 52 (R. Alberti (1604), S. 77)

¹⁵⁰ „Gli deuono hauer grand obbligo gl'indoratori, e dipintori di botteghe; poiche a tempo di Papa Clemente VIII. fu messo un datio sopra tutte le botteghe di Roma per la reductione de quattrini, il quale con ogni rigore si pagaua. Andò egi in Camera, e tanto si adoperò con li Chierici di essa, e con altri Camerali, e con li Cardinali, e finalmente con l'istesso Pontefice, portando il Breue di Gregorio XIII. da Sisto V. conferinato, che da quel peso liberolli, solo perche stauano sotto la nobile Accademia Romana.“ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

¹⁵¹ „Tuttavia sotto il Principato del Lauretti si mandò ad effetto la conferma implorata dallo Zuccari, e non ottenuta della tassa del due per cento per ogni stima fatta dagli Accademici deputati. Ecco il tenore del decreto: "Girolamo Rusticucci di Santa Susanna Vicario Generale del Pontefice per decreto datato il 3 Febraro del detto anno [1595], regnando Clemente Ottavo, approvò, e concesse: che occorrendo ad alcuna persona far stimare qual si voglia Pittura, miniatura, stuccatura, indoratura, e altra cosa spettante all'esercizio del Pittore tanto fatto in mura, quanto in tela ec: non possa niuno fare tale stima, nè a parole, nè in iscritto senza licenza de' nostri Deputati, nè li Stimatori posano dare tale stima, se prima da chi la vorrà non sia fatto il deposito di scudi due per centinajo nelle stime che passano scudi venticinque di moneta, delle quali due per cento, li Periti abbino ad avere (volendo) il terzo, e gli altri due terzi devono consegnarsi al Camerlengo per mantenimento della Chiesa.“ Per l'esecuzione di questo decreto furono perciò eletti dodici Stimatori sei Pittori e Sei Bottegari: li primi per le cose della pittura, gli altri pei lavori di Bottega, indorature, arme ec. [...].“ M. Missirini (1823), S. 68

¹⁵² Sixtus V. übertrug der Accademia di S. Luca 1588 die am Forum Romanum gelegene Kirche S.ta Martina als Ersatz für ihre Kirche S. Luca, die bei der Erweiterung der Piazza di S.ta Maria Maggiore zerstört wurde. Bald

Am Ende von Lauretis Amtszeit führte ein Dissens innerhalb der Akademie zu dem Entschluss, sowohl die Statuten der Akademie, als auch die Titel des *Principe* sowie anderer Offizieller zu ändern.¹⁵³ Nach Missirini stammte dieser Vorschlag von Tommaso Laureti selbst.¹⁵⁴ Es wird deutlich, dass sein Prinzipat einen Bruch mit Zuccaris Bemühungen darstellt, die Akademie nach dessen Vorstellungen zu gestalten. Lauretis Einsatz galt vornehmlich den geschäftlichen Interessen der Institution sowie dem praktischen Unterricht der Schüler, dem er den Vorrang gegenüber einer intellektuellen Aufwertung der Künstlerausbildung gab. Obwohl dies weiterhin dem Selbstverständnis der Accademia di S. Luca entsprach, wurde Lauretis Praxisorientierung wohl auch aus Bequemlichkeit von vielen Mitgliedern bevorzugt.¹⁵⁵

Unter den Portraits der *Principi* der Accademia di S. Luca befindet sich auch dasjenige Tommaso Lauretis [Abb. 1].¹⁵⁶ Der Rahmen mit der Inschrift „Tomasso Laureti P[ictor] A[cademicus] 1603“ ist nicht original, sondern entstammt dem Jahr 1672, in dem die Portraitsammlung der Akademie neu geordnet und die Bilder einheitlich gestaltet wurden.¹⁵⁷ Offenbar hielt man das Jahr 1603 aufgrund der Archivnotiz der Überführung seines Leichnams in die Krypta von SS. Martina e Luca für das Todesjahr des Künstlers.¹⁵⁸ Da Laureti der Akademie kein Selbstbildnis hinterlassen hatte, was von einem *Principe* eigentlich erwartet wurde, malte Orazio Borgianni das Portrait des Sizilianers nach

darauf begannen Planungen für den Neubau der Kirche, die sich fortan S. Luca in S.ta Martina bzw. SS. Luca e Martina nannte und mangels Geld zunächst restauriert wurde. Hierzu K. Noehles (1969), S. 43-47

¹⁵³ Hierzu S. Roettgen (1999), S. 301f.. Alberti zufolge entstanden die Streitigkeiten jedoch erst durch diesen Beschluss: „[...] nel fine dell'anno si propose di mutar ordini, e statuti, e nome al Principe, & altri ufficiali, onde ne nacquero risse, e dispareri fastidiosi; cotal fine hebbe il secondo Anno.“ Dok. 52 (R. Alberti (1604), S. 77)

¹⁵⁴ „L'anno 1595. l'Accademia fu governata da messer Tommaso Lauretti Siciliano il quale vago di novità propose il mutamento degli ordini, e del nome del Principe, e degli altri Ufficiali, onde ne nacquero molti dispareri.“ M. Missirini (1823), S. 68

¹⁵⁵ „Toccava la seguente Domenica [20. März 1594] di discorrere à M. Gio. Battista Navarra sopra la gratia, e la bellezza della figura, il quale fù il primo che mancasse de i Pittori, à non voler fare il suo discorso, ne in voce, ne in scritto, forse per poco animo, il che fù causa che molt'altri à suo essemplio mancarono [...].“, „[...] M. Pietro Paolo Olivieri Scultore, che dovea seguire la seconda Domenica d'Aprile [10. April 1594] à ragionare della Scultura, secondo che la sorte gl'haveva dato, non volse comparire, ne tanpoco M. Gio. Battista della Porta, ne il Valsoldi, di sorte, che gli Scultori, doppo M. Flaminio Vacca, niuno fè cosa alcuna, e l'Accademia si tratteneva solo con li deputati à rivedere i Disegni dei giovani, e far'alcuna essortatione.“ R. Alberti (1604), S. 58, 66

¹⁵⁶ Öl auf Leinwand, 66 x 50 cm, Inv.-Nr. 439. Sowohl Giovanni Baglione als auch Giulio Mancini überliefern das Bild in den alten Räumlichkeiten der Accademia di S. Luca. „[...] ove il suo ritratto di mano del Borgiani meritamente si ammira.“ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73); „[...] et per quei suoi buon costumi et eccellenza d'arte l'Accademia dei Pittori conserva il suo ritratto et honoran la sua memoria.“ Dok. 53 (G. Mancini (1956), Bd. 1, S. 233)

¹⁵⁷ Incisa della Rocchetta erwähnt, dass auf der Rückseite der Leinwand Spuren einer nicht mehr lesbaren Schrift gefunden wurden, als man die Leinwand von der Holzplatte löste, auf die sie montiert war. G. Incisa della Rocchetta (1979), S. 13, 18, 34

¹⁵⁸ „Il di detto [25. August 1603] bagato giuli cinque al mandataro sono per avere porttato il corpo di M. Tomaso giù sotto la volta della ciesa.“ Dok. 49 (AASL, vol. 42, fol. 103r); Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73); M. Gallo (2002), S. 337; Ders. (2007), S. 267

dessen Tod.¹⁵⁹ Wie Marco Gallo überzeugend darlegte, entstand es wohl nach 1610, vielleicht im Jahre 1612, in dem sich Lauretis Todestag zum zehnten Mal jährte.¹⁶⁰ Man kann allerdings davon ausgehen, dass das Gemälde wohl annähernd realistisch ist, da Borgianni Laureti wahrscheinlich persönlich kannte.¹⁶¹ Ein weiteres Portrait von Tommaso Laureti befand sich im Museum Kircherianum.¹⁶²

Zur Zeit seines Prinzipats oder kurz darauf betraute Kardinal Girolamo Rusticucci Laureti mit der Anfertigung des Hochaltarbildes für seine Titelkirche S. Susanna [Abb. 225]. Zwischen 1595 und 1597 malte Laureti das Martyrium der hl. Susanna, als Bestandteil und Höhepunkt des Bildprogramms, das sich über den gesamten Kirchenraum erstreckte [Abb. 224].¹⁶³ Der Freskenzyklus thematisiert an den Langhauswänden die Geschichte der hl. Susanna des Alten Testaments und im Chorraum Ereignisse aus dem Leben der Märtyrerin gleichen Namens, sowie die Martyrien der Heiligen Gabinius und Felicitas, deren Reliquien mit denen Susannas in der Krypta ruhen. Laureti wiederum fokussiert den Blick des Betrachters bildintern auf das Transzendente, das durch den architektonischen Durchblick in der Gemäldemitte repräsentiert wird. Wie bereits in der Sala di Costantino nutzte Laureti seine Fähigkeit perspektivischer Darstellung hier geschickt, um nicht Abbildbares wiederzugeben.¹⁶⁴ Das lässt erahnen, dass es Laureti bei der akademischen Ausbildung junger Künstler nicht bloß um das Erlernen konstruktiv-mathematischer Regeln ging, wie Alberti behauptet, sondern auch um die richtige Anwendung der Perspektive als Bedeutungsträger und Mittel der Bildkomposition.

Dieses Altarbild fand großes Gefallen. Deshalb erhielt Laureti kurz nach dessen Fertigstellung einen weiteren bedeutenden Auftrag. Gegenüber von S. Susanna ließ Caterina Sforza zwischen 1598 und 1600 einen antiken Rundbau, der Teil der Diokletiansthermen war, zur Kirche S. Bernardo alle Terme umbauen und betraute Tommaso Laureti mit der Anfertigung zweier großformatiger Bilder für die beiden Seitenaltäre [Abb. 223].¹⁶⁵ Der Vertrag datiert auf den 16. April 1597 und legte fest, dass

¹⁵⁹ Giovanni Baglione überliefert Borgianni als Autor des Bildnisses, was sich auch stilistisch mit dem Werk des Malers deckt. Siehe Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

¹⁶⁰ M. Gallo (2002), S. 335f., 337f.; Ders. (2007), S. 264, 266-268

¹⁶¹ Wetthey sieht in dem Portrait auch stilistische Parallelen zu El Greco, an dem sich Borgianni hier aufgrund seines langen Aufenthaltes in Spanien orientiert haben soll. H. E. Wetthey (1964), S. 149; M. Gallo (2002), S. 338; Ders. (2007), S. 268

¹⁶² Unter 46 Künstlerportraits nennt Buonanni auch eines von "Thomas Lauretus Panormitanus". F. Buonanni (1709), S. 316; A. Mongitore (1977), S. 145

¹⁶³ Siehe III.15. Der Vertrag oder Rechnungen über die Anfertigung des Bildes sind nicht überliefert. Eine ungefähre Datierung des Hochaltargemäldes in die Jahre zwischen 1595 und 1597 ergibt sich jedoch aus dem auf den 30. Januar 1596 datierten Vertrag mit den Steinmetzen Francesco de Rossi und Matteo Castelli über die Anfertigung des Hochaltars von S. Susanna und einem *avviso* des 30. Augustes 1597, aus dem die Vollendung der Presbyteriumsdekoration hervorgeht. ASR, Notai del Tribunale A.C., 6236, fol. 343r+v; H. Hibbard (1971), S. 112; M. C. Abromson (1978), S. 136, Anm. 82

¹⁶⁴ Siehe auch III.13 und III.18

¹⁶⁵ Siehe III.16 und V.12

Laureti die Gemälde innerhalb von fünfzehn Monaten zu vollenden hatte.¹⁶⁶ Es handelte sich um die Darstellung der *Geburt Christi mit Hirten bei Nacht* und die *Vision des hl. Bernhard von Clairvaux*, der vor dem Gekreuzigten kniet, welcher die Arme vom Kreuz löst, um Bernhard zu umarmen. Beide Gemälde gingen im 18. Jahrhundert jedoch verloren, so dass ihre Existenz bis zur Auffindung des Vertrages nur durch Baglione und in Romguiden überliefert war. Der Vertrag zwischen Caterina Sforza und Tommaso Laureti dokumentiert nicht nur detailliert die Konditionen der Auftragsvergabe, sondern enthält darüber hinaus einen interessanten Hinweis auf Lauretis Verbindung zur Familie Ruggeri. So verpflichtet sich Caterina Sforza, nach den ersten sechs Monaten dem römischen Patrizier Lorenzo Ruggeri, für den Tommaso Laureti „*in bona fede*“ eine Bürgschaft eingegangen war, 130 scudi zu zahlen. Wie aus dem Dokument hervorgeht, benötigte Ruggeri das Geld, um eine „*compagnia d'offitio*“ abzulösen. Dabei handelte es sich um einen Kredit, den ihm ein gewisser Francesco Benini gewährt hatte.¹⁶⁷ Lorenzo Ruggeri war der älteste Sohn von Pompeo Ruggeri, der Ende der 1580er Jahre den gleichnamigen Palast von Giacomo della Porta am heutigen Corso Vittorio Emanuele errichten und mit Fresken der Alberti-Brüder ausstatten ließ.¹⁶⁸ Eine Beteiligung Lauretis an diesen Arbeiten ist allerdings bisher nicht bekannt. Weder als Maler noch als Architekt tritt er hier in Erscheinung. Am 12. Januar 1598 setzte Giovanni Battista Ottaviani ein weiteres Dokument auf, in dem die Zahlung der 130 scudi und die Lösung Lauretis aus seiner Verpflichtung bestätigt wird.¹⁶⁹ Der Notar verweist auf den Notar des Auditor Camerae, Girolamo Fabri, bei welchem die betreffende „*Societas Officii*“ geschlossen wurde.¹⁷⁰ Es stellte sich heraus, dass der entsprechende notarielle Akt von 18. April 1597 jedoch lediglich die Erneuerung einer bereits bestehenden *Societas* war.¹⁷¹ Diese geht auf den 6. September 1594 zurück und diente dazu, mit dem Betrag von 130 scudi eine andere *Societas* über 125 scudi abzulösen, die Lorenzo Ruggeri am 14. März 1588 mit Marzio Santacroce geschlossen und am 26. Januar 1591 erneuert hatte.¹⁷² Bei jedem dieser notariellen Akte wird ein

¹⁶⁶ Dok. 39 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 13, Vol. 97, fol. 955r-955v, 962r). Den Quellenfund ermöglichte die vorausgegangene Rechercharbeit Mons. Sandro Corradinis.

¹⁶⁷ Francesco Benini war Florentiner Herkunft und bekleidete 1597 zusammen mit Porfirio de Magistris und Angelo Massimi das Konservatorenamt. Siehe C. de Dominicis (2009), S. 71

¹⁶⁸ Zum Palazzo Ruggeri siehe M. V. Brugnoli (1961); C. Pietrangeli (1971), S. 169-181; F. Vicarelli (1996), S. 39-68; S. Hoppe (2015)

¹⁶⁹ Dok. 40 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 13, Vol. 100, fol. 114r-v, 129r-v). Den freundlichen Hinweis darauf verdanke ich Mons. Sandro Corradini.

¹⁷⁰ Bei einer *Societas Officii* wurde ein vakantes Amt innerhalb der Kurie beliehen. Falls der Anwärter nicht genügend Kapital aufbringen konnte, um dieses Amt zu kaufen, konnte ihm ein Gläubiger einen Kredit gewähren und wurde an den Erträgen des Amtes beteiligt. Durch die Schaffung immer weiterer (z.T. funktionsloser) Ämter wurden die *Societates* zu einem florierenden Kreditgeschäft. Siehe S. Levati (1996), S. 537; W. Angelini (2001), Nr. 102 (1997), S. 584; A. Esposito (2007), S. 497-515

¹⁷¹ ASR, AC, Vol. 2520, fol. 782r-784v. Bei dem Verweis auf die Vereinbarung mit Catherina Sforza gibt Girolamo Fabri allerdings irrtümlich den Notar Melchiorre Vola an, welcher der Vorgänger von Giovanni Battista Ottaviani war.

¹⁷² Die beiden *Societates*, die Lorenzo Ruggieri auf das Amt eines Miles Sancti Petri abschloss, wurden mit 12 % verzinst und hatten eine Laufzeit von sechs Monaten mit einer fünfzehntägigen Kündigungsfrist. ASR, AC, Vol. 2466, fol. 206r-v; ASR, AC, Vol. 2483, fol. 551r-552r; ASR, AC, Vol. 2505, fol. 76r-v. Marzio Santacroce war

separates Schreiben aufgeführt, das die Bürgerschaft von Tommaso Laureti, „*Panormitanus et Civis Romanus*“ bzw. „*Pictor in Urbe*“, bezeugt.¹⁷³ Einmalig ist hier die Bezeichnung Lauretis als „*Civis Romanus*“.¹⁷⁴ Dieser Beifügung ist zu entnehmen, dass sich der Maler vor dem Jahr 1591 hatte einbürgern lassen.¹⁷⁵

Jenes auf den 6. September 1594 datierende Schriftstück wurde im Domizil des Malers „*suptus Capitolium*“ aufgesetzt [Abb. 211].¹⁷⁶ Leider geht aus den Dokumenten nicht hervor, warum Laureti sich Lorenzo Ruggeri gegenüber in dieser Weise und über den Zeitraum von immerhin zehn Jahren verpflichtete. Eine mögliche Erklärung wäre, dass sich Laureti in den 1580er Jahren Geld von Lorenzo Ruggeri geliehen haben könnte, das er schließlich 1598 von seinem Lohn, den er für die beiden Altarbilder von S. Bernardo erhielt, vollständig oder teilweise zurück erstattete. Bis dahin bürgte der Maler lediglich im Rahmen dieser beiden *Societates* für die ausstehende Summe. Für diese Annahme spricht, dass Laureti in einem undatierten, vermutlich aus dem Jahre 1595 stammenden Brief an den Magistrat der Stadt schreibt, er habe zur Zeit sehr hohe Schulden und erbitte nun die ihm versprochene zusätzliche Gratifikation für die geleistete Arbeit.¹⁷⁷ Tommaso Laureti erhielt für die von ihm in den Jahren zwischen 1586 und 1594 geschaffenen Fresken der Sala dei Capitani im Konservatorenpalast zunächst 2200 scudi. Auf seine Bitte hin gestand man ihm am 23. Mai 1595 weitere 300 scudi zu, die am 2. Juni gezahlt wurden.¹⁷⁸ Als einer der *Consiglieri* nahm auch Lorenzo Ruggieri an der beratenden Sitzung über die Gewährung des *donativo* teil. Lorenzo Ruggieri hatte zu verschiedenen Zeiten Ämter innerhalb des Magistrats inne. So findet sich sein Wappen unter denen der damals amtierenden Magistraten in der Sala dei Capitani, da er im ersten Trimester 1594 Priore der Caporioni war.¹⁷⁹ Im Dezember desselben Jahres vollendete Laureti seine Arbeiten an den Fresken des Saales. Es ist daher nicht auszuschließen, dass Lorenzo Ruggeri sich in gewissem Maße auch für die Auftragsvergabe an Tommaso Laureti eingesetzt haben könnte.

In den 1590er Jahren schuf Tommaso Laureti auch ein Bild für den privilegierten Altar der Cappella Lancellotti in S. Giovanni in Laterano [Abb. 277].¹⁸⁰ Der Verbleib des Gemäldes ist unklar, erwähnt

dreimal *caporione*: 1571 und 1587 vertrat er den Stadtteil Regola, 1593 den *rione* Colonna. Siehe C. Dominicis (2009), S. 135, 143, 145

¹⁷³ ASR, AC, Vol. 2466, fol. 207r-v; ASR, AC, Vol. 2483, fol. 552v; ASR, AC, Vol. 2505, fol. 77r-v; ASR, AC, Vol. 2520, fol. 783v

¹⁷⁴ ASR, AC, Vol. 2483, fol. 552v

¹⁷⁵ Die Recherchen nach dem Einbürgerungsantrag und der Genehmigung desselben führten leider zu keinem Ergebnis, obwohl diesbezüglich der infrage kommende Zeitraum (1582-1591) im Archivio Storico Capitolino lückenlos dokumentiert zu sein scheint.

¹⁷⁶ Dok. 38 (ASR, AC, Vol. 2505, fol. 77v). Dass Tommaso Laureti am Monte Tarpeia wohnte, wie die Südseite des Kapitulinischen Hügels genannt wurde, geht auch aus dem kirchlichen Vermerk seines Ablebens und aus dem notariell erstellten Inventar seines Nachlasses hervor. Dok. 47 (AFSP, Arm. 11, A, 7, fol. 69r-72v); Dok. 48 (ASVR, S. Nicola in Carcere, Morti 1593-1653, fol. 49r)

¹⁷⁷ Dok. 35 (ASC, Cred. VI, Vol. 61, fol. 9r)

¹⁷⁸ ASC, Cred. I, Vol. 30, fol. 163v; ASC, Cred. IV, Vol. 104, fol. 26r

¹⁷⁹ C. Pietrangeli (1962), S. 643

¹⁸⁰ Siehe V.14

wird es jedoch von Baglione und in verschiedenen Guiden.¹⁸¹ Zudem findet sich eine Abbildung des Altarbildes auf einem 1681 veröffentlichten Stich Giovanni Maggis [Abb. 278]. Es handelte sich demnach um ein hochrechteckiges Gemälde, das die Stigmatisierung des hl. Fanziskus darstellte.

Außerdem verpflichtete sich Tommaso Laureti in einem am 7. Oktober 1599 geschlossenen Vertrag, die Apsiskalotte und den Bogen der Cappella della SS. Annunziata des Oblatinnenkonvents Tor de' Specchi mit einer Engelsglorie und dem Sturz Luzifers durch den Erzengel Michael zu freskieren.¹⁸² Der Auftraggeber, Mario Fani, legte Wert darauf, dass Laureti innerhalb von drei Monaten, d.h. bis Anfang Januar 1600, das Fresko eigenhändig ausführen sollte, wofür ein Lohn von 225 scudi vereinbart wurde. Trotz seines hohen Alters war Laureti nach wie vor als Maler erfolgreich tätig, obwohl sich mit der Zeit Gebrechen einstellten, die seine Arbeit erschwerten. Von der Last des Alters berichtete er seinen Mitbrüdern der *Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei Siciliani*.¹⁸³ Dass Tommaso Laureti der 1593 in Rom gegründeten sizilianischen Bruderschaft angehörte, geht aus deren Archivalien hervor, die erstaunlicherweise bisher nicht auf eine Mitgliedschaft Lauretis untersucht wurden.¹⁸⁴ Dokumentiert ist sein Name erstmalig im Bericht einer Versammlung vom 30. Januar 1600.¹⁸⁵ Ende April wurde Laureti in das Amt eines Kustoden der Bruderschaft gewählt.¹⁸⁶ In dieser Funktion nimmt er bis zum 25. März 1601 regelmäßig an den „*congregazioni*“ teil.¹⁸⁷ Kurze Zeit später zog sich Tommaso Laureti jedoch von seinen Verpflichtungen zurück. So nahm er am 13. Mai zwar an der Generalversammlung teil, bekleidete jedoch kein Amt mehr.¹⁸⁸ In dieser Sitzung wird ihm das Amt des Schatzmeisters (*Camerlengo*) angetragen, das, wie es heißt, nur einer vertrauenswürdigen Person anvertraut werden könne, von der man ausgehe, dass sie die Bruderschaft nicht betröge.¹⁸⁹ Laureti lehnt dieses Angebot jedoch ab und entschuldigt sich damit, dass er aufgrund seines hohen Alters der Bruderschaft nicht mehr angemessen dienen könne.¹⁹⁰ Zudem sei er nicht in der Lage, bei Festen seinen religiösen Pflichten nachzukommen, da er beruflich anderweitig beschäftigt sei. Andere Argumente, die Laureti vorgebracht habe, so das Protokoll, hätten die Gemüter der *guardiani* derart

¹⁸¹ G. Celio (1638), S. 31; G. Baglione (1639), S. 122; Ders., (1642), S. 309; A. Baldeschi / G. M. Crescimbeni (1723), S. 77; G. Marzo (1862), S. 319; M. C. Dorati da Empoli (2001), S. 46

¹⁸² Dok. 41 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 14, fol. 621r-622r); siehe III.17

¹⁸³ Die *Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei Siciliani* gründete sich 1593 in Rom und wurde durch ein Breve Clemens VIII. am 5. Februar 1594 bestätigt; zur Bruderschaft siehe V. Galletti (1889); G. M. Croce (1994)

¹⁸⁴ Dok. 44 (AASMO, Reg. 15, Primo Libro de' Decreti e Registro de' Mandati) und Dok. 44.1 (AASMO, Reg. 16, Secondo Libro de' Decreti)

¹⁸⁵ Dok. 44 (AASMO, Reg. 15, Primo Libro de' Decreti e Registro de' Mandati, fol. 79v)

¹⁸⁶ Dok. 44 (AASMO, Reg. 15, Primo Libro de' Decreti e Registro de' Mandati, fol. 80v)

¹⁸⁷ AASMO, Reg. 15, Primo Libro de' Decreti e Registro de' Mandati, fol. 89r. Weitere Sitzungen, an denen Laureti teilnahm: 7. Mai 1600 (fol. 81r), 15. Oktober 1600 (fol. 82r), 5. November 1600 (fol. 82v), 12. November 1600 (fol. 83r), 14. Januar 1601 (fol. 84v), 28. Januar 1601 (fol. 85v), 11. Februar 1601 (fol. 86v), 13. Februar 1601 (fol. 87r), 7. März 1601 (fol. 88r). Im „*Registro de' Mandati*“ wird er als „*Guardinano*“ bezeichnet (AASMO, Reg. 15, Primo Libro de' Decreti e Registro de' Mandati, fol. 117r-119v, 122r, 123r)

¹⁸⁸ AASMO, Reg. 16, Secondo Libro de' Decreti (13 mag. 1601-4 set. 1616), fol. 1r

¹⁸⁹ Dok. 44.1 (AASMO, Reg. 16, Secondo Libro de' Decreti, fol. 1v)

¹⁹⁰ Dok. 44.1 (AASMO, Reg. 16, Secondo Libro de' Decreti, fol. 1v)

bewegt, dass sie unverzüglich Pietro Rizzo gebeten hätten, das Amt des Schatzmeisters zu übernehmen. Über diese „anderen Gründe“, die Laureti zum Verzicht bewogen haben, ließe sich nur spekulieren. Ob es eventuell an seinem Gesundheitszustand oder gar den hohen Schulden lag, von denen die Inventarliste seines Nachlasses zeugt, ist nicht zu sagen.¹⁹¹ Jedenfalls scheint Laureti fortan lediglich den Aufgaben eines gewöhnlichen Mitgliedes der *Confraternita* nachgekommen zu sein. So wird ihm in Abwesenheit auf der Zusammenkunft vom 31. Mai 1601 anlässlich der Planung der zu Ehren der Patronin stattfindenden Feierlichkeiten aufgetragen, sich mit Giovanni Paolo Graffeo und Vincenzo Bruno um die erforderlichen Bilder zu kümmern, da er von Beruf Maler sei.¹⁹² Desgleichen wird ein Jahr später, am 12. Mai 1602, beschlossen.¹⁹³ Hierbei handelt es sich um den letzten Akteneintrag, in dem Laureti Erwähnung findet.

Kurz bevor Tommaso Laureti die Bruderschaft um Entbindung von seinen Aufgaben bat und diese Entscheidung u.a. mit beruflichen Verpflichtungen begründete, hatte er den Auftrag übernommen, für das bei Siena gelegene Mutterkloster des Olivetanerordens, Monte Oliveto Maggiore, ein großes Gemälde für die Stirnwand des Refektoriums zu malen.¹⁹⁴ Der unter Zeugen im römischen Olivetanerkonvent Santa Maria Nova unterzeichnete und bisher unbekannte Vertrag, den Laureti mit dem Generalabt des Klosters, dem Florentiner Don Vito Bonaccolti, schloss, datiert auf den 20. März 1600.¹⁹⁵ Vereinbart wurde, dass Laureti das aus drei Teilen bestehende Bild mit der Darstellung des Gastmahles des Herodes innerhalb von achzehn Monaten, d.h. bis zum 20. September 1601, fertig zu stellen hatte.¹⁹⁶ Dass ihm das nicht gelang, lassen weitere Archivfunde vermuten. So werden erst am 28. Oktober 1602 unter den Ausgaben des Klosters Kosten für den Transport des Bildes aus Rom nach Monte Oliveto Maggiore verzeichnet.¹⁹⁷ Da das Gemälde nicht in dem an Lauretis Todestag erstellten Inventarverzeichnis seiner Habseligkeiten aufgelistet wird, ist davon auszugehen, dass Laureti das Gemälde vor seinem Tode vollenden konnte und dieses dann andernorts, wahrscheinlich im römischen Olivetanerkonvent, zwischengelagert wurde.¹⁹⁸

Während Laureti an dem Gastmahl des Herodes arbeitete, bereitete er zeitgleich ein auf Schieferplatten zu malendes Altarbild für den Petersdom vor.¹⁹⁹ 1599 gab Clemens VIII. einen aus sechs Altarbildern bestehenden Petruszyklus für die Altäre der sog. *navi piccole* in Auftrag, eines der wichtigsten Dekorationsprojekte jener Jahre. Laureti wurde angetragen, das Petruswunder der Heilung

¹⁹¹ Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69r-72v)

¹⁹² Dok. 44.1 (AASMO, Reg. 16, Secondo Libro de' Decreti (13 mag. 1601-4 set. 1616), fol. 2v)

¹⁹³ Dok. 44.1 (AASMO, Reg. 16, Secondo Libro de' Decreti (13 mag. 1601-4 set. 1616), fol. 24v)

¹⁹⁴ Siehe III.19 und V.3

¹⁹⁵ Dok. 45 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 33, Vol. 49, fol. 349r-349v)

¹⁹⁶ „[...] Sig. Tomasso promette et si obliga fare al detto R. P. Abbate generale una Historia di S. Gio. Battista cio è la cena di Herode in tre quadri per il Refettorio del Convento di Monte Oliveto Chisure un altare fine [...]“ Dok. 45 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 33, Vol. 49, fol. 349r)

¹⁹⁷ Dok. 46 (ASS, Conventi, 271, anni 1596-1607, uscita, fol. 271) und Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 341)

¹⁹⁸ Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69r-72v)

¹⁹⁹ Siehe III.18

des Lahmen vor der Schönen Pforte zu malen, starb aber, bevor er das Werk beginnen konnte.²⁰⁰ Fertiggestellt hatte Laureti allerdings den Bozzetto für das Altarbild [Abb. 235], der nach dem Tode des Künstlers in den Besitz Kardinal Pietro Aldobrandinis übergang.²⁰¹ Obwohl mit Laureti erst am 18. September 1600 ein Vertrag abgeschlossen wurde, erhielt er bereits am ersten Oktober 1599 eine Anzahlung von fünfzig scudi, auf die am 9. November eine weitere der gleichen Summe folgte.²⁰² Aus dem Vertrag geht hervor, dass das Altarbild für die Nische der Westseite des südwestlichen Kuppelpfeilers vorgesehen war. Dort waren bereits die Schiefertafeln angebracht, als Laureti verstarb. Begonnen hatte er die Arbeiten vor Ort jedoch noch nicht, so dass Ludovico Cigoli an dieser Stelle ein von Lauretis Entwurf völlig abweichendes Bild schaffen konnte [Abb. 240].

Die im Archiv der Fabbrica di S. Pietro aufbewahrte Kopie des Inventarverzeichnisses der Gegenstände, die sich an Lauretis Todestag, dem 22. September 1602, in der Wohnung und Werkstatt des Künstlers befanden, führt nicht nur den Bozzetto auf, sondern auch „*un quadro dell' assunta della Madonna quale disserno essere del sigr Iacomo Ghirlinzoni da Modena quale habita in casa dell' Illmo Sigr Car.le Avila*“.²⁰³ Auch dieses Gemälde, das sich heute in der Kirche S. Prospero in Reggio Emilia befindet, konnte Laureti nicht vollenden [Abb. 242].²⁰⁴ Bestimmt war es für den Hochaltar der nach Plänen Giovanni Guerras neu erbauten Kirche S. Maria degli Angeli del Paradiso in Modena. Der Stifter des Gemäldes, der in Rom wohnhafte Modeneser Giacomo Grillenzoni, ließ es kurz nach dem Tod des Malers in unfertigem Zustand nach Modena bringen. So berichtete der Chronist Giovan Battista Spaccini, das Altarbild des exzellenten und vor kurzem verstorbenen Malers „*Tomaso Ceciliano*“ sei am Samstag, dem 02. November 1602, in der neuen Kirche der Assunta angekommen.²⁰⁵ Laureti gelang es, die obere Bildhälfte mit der Madonna und den Engeln fertigzustellen. Im unteren Teil des Gemäldes, der die um den leeren Sarkophag versammelten Apostel zeigt, wurden einige Figuren, die Laureti nur schemenhaft angelegt hatte, von Ludovico Carracci ergänzt.

Am 22. September 1602 verstarb Tommaso Laureti im Alter von zweiundsiebzig Jahren mit den Sakramenten versehen in seinem südlich des Kapitolsbügels gelegenen Wohnhaus am Monte Tarpeia [Abb. 211].²⁰⁶ Baglione bedauerte, dass dies „*in poca commodità*“ geschah und Laureti, der Achtung

²⁰⁰ „*Gli fu ultimamente a tempo di Clemente viii. dato a dipingere un quadro a s. Pietro dalli Prelati della fabrica, il fece mettere in ordine, e su'l muro se porre le lavagne, ma per occorenza di morte non lo principiò [...]*.“ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

²⁰¹ Öl auf Leinwand, 129 x 69 cm, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Inv.-Nr. 55949

²⁰² Dok. 42 (AFSP, Arm 26, A, 162, fol. 52v) und Dok. 42.1 (AFSP, Arm 26, A, 165, fol. 65r, 84r); Dok. 43 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 38, Vol. 4, fol. 824r+v, 839r)

²⁰³ Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69v)

²⁰⁴ Siehe III.20

²⁰⁵ „*Adì 2, sabato, è venuta la tavola alla chiesa nuova dell'Assunta, di mano dell'eccelente pittore Tomaso Ceciliano, puoco fa passato a miglior vita.*“ G. B. Spaccini (1993), S. 589

²⁰⁶ Dok. 48 (ASVR, S. Nicola in Carcere, Morti 1593-1653, fol. 49r). Bagliones Angabe, Laureti sei achtzig Jahre alt geworden, ist nicht korrekt. Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

und Wohlstand gewohnt gewesen sei, im hohen Alter auf die Hilfe anderer angewiesen war.²⁰⁷ Dieser Bericht deckt sich mit den Informationen, die sich aus dem Inventarverzeichnis ablesen lassen, das noch an Lauretis Todestag von seinen Habseligkeiten erstellt wurde.²⁰⁸ Aus ihm geht in der Tat hervor, dass Laureti in Armut gestorben ist, da außer den Arbeitsmaterialien nur Alltagsgegenstände ohne großen Wert aufgeführt werden, darunter auch Geliehenes. Die Auflistung der Gegenstände lässt auch darauf schließen, dass Wohnung und Werkstatt nicht gänzlich voneinander getrennt waren. Der etwas pietätlose Umstand, dass diese Inventarliste im Auftrag eines Gläubigers, Biagio (lat. Blasius) Salutani, noch am Todestag des Malers erstellt wurde, wirft die Frage auf, wie dieser derart zeitnah vom Ableben seines Schuldners erfahren haben konnte. Anscheinend war er zugegen, als Laureti starb. Denn Biagio Salutani war sein *famulus*, mit dem er in Hausgemeinschaft lebte. Dies geht aus dem Vertrag hervor, den Laureti am 7. Oktober 1599 mit Mario Fano über die für das Kloster Tor de'Specchi anzufertigenden Fresken abschloss.²⁰⁹ Einer der beiden anwesenden Zeugen war „*Blasio Salvatone de Cornacchio ferrariensis diocesis*“, der als „*famulo ipsius D. Thome*“ bezeichnet wird. Zweifellos handelt es sich dabei um denselben Blasius Salutani „*de Civitate Comaccliorum*“, der sich am Todestag des Künstlers bei der Inventarisierung des hinterlassenen Eigentums als Lauretis Gläubiger präsentierte.²¹⁰ Man muss wohl davon ausgehen, dass Laureti angesichts der klammen Haushaltslage keinen Diener beschäftigte. Salutani könnte daher Lauretis Gehilfe gewesen sein, dem er seinen Lohn schuldig geblieben war. Einen notariellen Akt über etwaige verliehene Summen gab es offenbar nicht, da der mit der Inventarisierung beschäftigte Notar angibt, Salutani versichere, er sei Lauretis Gläubiger, ohne auf einen Rechtsakt hinzuweisen. Darüber, ob hier eine private von einer beruflichen Beziehung überhaupt zu unterscheiden ist, ließe sich nur spekulieren. Der Quellenlage nach zu urteilen hatte Laureti zumindest keine Angehörigen, die erbberechtigt gewesen sein könnten. Nach Lauretis Tod wurde ihm das Privileg zuteil, in der Kirche SS. Martina e Luca bestattet zu werden. Noehles weist darauf hin, dass nicht jedem Mitglied der Accademia di S. Luca ein dortiges Begräbnis zustand, sondern ausschließlich im Einzelfall darüber entschieden wurde, diese Anerkennung ehrenhalber zu gewähren bzw. einem Wohltäter zuteil werden zu lassen.²¹¹ Baglione vermutet, dass Lauretis unermüdlicher Einsatz für die Rücknahme der unter Clemens VIII. eingeführten Steuern, die Künstlerwerkstätten zu zahlen hatten, zu diesem Beschluss geführt habe.²¹² Im August 1603 wurde Lauretis Leichnam in die durch die Erhöhung des Bodenniveaus neu

²⁰⁷ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

²⁰⁸ Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, fol. 69r-72v)

²⁰⁹ Siehe III.17; Dok. 41 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 14, fol. 621r-622r)

²¹⁰ Namensvarianten, wie *Salutani* bzw. *Salvatone* sind in Dokumenten häufig anzutreffen. Zweifellos handelt es sich um dieselbe, aus dem Städtchen Comacchio in der Provinz Ferrara stammende Person. Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69r)

²¹¹ K. Noehles (1969), S. 194

²¹² Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

eingerrichtete Krypta der Kirche überführt.²¹³ Später, im Zuge des Kirchnerneubaus durch Pietro da Cortona, wurden die Grablegen der Krypta jedoch beseitigt. In einem Dokument der Biblioteca Apostolica Vaticana findet sich eine Prosainschrift, die eine Abschrift einer Memorialtafel zu sein scheint.²¹⁴ Aus ihr geht hervor, dass diese auf testamentarische Verfügung von Ottaviano Mascherino hin angebracht wurde.²¹⁵ In der Tat bekundete Mascherino in seinem Testament, dass in einer von ihm entworfenen Kapelle in SS. Luca e Martina eine solche Tafel für seinen Freund und eine weitere zu seiner eigenen Erinnerung angebracht werden sollte.²¹⁶ Die enge Verbundenheit der beiden Künstler kommt auch in Mascherinos selbstlosem Wunsch zum Ausdruck, dass die *memoria* für Tommaso Laureti zuerst ausgeführt werden solle, falls das hinterlassene Geld nicht für beide ausreiche. Heute erinnert lediglich eine Travertinplatte, die 1926 in der Cappella dell'Assunta angebracht wurde, an die ehemals in der Krypta Bestatteten.²¹⁷

²¹³ „Il di detto [25. August 1603] bagato giuli cinque al mandataro sono per avere portato il corpo di M. Tomaso giù sotto la volta della ciesa.“ Dok. 49 (AASL, vol. 42, fol. 103r); Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

²¹⁴ Dok. 50 (BAV, Vat. lat. 7927, f. 134r). Warum 1580 als Lauretis Todesjahr angegeben wird, ist unklar.

²¹⁵ Übersetzt: „Dem für seine Malkunst berühmten Sizilianer Tommaso Laureti / Für Gregor XIII., den römischen Senat und das römischen Volk war er mit herausragendem Eifer tätig. Er starb im Alter von über siebzig Jahren im Jahr 1580 n. Chr. Durch testamentarische Verfügung von Ottaviano Mascherino wurde ihm dieses Denkmal gesetzt.“

²¹⁶ Dok. 51 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 34, Vol. 27, fol. 614-616v)

²¹⁷ Lauretis Lebensdaten sind dort jedoch falsch angegeben: TOMMASO LAURETI DA PALERMO DETTO IL SICILIANO 1508-1592

III Werke

III.1 Die Fresken im Salone d'onore des Palazzo Vizzani, Bologna (1562)

III.1.1 Der Palazzo und seine Bauherren Giasone, Pompeo und Camillo Vizzani

Tommaso Lauretis frühestes uns überliefertes Werk ist auf das Jahr 1562 zu datieren. Als 32-jähriger wurde Laureti von den Herren Vizzani mit der Dekoration des großen Salone in deren Bologneser Palazzo betraut. Dieser Palast wurde ausgestattet, wie Pompeo Vizzani 1585 selbst stolz vermerkt, „*con pitture fatte dai migliori maestri et più eccellenti della nostra età*“.²¹⁸

Der Autobiographie des Historikers Pompeo Vizzani entnehmen wir, dass dieser gemeinsam mit seinen beiden Brüdern, Giasone und Camillo, den Entschluss fasste, an der Stelle des alten Familiendomizils in der Via Santo Stefano einen repräsentativen Palast zu errichten, der angenehmer zu bewohnen sei und wie ein „*palazzo nobile*“ aussähe.²¹⁹ Nachdem die Vizzani zu diesem Zweck einige benachbarte Häuser gekauft hatten, die sie ebenso abreißen ließen wie das eigene, konnte 1559 mit dem Neubau begonnen werden, der, wie Pompeo Vizzani berichtet, nach nur sieben Jahren „*a perfettione*“ vollendet wurde [Abb. 6]. Ganz ähnlich formuliert es der Venezianer Agostino Amadi in seinem um 1587 entstandenen *Discorso intorno alla famiglia Vizzani*.²²⁰ Die Datierung des Baubeginns in das Jahr 1559 wird zudem durch eine Inschriftentafel bestätigt, die im Hofe des Palazzo eingemauert war, heute jedoch nicht mehr vorhanden ist. Pompeo Vizzani überliefert die Inschrift jedoch in seinen Aufzeichnungen.²²¹ Obwohl auch Fantuzzi und Bassani schreiben, der Palazzo sei 1559 begonnen worden, entstand im Folgenden eine gewisse Verwirrung über die Datierung des Gebäudes.²²² Marescalchis Aussage, der Palazzo Vizzani sei 1562 bereits „*condotto a buon termine, e*

²¹⁸ Dok. 1 (BCAB, ms. B. 164, fasc. 8, fol. 5v)

²¹⁹ Dok. 1 (BCAB, ms. B. 164, fasc. 8, fol. 5r+v)

²²⁰ „*Questi tre fratelli essendo giovanetti, ma guidati da generoso spirito ne l'anno del signore MDLIX, diedero principio al la fabrica di un nobile palazzo in Bologna, il quale in poco tempo condussero con buona Architettura a bella perfettione; et l'ornarono con molte sculture, et con vaghe pitture di maestri eccellentissimi.*“ Dok. 2 (BCAB, ms. B. 164, fasc. 7, fol. 13v)

²²¹ JASON POMPEIUS ET CAMILLUS / CAMILLI VIZZANII FILII / HARUM AEDIUM FUNDAMENTA IECERUNT / ANNO AB ORBE REDEMTO / Φ D LIX. BCAB, ms. B. 164, fasc. 8

²²² Siehe G. Fantuzzi (1790), S. 207, P. Bassani (1816), S. 34. So verwechselt Giuseppe Guidicini die Notiz Dolfis, dass Camillo Vizzani – Vater der drei Bauherren - im Jahre 1536 das Amt eines Anziano innehatte, mit dem Baubeginn des Palazzo, dessen Fertigstellung er zudem ohne erkennbaren Grund in das Jahr 1630 verlegt. Siehe P. S. Dolfi (1670), S. 710 sowie G. Guidicini (1873), S. 86 und G. Guidicini (1876), S. 174. Malaguzzi Valeri beschloss hingegen, die Grundsteinlegung in das Todesjahr Camillo Vizzanis (1541) zu datieren. Siehe F. Malaguzzi Valeri (1899), S. 211. Sowohl Pompeo Vizzani als auch Agostino Amadi falsch zitierend, gibt Longhi wiederholt an, dass der Palazzo im Jahre 1549 begonnen wurde. Vizzanis „*mille e cinquecentocinquanta nove*“ transkribiert er als „*millecinquecentoquarantanove*“ und Amadis röm. Ziffern „*MDLIX*“ ersetzt er durch die arabische Zahl 1549. Die Inschriftentafel mit der in röm. Apostrophus-Schreibweise dokumentierten Jahreszahl zitiert Longhi jedoch korrekt. Siehe A. Longhi (1902), S. 2, 3, 7. Zucchini greift offenbar auf Longhis fehlerhafte Transkriptionen und Egnazio Dantis Datierung von Lauretis Deckenfresko zurück und schlägt eine Bauzeit von 1549-1562 vor. Siehe G. Zucchini (1914), S. 130. Sighinolfi gibt aus unerfindlichem Grund an, der Palazzo sei

quasi finito“ bezieht sich wohl lediglich auf den Zustand der Architektur, die er selbst sehen konnte.²²³ Die Freskierung der Räumlichkeiten wird hingegen gerade erst begonnen worden sein. Da der Palazzo in nur sieben Jahren „*a perfettione*“ vollendet wurde, wie sowohl Pompeo Vizzani als auch Agostino Amadi bemerken, kann man davon ausgehen, dass der Großteil der malerischen Ausstattung in die Zeit zwischen 1561 und 1566 zu datieren ist.²²⁴ Der Maler Pietro Lamo erwähnt im Jahre 1560 die Baustelle und gibt an, dass die Mutter der drei Vizzani-Brüder, Elisabetta Bianchini, Bauherrin des Palazzo sei.²²⁵ Elisabetta Bianchini war früh verwitwet und sorgte nach dem Tod ihres Mannes, Camillo Vizzani († 1541), allein für die Erziehung der drei Söhne. Es ist daher nicht auszuschließen, dass die Initiative zur Errichtung eines neuen Familienpalastes von ihr ausging.²²⁶ Die Brüder werden jedenfalls nicht ohne die Einwilligung ihrer Mutter über einen Neubau entschieden haben, auch wenn Pompeo Vizzani in seiner Autobiographie diesen Eindruck erweckt. So berichtet Dolfi, dass Elisabetta gemeinsam mit ihren Söhnen für den Bau des Palazzo verantwortlich war.²²⁷ Als Pompeo und Camillo Vizzani im Jahre 1564 Bologna verließen, um Kardinal Ugo Boncompagni, dem späteren Papst Gregor XIII., mit dem sie ein verwandtschaftliches Verhältnis verband, nach Rom zu folgen, überließen sie ihrem Bruder Giasone die Familiengeschäfte und die Aufsicht über die Fertigstellung des Palastes.²²⁸ Zu diesem Zeitpunkt muss nach Marcella Marongiu zumindest die malerische Ausstattung des Erdgeschosses und des Piano nobile fertig gewesen sein.²²⁹ Dafür spräche zum einen, dass Pompeo Vizzani in seiner ausführlichen Vita für die folgenden Jahre nicht mehr auf

in der Zeit von 1569 bis 1576 erbaut worden. Siehe L. Sighinolfi (1926), S. 180. Bagnoli übernimmt diese Datierung von Sighinolfi. Siehe F. Bagnoli (1939), S. 166. Renzo Renzi sowie der von Corrado Ricci und Guido Zucchini herausgegebene Führer repetieren hingegen Zuchinis Datierung von 1914. Siehe R. Renzi (o.J., Ausg. 1960), S. 57; C. Ricci / G. Zucchini (1968), S. 50. Auch die von Andrea Emiliani und Marco Poli „aktualisierte“ Fassung von 2002 ignoriert die Primärquellen und wiederholt die Datierung der Ausgabe von 1968. Siehe C. Ricci / G. Zucchini (2002), S. 77. Cuppini wiederum zitiert Pompeo Vizzani in der Version Longhis. Siehe G. Cuppini (1974), S. 78. Im Folgenden wird jedoch das Jahr 1559 als Zeitpunkt der Grundsteinlegung allgemein angenommen. Siehe G. Roversi (1986), S. 199f.; G. Cuppini (1989), S. 206; G. Cuppini (2004), S. 38; M. Marongiu (2007), S. 29

²²³ Die Handschrift Giambattista Mareschalchis († 1573), *Annali di Bologna*, deckt einen Zeitraum von 1561 bis 1573 ab. Zitiert nach A. Longhi (1902), S. 4

²²⁴ Das einzige sicher zu datierende Fresko befand sich über einem Kamin im Piano nobile und stellt die Blendung Polyphems dar. Es trägt die Jahreszahl 1570.

²²⁵ „*E uenendo uerso la piacia ama sinistra una gentildonna uedova bolognese nominata M.a Isabeta da uigiano fa fare una bella fabrica molto laudabile et larchiteto E bartolomeo triachio bologneso.*“ P. Lamo (1844), S. 12

²²⁶ Filiberto Vizzani († 1691) verfügte in seinem Testament, dass seine Erben in der *Sala grande* des Palazzo eine Marmorbüste Elisabettas mit einer Inschrift aufstellen sollten, aus der hervorginge, „*che ella fondò e fece il palazzo.*“ A. Longhi (1902), S. 3; G. Roversi (1986), S. 201

²²⁷ „*1536 – Camillo di Giasone di Domenico, de gl'Antiani con Pirro Malvezzi, fu marito d'Elisabetta Bianchini, quale con Giasone, Pompeo, e Camillo i suoi figliuoli, fabricò il palazzo in Stra. Stefano in S. Biagio.*“ P. S. Dolfi (1670), S. 710

²²⁸ „*Era già quasi tirata a perfettione la fabrica della nostra casa, quando lasciato il pensiero di darle il compimento necessario; come ancora lasciassimo tutta la cura famigliare a Giasone nostro fratello, Camillo, et io deliberassimo di volere intendere gli costumi et gli maneggi delle corti, et havere conversazioni di persone di grande affare [...].*“ Dok. 1 (BCAB, ms. B. 164, fasc. 8, fol. 7r)

²²⁹ M. Marongiu (2007), S. 30

Dekorationsarbeiten zu sprechen kommt, und zum anderen, dass Giasone weniger Interesse daran gehabt haben soll, sich mit dem komplexen Bildprogramm des Palazzo zu beschäftigen, als seine historisch und literarisch bewanderten Brüder. Über Giasone († 1618) ist uns allerdings wenig bekannt.²³⁰ Dolfi weiß zu berichten, dass er im Jahr 1589 das Amt eines Anziano bekleidete und zwei Ehen einging.²³¹ Nach dem Tode seiner ersten Frau, Elena Bentivoglio, heiratete Giasone Ipollita Ludovisi, eine Nichte Gregors XV.. Gänzlich desinteressiert an intellektueller Betätigung scheint Giasone indes nicht gewesen zu sein, denn bereits im Jahre 1563, als das neue Familiendomizil noch nicht fertiggestellt war, gründeten die drei Brüder die sog. *Accademia degli Oziosi*. Diese, aus adeligen Mitgliedern bestehende Runde traf sich einmal wöchentlich im Palazzo Vizzani zu gelehrten Gesprächen und Diskussionen, wobei der Name des Zirkels vermuten lässt, dass auch ein vergnüglicherer Zeitvertreib nicht zu kurz kam.²³² Camillo, der jüngste der Brüder, pflegte ein besonderes Interesse am Studium der Literatur und Philosophie.²³³ Er selbst entfaltete eine rege schriftstellerische Tätigkeit und verfasste unter anderem eine Komödie, Gedichte, eine Abhandlung über Impresen und ein Traktat über die Ehre. Camillo Vizzani bekleidete bereits 1562 als Einundzwanzigjähriger das Amt eines Anziano. Ugo Boncompagni, den er auf eine Legationsreise an den spanischen Hof Philipps II. begleitete, ernannte ihn zu seinem *gentiluomo di tavola*. 1566 kehrte Camillo nach Rom zurück und verstarb dort kurze Zeit später im Alter von nur 24 Jahren an einer fiebrigen Erkrankung. Über Pompeo Vizzani, das bekannteste Mitglied der Familie, sind wir dank seiner 1585 verfassten Autobiographie vergleichsweise gut unterrichtet.²³⁴ Auch er genoss eine umfassende Bildung und reüssierte wie sein Bruder Camillo vornehmlich auf dem Gebiet der Literatur und Philosophie. Durch sein im Jahre 1575 begonnenes Werk *Dieci libri delle istorie della sua patria* machte er sich vor allem als Historiker einen Namen.²³⁵ Gemeinsam mit Giasone baute Pompeo eine in ihrem Palazzo eingerichtete Bibliothek auf, die einen Bestand von ca. 900 Büchern sowie Landkarten, Globen und verschiedene Messinstrumente umfasste.²³⁶ Pompeo Vizzani, der sich weder mit der Ehe noch mit dem Amt eines Klerikers beschweren wollte, widmete sich mit Eifer seinen Studien und unternahm zu diesem Zweck ausgedehnte Reisen, die ihn unter anderem an den Hof Rudolfs II. nach Prag führten. Nach dem Ableben Pius' V. und der Wahl Ugo Boncompagnis zum Stellvertreter Christi, machte er sich in der Hoffnung, dass die Freundschaft zu seinem Landsmann

²³⁰ Zu Giasone Vizzani siehe A. Amadi (um 1587); P. S. Dolfi (1670), S. 711; G. Fantuzzi (1790), S. 208f., 211; G. Roversi (1986), S. 204-206

²³¹ P. S. Dolfi (1670), S. 711

²³² G. Fantuzzi (1790), S. 20, 168

²³³ Zu Camillo Vizzani siehe A. Amadi (um 1587), fol. 12v-13r; P. S. Dolfi (1670), S. 711; G. Fantuzzi (1790), S. 195f.; A. Longhi (1902), S. 85f.; G. Roversi (1986), 204

²³⁴ Zu Pompeo Vizzani siehe P. Vizzani (1585); A. Amadi (um 1587); G. Fantuzzi (1790), S. 206-213; Longhi (1902), S. 90-94

²³⁵ Das zehnbändige Werk erschien 1596 in Bologna. Zwei weitere Bände wurden Anfang des 17. Jahrhunderts hinzugefügt.

²³⁶ Eine im Jahre 1577 über der Tür angebrachte Inschrift nennt Giasone und Pompeo als Gründer der Bibliothek und droht allen, die ihr Schaden zufügen sollten. Das Epigramm ist wiedergegeben in G. Fantuzzi (1790), S. 208

und dessen Neffen Filippo Guastavillani konkrete Früchte trüge, auf den Weg nach Rom. Nachdem ihm dort jedoch lediglich eine „freundliche Behandlung“ zuteil wurde, kehrte er ernüchtert nach Bologna zurück.²³⁷ Dort starb Pompeo Vizzani am 21. August 1607 nach einem schaffensreichen Leben und wurde wie seine Brüder in der Familiengrablege in S. Giovanni in Monte beigesetzt.

III.1.2 Die Frage nach dem Architekten und den im Palazzo beschäftigten Malern

Während über die Datierung des Palazzo Vizzani mittlerweile Klarheit herrscht, wird die Frage nach seinem Architekt und den dort engagierten Malern in Ermangelung eindeutiger Quellen kontrovers diskutiert. Pietro Lamo, der 1560 die Baustelle besichtigte, ist der einzige Zeitzeuge, der den Namen des Architekten überliefert: Bartolomeo Triachini.²³⁸ Diese Angabe wurde von den meisten Autoren übernommen, die sich mit dem Palazzo Vizzani beschäftigten.²³⁹ Die in Bologna außergewöhnliche Fassadengestaltung warf jedoch die Frage auf, welche Rolle Triachini tatsächlich spielte.²⁴⁰ War der Bologneser lediglich als leitender Architekt der Bauarbeiten engagiert oder lieferte er auch den entsprechenden Projektentwurf? Die Fassade des zweistöckigen Palastes gliedert sich in neun Fensterachsen. Die Mittelachse wird durch ein großes Wappen über dem zentralen Fenster des Piano nobile betont, wohingegen sich das Eingangsportal im Erdgeschoss asymmetrisch rechts dieser Vertikalen befindet. Die toskanischen Säulen des Portikus tragen ein gerades Gebälk, dessen antikisierender Schmuck sich aus Metopen und Triglyphen mit darunter befindlichen Guttæ zusammensetzt. Während sich das Piano nobile durch reich verzierte Fenster auszeichnet, in deren Segmentbogengiebel kleinere Wappen eingesetzt sind, weisen die Fenster des zweiten Geschosses gesprengte Dreiecksgiebel auf. Bereits Malaguzzi Valeri bemerkte, dass die Fassade Motive verschiedener Architekten aufweise. Es scheine, als sei dort ein Eklektiker am Werk gewesen, „*che sapeva assimilare con ingegno i motivi dei capiscuola allora in voga*“.²⁴¹ So erinnere insbesondere der tonnengewölbte Portikus mit Architrav an Palladios Palazzo Chiericati in Venedig, die Fenster des Piano nobile ähnelten denen des Erdgeschosses des Genueser Palazzo Cambiero von Galeazzo Alessi und die des zweiten Geschosses jenen der Villa Giulia in Rom. Auch Bruno Adorni schreibt den

²³⁷ G. Fantuzzi (1790), S. 208

²³⁸ P. Lamo (1560), S. 12

²³⁹ P. Bassani (1816), S. 34. Bassani behauptet allerdings, dass die "andere Fassade" in Richtung S. Giacomo von Vignola entworfen worden sei. Davon existierten Drucke. Allerdings befindet sich die an der Via Zamboni gelegene Kirche S. Giacomo Maggiore nicht in der Nähe des Palazzo Vizzani. Bei besagten "Drucken" scheint es sich um Lauretis Deckenquadratur der *sala grande* zu handeln, die in Vignolas Traktat der *Due Regole della prospettiva pratica* 1583 veröffentlicht wurde. G. Bianconi (1826), S. 144; G. Bianconi (1845), S. 130; F. Malaguzzi Valeri (1899), S. 211f.; A. Longhi (1902), S. 7; G. Zucchini (1914), S. 130; C. Ricci (1916), S. 71; L. Sighinolfi (1926), S. 180; F. Bagnoli (1939), S. 166; R. Renzi (o.J., Ausg. 1960), S. 57; C. Ricci / G. Zucchini (1968), S. 50; C. Ricci / G. Zucchini (2002), S. 77; G. Cuppini (1974), S. 78f.; G. Roversi (1986), S. 202f.; G. Cuppini (1989), S. 206; G. Cuppini (2004), S. 38; M. Marongiu (2007), S. 30f.

²⁴⁰ G. Roversi (1986), S. 201f.

²⁴¹ F. Malaguzzi Valeri (1899), S. 212

Entwurf des Palazzo Vizzani aufgrund des dorischen Portikus und verschiedener Fassadenelemente Galeazzo Alessi zu.²⁴² Cuppini stellte ferner eine Parallele zum antikisierenden Portikus fest, den Baldassarre Peruzzi für den Palazzo Massimo in Rom schuf, woraufhin Elisabetta Berselli den Vizzani einen „römischen Geschmack“ attestierte.²⁴³ Giancarlo Roversi weist jedoch darauf hin, dass ein solches Beispiel auch die Innenhofloggia des nach Plänen Peruzzis erbauten und 1911 abgerissenen Palazzo Lamertini in Bologna darstellte.²⁴⁴ Cuppinis Feststellung, die Fassade sei „*molto raffinato, di un manierismo maturo [...] con le finestre ornate da decorazioni assai più plastiche e fantasiose di quelle viste finora a Bologna*“ veranlasste ihn dazu, den Projektentwurf Tommaso Laureti und dessen Umsetzung Bartolomeo Triachini zuzuschreiben.²⁴⁵ Diese Idee ist nicht ganz neu, denn bereits Oretti hält Laureti für den Architekten des Palastes, weil er auch bei dessen Ausstattung eine entscheidende Rolle spielte, indem er den repräsentativen Salone d'onore mit viel beachteten Fresken versah.²⁴⁶ Später spezifiziert Cuppini seine stilistische Einschätzung dahingehend, dass er auf Ähnlichkeiten der Fenster des Piano nobile mit denen des Mailänder Palazzo Marino, ebenfalls von Alessi, aufmerksam machte.²⁴⁷ In denen des zweiten Geschosses gewahrt er jedoch die „Kraft“ des Palazzo Bocchi „*tra Serlio e Vignola*“ und im Innenhof sei „*un'assoluta corrispondenza nelle logge con Palazzo Fantuzzi (sempre Triachini) e Palazzo Malvezzi de' Medici (Formigine)*“ zu sehen.²⁴⁸ Letztendlich stellt er jedoch fest, dass es wohl nicht möglich sei, einem anderen als dem von Lamo überlieferten Bartolomeo Triachini die Urheberschaft für dieses Bauwerk zuzuerkennen. Diese Zuschreibung ist schon deshalb sinnvoll, weil Triachini später noch einmal für Giasone Vizzani tätig werden sollte. Am 04. Juli 1583 kaufte dieser für das Collegio della Viola zwei Häuser, die er von besagtem Architekten renovieren ließ.²⁴⁹ Da Pompeo Vizzani den entwerfenden Künstler seines innovativen Domizils nicht verrät, muss man wohl seinem Zeitgenossen Lamo Glauben schenken, der sicherlich noch am ehesten über die Auftragsvergabe informiert war.

Umstritten ist auch die Frage, welche Künstler für die malerische Ausstattung des Palazzo Vizzani engagiert wurden, die Pompeo stolz als „*migliori maestri et più eccellenti della nostra età*“ bezeichnet.²⁵⁰ Diese Angabe präzisiert Agostino Amadi in seinem *Discorso intorno alla famiglia Vizzani* folgendermaßen:

²⁴² B. Adorni (1977), S. 709

²⁴³ G. Cuppini (1974), S. 79; E. Berselli (1991), S. 39

²⁴⁴ G. Roversi (1986), S. 203. Zum Palazzo Lambertini mit alten Aufnahmen siehe G. Roversi (1986), S. 287-294

²⁴⁵ G. Cuppini (1974), S. 79. Ebenso G. Roversi (1986), S. 202

²⁴⁶ „*Palazzo Lambertini: Questo nobilissimo Palazzo vincontro la chiesa di S. Biagio è Architettura di Tommaso Laureti Palermitano.*“ Dok. 3 (BCAB, ms. B. 104, I, S. 40)

²⁴⁷ G. Cuppini (2004), S. 39

²⁴⁸ Ebd., S. 39

²⁴⁹ A. Longhi (1902), S. 8; G. Roversi (1986), S. 203

²⁵⁰ Dok. 2 (BCAB, ms. B. 164, fasc. 8, fol. 5v)

„Vi è una sala dipinta di mano di Tomaso Laureti Siciliano, con un soffitto di prospettiva mirabile, adornato riccamente con molto oro; et nel fregio vi sono dipinte le attioni di Alessandro Magno in sedeci quadri per mano del medesimo, et un camino di marmo preciosissimo. Vi sono ancora due camere, et molti quadri di mano di Lorenzo Sabadini, detto Lorenzino. Un'altra stanza di mano di Prospero Fontana. Una stanza di mano del Franza; del Primadizzo; del Passerotto; et di altri pittori eccellentissimi.“²⁵¹

Da Amadi jedoch ausschließlich das Werk Tommaso Lauretis im Salone d'onore beschreibt, das diesem somit zweifelsfrei zugeordnet werden kann, beruhen die Spekulationen um die Autorschaft der restlichen, noch im Palazzo sichtbaren Fresken auf stilkritischen Vergleichen.

So werden heute drei Fresken Orazio Samacchini zugeschrieben. Dabei handelt es sich um die über einem Kamin im Erdgeschoss angebrachte Darstellung *Manius Curius Dentatus lehnt die Bestechung durch die Samniten ab*, ein Deckenfresko mit dem *Flug des Dädalus und Ikarus*²⁵² sowie das mit *Janus und Saturn* geschmückte Gewölbe im Vestibül des Treppenaufganges.²⁵³ Die Personifikationen der *Fama und Gloria* im Gewölbe des ersten Treppenabsatzes werden Lorenzo Sabatini zugeordnet.²⁵⁴ Ausgesprochener Dissens herrschte bei der Zuschreibung des Frieses mit *Szenen aus dem Leben des Kyros*, die Winkelmann als *Mythos von Atreos und Thyestes* deutet.²⁵⁵ Für die Autorschaft dieser Darstellungen, die einen Raum des Piano nobile schmücken, wurde eine ganze Reihe namhafter Bologneser Maler vorgeschlagen, so Pellegrino Tibaldi, Lorenzo Sabatini, Bartolomeo Cesi, Nicolò dell' Abate, Prospero Fontana und sogar ein Maler „*di transizione*“ zwischen Tibaldi und Samacchini, der nach Perini ein Gehilfe von Tommaso Laureti gewesen sein könnte.²⁵⁶ Anhand einer im Louvre aufbewahrten Entwurfszeichnung konnte Cordellier jedoch überzeugend darlegen, dass der Fries aller Wahrscheinlichkeit nach das Werk Lorenzo Sabatini ist.²⁵⁷ Ein weiteres Fresko von Lorenzo Sabatini, das sich wahrscheinlich ursprünglich über einem Kamin im Piano nobile befand, zeigt *die Blendung Polyphems* und trägt die Jahreszahl 1570.²⁵⁸

²⁵¹ Dok. 2 (BCAB, ms. B. 164, fasc. 7, fol. 13v)

²⁵² C. C. Malvasia (1686), S. 194 [286/8]; A. Longhi (1902), S. 20; J. Winkelmann (1986) (b), S. 636, 643; D. Benati (1986), S. 212

²⁵³ A. Longhi (1902), S. 20; D. Benati (1986), S. 212

²⁵⁴ C. C. Malvasia (1686), S. 194 [286/7]; A. Longhi (1902), S. 21; D. Benati (1986), S. 212; J. Winkelmann (1986) (a), S. 599

²⁵⁵ J. Winkelmann (1986) (a), S. 599

²⁵⁶ Die verschiedenen Zuschreibungen resümiert Dominique Cordellier. D. Cordellier (2002), S. 314f., Kat.-Nr. 89; G. Perini (1994), S. 313, Anm. 74. Zum Fries siehe Anton W. A. Boschloo (1984), S. 72-74, 89f.

²⁵⁷ D. Cordellier (2002), S. 314f.

²⁵⁸ Ein im Budapester Museum aufbewahrter Entwurf des Freskos bestätigt die Zuschreibung an Lorenzo Sabatini, 36,9 x 27 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 1968. Diskutiert wurde zuvor auch die Autorschaft Pellegrino Tibaldis. Pugliatti wiederum vermutete Tommaso Laureti als Urheber des Werkes. R. Renzi (o.J., hg. 1960), S. 57; G. Briganti (1945), S. 120; D. Benati (1986), S. 212; J. Winkelmann (1986) (a), S. 605; T. Pugliatti (1984), S. 91; A. Czére (1989), S. 12

III.1.3 Der Alexanderfries im Salone d'onore

Der größte Saal des Palazzo Vizzani erhielt die aufwendigste Dekoration. Seine malerische Ausstattung stellte die Taten Alexanders des Großen dar. Sie bestand aus einem umlaufenden Fries, und einer flachen Decke, die - von einer illusionistischen Architekturperspektive gerahmt - die *Allegorie des Ruhms Alexanders des Großen* zeigte.²⁵⁹

Seit dem Erscheinen des von Egnazio Danti kommentierten Traktats *Le due regole della Prospettiva pratica* Jacopo Barozzi da Vignolas werden die Fresken des Salone d'onore Tommaso Laureti zugeschrieben.²⁶⁰ Weil dieser Repräsentationssaal im 19. Jahrhundert in kleinere Räume unterteilt und eine tiefere Decke eingezogen wurde, ist ein Großteil der Fresken zerstört worden.²⁶¹ Heute sind noch neun große Bildfelder des Frieses erhalten, die man Ende des 19. Jahrhunderts freilegte und auf Leinwand übertrug.²⁶² Es ist jedoch unklar, aus wie vielen Szenen sich der Zyklus ursprünglich zusammengesetzt hat. Einen Eindruck der ehemaligen Raumgestaltung kann uns allerdings ein Stich Giacomo Giovanninis vermitteln, der den Saal nach einer Zeichnung Marcantonio Chiarinis wiedergab wie er für das Bankett zu Ehren des Gonfaloniere Francesco Ratta am 28. Februar 1693 hergerichtet war [Abb. 2]. Der Kupferstich zeigt an drei Wänden neun Bildfelder, die sich mit fingierten Standfiguren abwechseln. Drei weitere Historienszenen muss man sich wohl entsprechend zur Fensterfront an der gegenüber liegenden Stirnseite des Saales ergänzend vorstellen, die nicht dargestellt ist. Es ergäbe sich eine Anzahl von insgesamt zwölf Bildfeldern. Während Amadi angibt, der Fries bestünde aus sechzehn Szenen, ist Longhi davon überzeugt, dass sich der Zyklus lediglich aus den neun erhaltenen Fresken zusammengesetzt habe, wobei die Fensterwand ausgespart worden

²⁵⁹ Berselli weist darauf hin, dass Szenen aus der Alexandervita in Bologna ein außergewöhnliches Sujet darstellen, sich in Rom jedoch einer gewissen Beliebtheit erfreuten. Siehe E. Berselli (1991), S. 39. Man denke an Sodomas Sala di Alessandro e Rossane der Villa Farnesina (um 1518), die Fresken der Sala Paolina in der Engelsburg (1543-48), und Taddeo Zuccaris Alexander-Zyklus im Palazzo Caetani (ehem. Mattei, um 1560) und jenem im Castello Orsini in Bracciano (1559-60). Siehe M. Caciorgna / R. Guerrini / M. Sanfilippo (2007), S. 93-122

²⁶⁰ „*Ma delle Prospettive fatte nelle soffitte, se ne vede una rarissima in Bologna nel palazzo del Signore Iasone, & del Signor Pompeo Vizzani, giouani gentilissimi, & molto amatori della virtù, i quali hanno mostrato un magnificentissimo animo nel fabricare un palazzo molto ornato, d'Architettura antica, arricandolo poi di molte nobili pitture, fatte da eccellenti maestri, tra le quali è cosa rarissima la soffitta della sala principale, fatta da Tommaso Laureti Siciliano di sopra nominato, con molto studio, si come egli ha usato ordinariamente in tutte l'opere sue fatte in Bologna, & altrove [...]*.“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87f.

²⁶¹ Roversi vermutet, dass diese schweren Eingriffe erfolgten, als die Ranuzzi im Besitz des Palastes waren. Nachdem die Familie Vizzani mit dem Tode Filibertos 1691 ausgestorben war, verkaufte dessen Erbin, Elisabetta Bianchini, den Palazzo 1732 an Kardinal Prospero Lambertini. 1822 erwarb Vincenzo Ranuzzi die Immobilie für 11 000 Scudi. Bereits 1893 wurde sie für 120 000 Scudi an Lodovico Sanguinetti weiterverkauft. Dieser ließ den Palazzo umfassend restaurieren. Siehe G. Roversi (1986), S. 208-210; A. Longhi (1902), S. 14, Anm. 2

²⁶² A. Longhi (1902), S. 16f.

sei.²⁶³ Dass dem jedoch nicht so war, beweist der Kupferstich Giovanninis. Doch auch Amadis Angaben können bei einer ursprünglichen Raumgröße von ca. 12m x 13m und den heutigen Bildmaßen ohne Rahmung von 1,72m x 2,20m unmöglich stimmen.²⁶⁴ Marongiu vermutete daher, dass Amadi irrtümlich die römische Ziffer XVI mit der XIV verwechselt haben könnte.²⁶⁵ Der Fries habe dementsprechend aus vierzehn Bildfeldern bestanden, jeweils drei an den kurzen und vier an den langen Wänden des Raumes. Da die Seitenwände nur ca. 1m mehr messen als die Stirnseiten, ist es jedoch fraglich, ob ein viertes Bildfeld von immerhin 2,20m Länge dort untergebracht werden konnte. Nimmt man an, dass die beiden Längsseiten des Raumes, wie dargestellt, tatsächlich nur jeweils drei Szenen der Alexandervita aufwiesen, würde der mit Nischenfiguren besetzte Zwischenraum zwischen den einzelnen Bildfeldern des Frieses ca. 1,35m betragen, was durchaus den Proportionen des Stiches zu entsprechen scheint.²⁶⁶ Dieser ist allerdings als letztgültiger Beweis wenig geeignet, da er nicht in allen Details mit der ehemaligen Freskierung übereinstimmt. So gibt der Stich beispielsweise keines der erhaltenen Bildfelder des Frieses wieder, sondern offenbar frei erfundene Szenen.

Obwohl Lauretis malerische Ausstattung der Sala grande, wie der Salone d'onore auch genannt wird, in der Guidenliteratur durchweg Lob erfuhr, fühlte sich kaum ein Kunsthistoriker bemüßigt, den verbliebenen Fresken des Alexanderfrieses seine Aufmerksamkeit zu widmen.²⁶⁷ Einzig Boschloo und Marongiu unternahmen eine ikonographische Interpretation der einzelnen Szenen.²⁶⁸ Während Boschloo davon ausging, dass als einzige literarische Quelle die von Tommaso Porchacchi 1559 veröffentlichte italienische Fassung der Alexandervita des Curtius Rufus gedient habe, wies Marongiu nach, dass das Bildprogramm auf verschiedenen Textquellen basiert und rekonstruierte so die Reihenfolge der Bildfelder anhand der Chronologie der Episoden.²⁶⁹ Als erste Szene identifiziert Marongiu die Schlachtendarstellung mit den davon sprengenden Reitern [Abb. 7].²⁷⁰ Mit gezogenem Schwert stürzt sich der Makedonenkönig in den Kampf und schlägt seine Feinde zu Boden. Durch die

²⁶³ Dok. 2 (BCAB, ms. B. 164, fasc. 7, fol. 13v); A. Longhi (1902), S. 14, Anm. 3. Auch Benati ist der Ansicht, dass der Fries lediglich aus neun Bildfeldern bestanden habe, obwohl Giovanninis Stich von Roversi drei Seiten zuvor abgebildet wurde. Siehe D. Benati (1986), S. 212

²⁶⁴ Die Größe des Saales (36 piedi x 33 piedi, oncie 6) überliefert G. Guidicini (1873), S. 88

²⁶⁵ M. Marongiu (2007), S. 33

²⁶⁶ Boschloo gibt allerdings zu bedenken, dass Giovanninis Stich einige Ungenauigkeiten aufweist, da auch die dargestellten Szenen der Alexandervita nicht mit den überlieferten Fresken übereinstimmen. Siehe W. A. Boschloo (1984), S. 78, Anm. 23

²⁶⁷ „In casa de' Vigiani in strada S. Stefano vi è una sala di sopra con un sfondato di prospettiva in su ed istorie sopra il focco fatta in fresco da Tommaso Ciciliano, opera studiosa e molto lodata.“ F. Cavazzoni (um 1603, hg. 1999), S. 58; so auch Oretti: „Nella sala superiore vi è uno sfondato veduto cosa meravigliosa dipinto dal detto Tommaso Laureti, nel mezzo vi sta dipinto la fama, l'honore e la Vittoria la quale accennando col dito mostra alla Fama il mondo vinto da Alessandro acciò celebri et sparga il nome suo per tutto in ciascun secolo avvenire. E dipinse ancora tutta la Architettura, ed il freggio, e questo dipinto viene encomiato dal P. Ignazio Danti nel suo libro del Vignola etc.“ Dok. 3 (BCAB, ms. B. 104, I, S. 40-41); ebenso Dok. 3.1 (BCAB, ms. B 104, III, S. 44-45)

²⁶⁸ W. A. Boschloo (1984), S. 69-71, 88f.; M. Marongiu (2007), S. 29-51

²⁶⁹ W. A. Boschloo (1984), S. 71, 78, Anm. 24; M. Marongiu (2007), S. 29-51

²⁷⁰ M. Marongiu (2007), S. 34. Boschloo setzt die Szene an dritter Stelle. Siehe W. A. Boschloo (1984), S. 71

im Vordergrund liegende männliche Figur, die durch den ausströmenden Wasserkrug als Personifikation eines Flusses gekennzeichnet ist, weist sich das Bild als Darstellung der *Schlacht am Flusse Granikos* aus.²⁷¹ Es handelte sich dabei um die erste siegreiche Schlacht des jungen Alexander zu Beginn seiner Eroberungsfeldzüge. Laureti zeigt lediglich einen kleinen Ausschnitt des Kampfes, fokussiert auf den Heerführer und einige ihn umgebende Soldaten. Die wenigen Figuren, die der Maler darstellt, füllen jedoch das gesamte Bildfeld aus. Ihre Körper sind ineinander verschlungen und beinahe distanzlos zum Betrachter in die vorderste Bildebene gerückt. Marongiu weist in diesem Zusammenhang auf die stark römisch geprägte Komposition des Bildes hin.²⁷² Vorbildhaft wirkte vor allem das Spätwerk Michelangelos, insbesondere das Weltgericht der Sixtinischen Kapelle und die Fresken der Cappella Paolina. Die Plastizität der muskulösen Körper Michelangelos war für Laureti ebenso prägend wie die phantasievollen Figuren inventionen Raphaels. So ist die in sich gedrehte Personifikation des Flusses aus dem Oberkörper der im Vordergrund lagernden Gottheit des *Götterrates* der Villa Farnesina (1517-18) entnommen, für den der Torso des Belvedere Modell stand, wogegen die Haltung der Beine stark an die des sterbenden Ananias erinnert. Vermittelt wurde Raphaels Teppichkarton durch den Stich Agostino Venezianos (1516), der die Figur in Übereinstimmung mit Lauretis Fresko gespiegelt wiedergibt.²⁷³ Auch die Gestalt des reitenden Alexander sowie des gestürzten Soldaten, dessen Bein über dem zu Boden geworfenen Pferd liegt, ist ein Nachklang der von Giulio Romano nach Entwürfen Raphaels gemalten *Schlacht an der Milvischen Brücke*.²⁷⁴ Wie an dem zu Boden gestürzten Reiter deutlich wird, beherrschte Laureti die Kunst der Perspektive. Diese Fähigkeit sowie sein Streben nach der von Michelangelo erreichten Plastizität des menschlichen Körpers verbinden den Maler auf das Engste mit Pellegrino Tibaldi, dessen Fresken im Palazzo Poggi zu den Meisterwerken des Bologneser Manierismus zählen.

Die zweite uns überlieferte Szene unterscheidet sich in ihrem Bildaufbau stark von dem ersten Fresko. Dargestellt ist die bekannte und oft verbildlichte Heldentat Alexanders des Großen, wie er den Gordischen Knoten durchschlägt [Abb. 8]. Das Geschehen ist im Inneren eines runden oder polygonalen Tempels angesiedelt, dessen zwei Ausgänge als zusätzliche Lichtquelle im Hintergrund dienen. Im Gegensatz zur bewegten Schlachtszene sind die dargestellten Personen vereinzelt in den Bildraum gestellt. Die strenge Symmetrie der Komposition lässt keine Überschneidungen zu, was den Figuren einen ausgesprochen statuarischen Charakter verleiht. Der pyramidale Aufbau der Szene, ausgehend von den beiden Repoussoirfiguren an den Bildrändern, gipfelt in der Götterstatue, die auf einem Sockel im Bildhintergrund steht. In der vertikalen Mittelachse positioniert, lenkt sie den Blick des Betrachters auf die zu ihren Füßen stattfindende Handlung. Dort liegt auf einem Altar im Zentrum des Bildes das Joch, dessen Knoten Alexander im Begriff ist zu zerschlagen. Diese Heldentat war für

²⁷¹ Das Ereignis wird nicht von Curtius Rufus wohl aber von Plutarch und Arrianus beschrieben. Plutarch, Bd. 5 (1980), S. 23-25; F. Arrianus (1855-1885), S. 25-30; M. Marongiu (2007), S. 35f.

²⁷² M. Marongiu (2007), S. 35

²⁷³ I. Dettmann (2010), S. 212f.

²⁷⁴ M. Marongiu (2007), S. 35

den Verlauf seines Feldzuges von entscheidender Bedeutung, da ein Orakel demjenigen, der den Knoten lösen könne, die Herrschaft über Asien prophezeite. Für die Klärung von Lauretis künstlerischem Werdegang ist die am rechten Bildrand sitzende alte Frau, die sich auf einen Folianten stützt, von Bedeutung. Wie bereits erwähnt, basiert sie auf der Pax Romana, die Guglielmo della Porta für das Grabmal Pauls III. angefertigt hatte, das unter der Aufsicht Vignolas fertiggestellt werden sollte [Abb. 10].²⁷⁵ Dass Laureti Kenntnis von dieser Figur hatte, untermauert die These, er sei zu jener Zeit ein Schüler Vignolas gewesen.

Das dritte Fresko zeigt *die Familie des Darius vor Alexander* [Abb. 11]. Der Aufbau des Bildes ist dem des vorherigen ähnlich. Auch hier entspricht die Haupthandlung dem kompositorischen Zentrum der Darstellung, wobei die zu beiden Seiten gruppierten Figuren im Mittelgrund einen Freiraum lassen, der durch eine lichtdurchflutete Öffnung im Hintergrund erweitert wird.²⁷⁶ Nach der Niederlage bei Issos ließ der fliehende Perserkönig seine Familie zurück, die daraufhin in makedonische Gefangenschaft geriet. Dargestellt sind hier die Frauen, darunter ein Kind und die Mutter des Darius, Sisygambis, die vor Alexander kniet. Laureti hatte auch für diese Episode ein römisches Vorbild vor Augen. Es handelt sich dabei um Sodomas Fresko gleichen Themas in der Villa Farnesina (um 1517) [Abb. 13]. Das Hauptmotiv der knieenden Mutter des Perserkönigs vor Alexander und des dem Betrachter den Rücken kehrenden Hephästion wiederholt Laureti im Fries der *Sala grande*. Auch er platziert die gefangenen Frauen auf der linken Bildseite. Während Sodoma die Szene jedoch vor einer mit Tüchern angedeuteten Lagerstätte ausbreitet, verlegt sie Laureti ins Innere des Zeltens, das im Hintergrund von zwei Soldaten geöffnet wird und den Blick auf das Schlachtfeld von Issos freigibt. Der Versuch, das Innere eines Zeltens darzustellen, ist ungewöhnlich und verdient Aufmerksamkeit, da hier Räumlichkeit nicht wie üblich durch eine Architektur- oder Landschaftskulisse hergestellt werden kann und deshalb in der Regel vermieden wird. Die Unbestimmtheit der perspektivischen Gegebenheiten kann jedoch auch Laureti nicht überzeugend auflösen. Die Flächigkeit der Darstellung und die kleinen Hintergrundfiguren lassen die Dimensionen des Zeltens eher denen einer großen Halle entsprechen.

Das vierte Bildfeld identifiziert Marongiu aufgrund des im Hintergrund auftauchenden und nur bei Curtius Rufus erwähnten Wales als Darstellung der *Belagerung von Tyros* [Abb. 12].²⁷⁷ Dieser beschreibt die Eroberung der Stadt als unter schwierigsten Bedingungen und mit dem ungebrochenen Vertrauen seiner Anhänger vollbrachte Ruhmestat Alexanders des Großen. In Lauretis Bild hat dieser die feindliche Bastion bereits erklommen, während seine Truppen auf Booten heran rudern und im Begriff sind, die Festung mit Leitern zu stürmen. Wie bereits im ersten Fresko beobachtet, tritt auch hier deutlich der starke Einfluss Michelangelos und Raphaels hervor. So kehrt ein Kletterer der *Schlacht von Cascina* [Abb. 14] in Lauretis Bild als Fahnenträger wieder und der schelmisch unter

²⁷⁵ Siehe II

²⁷⁶ M. Marongiu (2007), S. 37

²⁷⁷ M. Marongiu (2007), S. 38

seiner Mütze hervor lugende Ruderer am rechten Bildrand mag wohl von seinem Pendant aus der *Schlacht von Ostia* inspiriert sein [Abb. 15]. Die muskulösen Männer sind in vorderster Bildebene zum Teil als Halb- bzw. Dreiviertelfiguren wiedergegeben und scheinen so den Rahmen des Freskos zu sprengen. Der ausschnittshafte Charakter des Bildes suggeriert dem Betrachter den Blick durch ein Fenster auf das dahinter in unmittelbarer Nähe stattfindende Kriegsgeschehen. Er wird von Laureti bewusst in das Bild mit einbezogen, denn auf seine perspektivische Wahrnehmung ist die Komposition der Darstellung ausgerichtet.

Das fünfte Fresko zeigt ein in Alexanders Biographie wichtiges Ereignis: *Die Befragung des Orakels von Ammon* [Abb. 16]. Als Alexander der Große im Jahre 331 v. Chr. Ägypten einnahm, besuchte er das in der Oase Siwa gelegene Orakel, dessen Gott, Amun, die Griechen mit Zeus gleichsetzten. Dort ließ sich Alexander die Frage nach seiner Göttlichkeit beantworten - positiv natürlich. Das Bild von der Befragung des Orakels von Ammon beherbergt ein ganzes Sammelsurium bekannter Motive.²⁷⁸ Die Dame am rechten Bildrand ist Raphaels *Verklärung Christi* entnommen - bzw. mit ihrem Sprössling eine Variation von Pellegrino Tibaldis Fresko der Cappella Poggi in San Giacomo Maggiore (vor 1558) [Abb. 19]-, der kniende Alexander ähnelt dem erschrockenen Jüngling aus dem Fresko *der Tod des Ananias* (1514-15) [Abb. 18] und die Zeusstatue mit den gegenüber stehenden gestikulierenden Männern orientiert sich an Raimondis Stich *Martha führt Maria Magdalena zu Christus* (1520-24) [Abb. 17]. Wie bei der *Durchtrennung des Gordischen Knotens* sind zwei Lichtquellen auszumachen. Die eine beleuchtet die Figuren von links vorne und liegt außerhalb des Bildes, die andere wird durch die geöffnete Tür inszeniert, die den Hintergrund erhellt. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Darstellungen ist ihr strenger Bildaufbau. In diesem Falle befindet sich im Zentrum der sich überschneidenden diagonalen Kompositionslinien der der Götterstatue zugewandte Kopf des ratsuchenden Eroberers.

Das nächste Fresko hebt den Großmut des Makedonenkönigs hervor, der den auf einem Karren liegenden Leichnam seines Feindes mit seinem Mantel bedeckt [Abb. 20].²⁷⁹ Darius, der als Geisel von seinem Verwandten Bessos getötet wurde, nachdem Alexander diesem die Verschonung Baktriens verwehrt hatte, liegt auf dem Rücken, von Pfeilen durchbohrt. Sein Kopf sowie der linke Arm hängen erschlafft herunter. Dieses Motiv sah Laureti offenbar bei der Betrachtung des Frieses in der Sala di Camilla des Palazzo Poggi. Dort malte Nicolò dell'Abate die tote Camilla, die von zwei anderen Amazonen vom Pferd genommen wird [Abb. 24]. Fast alle in diesem Bild verwendeten Figuren können auf bekannte Vorbilder zurückgeführt werden. So kannte Laureti den römischen Orest-Sarkophag, der sich ursprünglich gegenüber der Kirche Santo Stefano in Cacco befand, bevor er in den Palazzo Giustiniani transportiert wurde [Abb. 22]. Vermutlich stand der getötete Aigisthos Pate für den mit ausgebreiteten Armen am Boden liegenden Krieger, während Alexander der Große eine

²⁷⁸ I. Dettmann (2010), S. 217f.

²⁷⁹ Aufgrund der Erwähnung sowohl des Mantels als auch des Karrens identifizierte Marongiu Plutarch als Textquelle der Darstellung. M. Marongiu (2007), S. 40

Mischung aus den beiden hinter Aigisthos stehenden Figuren ist.²⁸⁰ Die elegante Rückenfigur des Pferdeknechts, die ganz ähnlich in Lauretis Hochaltarbild von S. Susanna in Rom (um 1595-97) in der Gestalt eines Schergen wiederkehrt [Abb. 225], geht auf ein Chorschrankenrelief des Florentiner Domes S. Maria del Fiore zurück [Abb. 21]. Die nach dem Tode Baccio Bandinellis (1560) von Giovanni Bandini vollendeten Reliefs wurden dort jedoch erst ab Juni 1572 installiert. Greve nimmt an, dass ein Großteil der Chorschrankenreliefs nach 1560 entstanden ist und auf Entwürfen Bandinellis beruhen könnte.²⁸¹ Eine genaue Datierung der Reliefs ist zwar nicht möglich, für dieses eine zumindest, das Laureti in seinem Vizzani-Fries rezipierte, kann nun jedoch das Jahr 1562 als *terminus ante quem* bestimmt werden. Lauretis Pferdeknecht ist durch das tänzerisch weit zurückgesetzte linke Bein, dessen Fuß nur noch mit den Zehenspitzen den Boden berührt, wesentlich manierierter als sein steinernes Vorbild. Bandinelli seinerseits variierte mit der nackten Rückenfigur der Chorschranke offenbar den Fahnenträger des zentralen Reliefs am Grabmal Clemens VII. im Chor von S. Maria sopra Minerva in Rom. Mit der Anfertigung der Reliefs für die Grabmäler der beiden Medici-Päpste, Leo X. und Clemens VII., wurde Bandinelli 1536 beauftragt.²⁸² Sein Fahnenträger, der in lockerem Kontrapost steht und die rechte Hand in die Hüfte stemmt, scheint wiederum auf einer Bewegungsstudie Raphaels (1505-1507) zu beruhen [Abb. 23].²⁸³ Raphael studierte nachweislich den bekannten männlichen Rückenakt, den Michelangelo um 1503 nach einem Modell für die *Schlacht von Cascina* angefertigt hatte.²⁸⁴ Dass Lauretis Pferdeknecht in erster Linie auf Bandinellis Chorschrankenrelief zurückzuführen ist und nicht auf die Raphaelzeichnung, legt die Position der rechten Arme der Figuren nahe, die beide Hände hinter den Rücken gelegt haben, während Raphaels Figur die Hand in die Hüfte stützt. Lauretis Pferdeknecht steht aber in der Tradition der im Stile Michelangelos und Raphaels verbreiteten Rückenakte des Cinquecento. Mit dieser Figur erwies sich der Sizilianer als guter Interpret klassischer Vorbilder, die er dem Geschmack des mittleren und späten Cinquecento anzupassen wusste, indem er dem Athletischen einen graziösen Zug verlieh.

Hier wie auch im nächsten Fresko bemüht sich Laureti zudem erstmals um die Darstellung eines landschaftlichen Hintergrundes. Dieser ist aber lediglich auf die linke obere Bildecke beschränkt, da die Hauptfiguren von einem Gebüsch bzw. einer Baumgruppe hinterfangen werden. Jenseits davon wird die Silhouette einer in der Ferne liegenden Stadt sichtbar, vor deren Mauern das Heer Alexanders der Große aufzieht. Auch in diesem Fresko ist die Lichtführung nicht einheitlich, was besonders an den Schlagschatten sichtbar wird, die das Pferd wirft. Laureti benutzt zwei Lichtquellen, von denen die eine rechts oben, die andere rechts unten zu lokalisieren ist. Die tiefer gelegene Lichtquelle erzeugt hierbei den Anschein eines Sonnenauf- bzw. -untergangs.

²⁸⁰ Zur Rezeption des Sarkophags in der Renaissance siehe Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), S. 149f.

²⁸¹ D. Greve (2008), S. 273

²⁸² Ebd., S. 184

²⁸³ Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 117r. Zur Raphaelzeichnung siehe A. Gnann (2004), S. 64f.

²⁸⁴ Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 118r. Ebd., Kat.-Nr. 4, S. 34f.; Ders. (2010), S. 62-65, Kat.-Nr. 12

Ganz ähnlich gestaltet sich die Situation im nächsten Bildfeld [Abb. 25]. Es schildert die Anekdote, wie ein Soldat Alexander dem Großen ein mit Wasser gefüllten Helm reichte, den dieser zurückwies, da er seinem ebenfalls durstenden Heer nichts voraus haben wollte. Den Gestus des kapitolinischen Mark-Aurel-Reiterstandbildes formuliert Laureti in eine abwehrende Gebärde um, mit der der Makedonenherrscher auf seine hinter ihm marschierenden Soldaten verweist [Abb. 29]. Für den Fußsoldaten, der Alexander den wassergefüllten Helm reicht, war wieder ein Motiv Raphaels vorbildlich: der Knabe, der im Fresko der Krönung Karls V. die Krone bringt [Abb. 27]. Auch hier hat Laureti die Hauptlichtquelle nach rechts unten verlegt, so dass der direkt hinter Alexanders Ross stehende Krieger vollkommen verschattet ist. Eine weitere Lichtquelle gibt Laureti oben rechts vor. So scheint der Treiber mit seinen Maultieren, die das Wasser auf ihrem Rücken tragen, durch eine hohle Gasse dem Sonnenuntergang entgegen zu gehen.

Das nächste Fresko konnte Marongiu als schriftgetreue Darstellung der von Plutarch beschriebenen *Eroberung von Nisa* identifizieren [Abb. 26].²⁸⁵ Vor der Stadt angekommen, habe Alexander der Große sein Bedauern zum Ausdruck gebracht, niemals Schwimmen gelernt zu haben, woraufhin er versucht haben soll, den Fluss mit seinem Schild zu durchqueren.²⁸⁶ Auch diese Gestalt des schwimmenden Alexander resultiert aus Lauretis Kenntnis der Fresken, die Nicolò dell'Abate für die Sala di Camilla des Palazzo Poggi schuf, wie ein Vergleich mit der Darstellung *Metabus wirft Camilla an das andere Ufer des Amasenus* zeigt.²⁸⁷ Im Hintergrund ist die Bastion der Stadt zu sehen, die von ihren Einwohnern verteidigt wird, während der Bildvordergrund mit einem Getümmel von Soldaten gefüllt ist, die sich mitsamt Leitern und allerlei Kriegsgerät ihrem Anführer gleich in die Fluten stürzen. Hierin ist das Fresko mit Giulio Romanos Eroberung Cartagenas vergleichbar [Abb. 28].

Wie die Darstellungen der *Schlacht am Flusse Granico* und der *Belagerung von Tyros* zeichnet sich dieses Fresko durch seine starke Bewegtheit und kompositorische Dichte aus. Aufgrund dieser Ähnlichkeiten schreibt Boschloo lediglich diese drei Bildfelder Tommaso Laureti zu. An den anderen erhaltenen Szenen des Frieses, die in ihrem Bildaufbau einfacher und deren Figuren statischer geraten sind, sieht er hingegen einen Assistenten am Werk.²⁸⁸ Es besteht jedoch in stilistischer Hinsicht kein Grund, Laureti diese Bilder abzuschreiben.²⁸⁹ Die von Boschloo beobachteten Unterschiede in der Anlage der Bilder sind vielmehr in der Thematik der Darstellungen begründet. Alle drei Schlachtenszenen boten Laureti eine Gelegenheit, die Bildfelder mit stark bewegten Figuren zu füllen, während durch den wohl geordneten Aufbau der übrigen Fresken ein vornehmlich narrativer Charakter zum Ausdruck kommt.

²⁸⁵ M. Marongiu (2007), S. 42. Boschloo interpretierte die Szene hingegen als *Angriff auf Tyros*. Seiner Ansicht nach seien dieser Episode zwei Bildfelder gewidmet worden. Siehe A. W. A. Boschloo (1984), S. 71, 89

²⁸⁶ Plutarch, Bd. 5 (1980), S. 79f. (58)

²⁸⁷ M. Marongiu (2007), S. 42, Anm. 52

²⁸⁸ A. W. A. Boschloo (1984), S. 71

²⁸⁹ Desgleichen M. Marongiu (1997), S. 39

Das letzte Fresko thematisiert den *Austausch der Geschenke mit Omphis*, König von Taxila [Abb. 30]. Auch in diesem Fall konstruiert Laureti die Darstellung in strenger Fluchtpunktperspektive. Im Bildhintergrund stehen sich die dichten Reihen beider Heere mit aufgerichteten Lanzen gegenüber, während Alexander der Große dem vor ihm knieenden Inderkönig kostbare Geschenke überreicht. Dieser lässt seinerseits Präsente in Form von schweren Amphoren heranschaffen. Auch eine Reichtum versprechende Truhe steht hinter ihm. Die Zusammenstellung der Figuren, deren unnatürliche Bewegungen wie eingefroren wirken, sind erneut auf Lauretis selektive Michelangelo-Rezeption zurückzuführen. Sowohl der thronende Makedonenherrscher und sein ihm assistierender Knabe als auch der muskulöse Amphorenträger, der seine Last auf dem Rücken trägt, sind collagenhaft zusammengefügte Zitate einiger *Ignudi* der Sixtinischen Decke [Abb. 31 & 32].²⁹⁰ Bedenkenswert ist Marongius Überlegung, die ursprüngliche Position der Bildfelder anhand der Lichtführung zu rekonstruieren. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass die Fresken nicht chronologisch fortlaufend, sondern thematisch angeordnet gewesen sein müssten.²⁹¹ Demnach seien die drei Schlachtszenen mit ihrer frontalen Lichtführung der Fensterwand gegenüber angebracht worden, während die restlichen Episoden – allesamt Darstellungen von Alexanders tugendhaftem Handeln – die Seitenwände geziert hätten. Problematisch ist jedoch, dass der Zyklus nicht vollständig erhalten ist, sodass weder festzustellen ist, welcher Thematik die verloren gegangenen Bildfelder folgten, noch wie deren Lichtführung ausgesehen haben könnte.²⁹² Zudem weisen zumindest zwei Bilder, *das Orakel von Ammon* und *Alexander weist das ihm gereichte Wasser zurück*, eine inkohärente Lichtführung auf, was von der unkonventionellen Experimentierfreude des Malers zeugt. Hier tritt deutlich die Absicht des Künstlers hervor, das Licht als bildgestaltendes Mittel einzusetzen, frei von Zwängen der Physik. Die Lichtregie stellt demnach keinen sicheren Anhaltspunkt dar, die ursprüngliche Position der einzelnen Bildfelder an den Wänden des Salone d'onore zweifelsfrei zu ermitteln, da Laureti die Szenen des Frieses zumindest in diesen Fällen nicht auf die natürlichen Lichtverhältnisse des Raumes mit seiner Fensterfront abgestimmt hatte. Unglücklich erschiene mir auch die Aneinanderreihung dreier Schlachtendarstellungen, die, wären sie chronologisch in den Zyklus integriert gewesen, die Sequenz der strengen Kompositionsschemata der anderen Bildfelder hätten auflockern können. Evident ist deren andersartige Auffassung von Räumlichkeit und Figurenbewegung. Aufgrund des ausschnittshaften Charakters der Darstellungen, in denen sich die Kämpfenden in vorderster Bildebene tummeln, erzielten diese Fresken eine stärkere Wirkung auf den Betrachter, der seinen idealen

²⁹⁰ Marongiu ist der Ansicht, dass die Figur Alexanders des Großen an eine Zeichnung Nicolò dell'Abates erinnere (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5897). Thematisch scheinen sich die beiden Werke zwar zu entsprechen, Haltung und Gebärde der Figuren unterscheiden sich jedoch deutlich. Ein Einfluss dell'Abates auf den Entwurf des Freskos ist auszuschließen, da dieser sich ab 1552 bis zu seinem Lebensende in Fontainebleau aufhielt. M. Marongiu (1997), S. 43

²⁹¹ M. Marongiu (2007), S. 45

²⁹² Marongiu schlägt einige bekannte Episoden aus der Alexandervita vor, die möglicherweise Bestandteil des Vizzani-Zyklus' gewesen sein könnten. M. Marongiu (2007), S. 45, Anm. 58

Standpunkt in der Mitte des Raumes hatte, wie Danti hervorhebt.²⁹³ Da die Betrachterbezogenheit dieser Darstellungen offensichtlich beabsichtigt war, liegt die Vermutung nahe, dass auch die Positionierung der Wandbilder bewusst auf diesen ausgerichtet war. So muss sich jeweils eine der Schlachtenszenen an zentraler Stelle im Fries einer jeden Wand befunden haben. Ein viertes in diesem Stil komponiertes Fresko ähnlicher Thematik ist demnach als Verlust zu beklagen. Geht man davon aus, dass diese vier Bilder von jeweils zwei weiteren Darstellungen der Alexandervita flankiert wurden, ergibt sich letztendlich eine Gesamtzahl von zwölf Bildfeldern, von denen drei - eine bewegte Schlachtenszene und zwei schematischer gestaltete Bilder - nicht mehr erhalten sind. Die Vereinzelung der Figuren und die Strenge der Komposition mancher Szenen zeugen also nicht etwa vom Unvermögen des Malers oder gar einer zweiten Hand, sondern sind einer besseren, betrachterbezogenen Lesbarkeit des Frieses geschuldet.

III.1.4 Tommaso Laureti und die Kunst der Perspektive: Überlegungen zur Quadratur der Decke

III.1.4.1 Zur Verwendung des Begriffes „Quadratur“

In der Sekundärliteratur wird gemeinhin eine Wand- bzw. Deckenmalerei, die mit perspektivischen Mitteln eine reale Architektur vorzutäuschen sucht, mit dem Begriff „Quadratur“ belegt.

Da Tommaso Laureti entweder als Vorläufer oder Mitbegründer der Quadraturmalerei im Allgemeinen oder aber der Bologneser Quadratur im Besonderen bezeichnet wird, ist es geboten, zunächst auf die Problematik hinzuweisen, die mit dem Gebrauch dieses Begriffes verbunden ist. An dieser Stelle soll jedoch nicht zum wiederholten Male eine Abhandlung über die durchaus komplexe Thematik der Quadraturmalerei verfasst, sondern lediglich ein knapper Überblick über die Ergebnisse der Forschung gegeben werden, die zur Klärung beitragen, wie Lauretis Deckenprospekt des Palazzo Vizzani innerhalb dieses Genres einzuordnen ist und inwieweit sein Werk die Entwicklung der Quadratur beeinflusste.

So sieht Sjöström neben Tibaldi besonders Laureti als „Pionier“, der mit dem Vizzani-Deckenfresko die „pure Quadratur“ schuf, welche in den 1550er Jahren in Bologna entwickelt worden sei.²⁹⁴ Feinblatt hingegen bezeichnet das Vizzanifresko zwar als „*Quadratura*“, nennt Laureti allerdings unter den „Vorläufern“ der Bologneser Quadratur.²⁹⁵ Murmann D'Amico wiederum hält Laureti für einen „Begründer der Quadratur“, dessen illusionistische Architekturmalerei am Anfang einer

²⁹³ Bezugnehmend auf die Zentralperspektive der Decke formuliert Danti: „[...] *non si potendo vedere ne più da lontano, ne più da presso, che stando in piedi nel mezo della stanza.*“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86

²⁹⁴ I. Sjöström (1978), S. 44

²⁹⁵ E. Feinblatt (1992), S. 3, 9

Entwicklung stehe, „die als *Bologneser Quadratur* bezeichnet wird.“²⁹⁶ Silvia Dobler spricht Laureti schließlich gänzlich ab, ein Quadraturist zu sein, da ausschließlich die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch Girolamo Curti und dessen Schüler ausgebildete und von deren Werk stilistisch beeinflusste scheinarchitektonische Malerei als Quadratur definiert werden dürfe.²⁹⁷ Dieser unterschiedlichen Bewertung des Vizzani-Deckenprospektes liegen verschiedene Kriterien zugrunde, die zur Definition von Quadraturmalerei herausdestilliert wurden. Je nach Forschermeinung sind hierbei terminologische, regionale, stilistische, technische sowie zeitliche Aspekte von unterschiedlich gewichteter Bedeutung. So lassen manche die Quadratur mit der Pompejianischen Wandmalerei beginnen,²⁹⁸ andere mit der konsequenten Anwendung mathematischer Perspektivregeln im 15. Jahrhundert,²⁹⁹ wieder andere erst mit der Blüte der Bologneser Scheinarchitekturen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts.³⁰⁰ Die umfassendste Arbeit zur italienischen Quadraturmalerei stammt von Ingrid Sjöström.³⁰¹ Sie definiert Quadratur als illusionistische Architektur, die Raum („space“) umschließt und logisch mit dem Betrachtterraum verbunden ist. Eine Quadratur könne aber auch gänzlich aus einer fiktiven Wand bestehen. Entscheidend sei, dass der architektonische Charakter gegenüber skulpturalen oder ornamentalen Effekten überwiege.³⁰² Diese Ansicht teilt Knall-Brskovsky, legt aber Wert auf die Unterscheidung, „ob die Scheinarchitektur zur Gestaltung des Realraumes dient oder ob ein Realitätssprung zwischen dem Realraum und dem fiktiven Raum als Bildraum eines Geschehens besteht.“³⁰³ Eine zunehmende Differenzierung des Begriffes birgt jedoch die Gefahr einer gewissen Willkür in Bezug auf die Entscheidung über die stilistische Zuordnung, den Grad der Realität oder des architektonischen Charakters einer Scheinarchitektur in sich. Besonders bei Mischformen schafft ein solch schablonenhaftes Vorgehen mehr Probleme, als dass es sie löst. Vielversprechend erscheint es dagegen, dem terminologischen Ursprung des Quadraturbegriffes auf den Grund zu gehen.

Obwohl einige Versuche unternommen wurden, die Herkunft und den Gebrauch dieses Ausdrucks zu klären, kursiert er bis heute mehr oder minder unreflektiert in der kunsthistorischen Forschung, so dass seine unterschiedliche Verwendung leicht zu Missverständnissen führen kann.³⁰⁴ Sjöström nennt vier mögliche Herleitungen des Begriffes.³⁰⁵ So kann das italienische Wort *quadro* nicht nur Bild, sondern auch Viereck bedeuten. Damit eng verbunden ist der Ausdruck *inquadrare* – einrahmen - und

²⁹⁶ K. Murmann D'Amico (1997), S. 80f.

²⁹⁷ S. Dobler (2011), S. 203

²⁹⁸ P. Hartmann (1996), S. 1246

²⁹⁹ J. Jahn / S. Lieb (2008), S. 681

³⁰⁰ Th. J. Kupferschmied (1995), S. 46; S. Dobler (2011), S. 203

³⁰¹ I. Sjöström (1978)

³⁰² Ebd., S. 15

³⁰³ U. Knall-Brskovsky (1984), S. 20

³⁰⁴ Zur Terminologie und historischen Verwendung des Begriffes siehe I. Sjöström (1978), S. 11-12; U. Knall-Brskovsky (1984), S. 18-20; E. Feinblatt (1992), S. 1-4; Th. J. Kupferschmied (1995), S. 35-39; S. Dobler (2011), S. 197-204; die *Tesi di Laurea* von Paolo Cassoli, *Genesi e sviluppo del quadraturismo bolognese*, Bologna 1977/78, war mir nicht zugänglich.

³⁰⁵ I. Sjöström (1978), S. 11

squadrettare, mit dem das Quadrieren, also das Anfertigen einer Rasterzeichnung, gemeint ist, die sowohl der Proportionierung des Entwurfes, als auch seiner maßstabgetreuen Übertragung auf die zu bemalende Fläche dient. So verwendet Giovanni Paolo Lomazzo das Wort *Quadratura* im Sinne eines Verfahrens zur Bestimmung der richtigen Maßverhältnisse des menschlichen Körpers.³⁰⁶ Vasari wiederum erläutert in seinem zweiten Kapitel über die Architektur (1568), dass „alles, was mithilfe von Winkelmaß und Zirkeln erarbeitet wird und Ecken hat, als „*lavoro di quadro*“ bezeichnet wird.“³⁰⁷ Der Begriff "Quadratur" steht also im Zusammenhang mit der Vorstellung mathematisch-wissenschaftlicher Proportionierungs- und Konstruktionsprinzipien, womit auch die Regeln der Optik, d.h. die Verkürzung von Figuren und architektonischen Objekten gemeint sind. So erklärt es sich, dass viele Quadraturisten, wie z.B. Laureti, Tibaldi, Mascherino und auch Pozzo, nicht nur ausgebildete Maler, sondern auch Architekten waren.

Der Ausdruck *Quadratura* als Synonym für eine illusionistische Architekturmalerei lässt sich auf Carlo Cesare Malvasia zurückführen.³⁰⁸ Es handelt sich wohl um eine Wortschöpfung des Bologneser Kunstschriftstellers, der diesen Terminus in seiner *Felsina Pittrice* zur Benennung der scheinarchitektonischen Malerei seiner einheimischen Zeitgenossen einführte.³⁰⁹ Kupferschmied stellte fest, dass der Begriff *Quadratura* im oben genannten Sinne außer bei Malvasia selbst beinahe ausnahmslos in Schriften zu finden ist, die in seiner Nachfolge stehen oder in Bologna gedruckt wurden.³¹⁰ Daher sei der Ausdruck lediglich im Kunstkreis Bolognas anzusiedeln und folglich nur für die von Bologneser Künstlern ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschaffenen scheinarchitektonischen Malereien zu verwenden.³¹¹

Zu einem ähnlichen Schluss kommt Silvia Dobler. Aus der Tatsache, dass Malvasia beinahe ausnahmslos Werke Girolamo Curtis, gen. Il Dentone, und dessen Schülerkreises als *Quadratura* bezeichnet, folgert sie, dass der Begriff einen stilistischen Aspekt impliziert und ausschließlich "auf die Schule Il Dentones mit den Nachfolgern Agostino Mitelli und Angelo Michele Colonna sowie schließlich Enrico Haffner" angewendet werden dürfe.³¹² Die durch die Bologneser Schule beeinflussten Scheinarchitekturen, insbesondere in Süddeutschland und Österreich, bezieht sie dabei ausdrücklich mit ein.

³⁰⁶ G. P. Lomazzo (1974), S. 256f.; I. Sjöström (1978), S. 11; Th. J. Kupferschmied (1995), S. 38

³⁰⁷ „*Tutto quello dove si adopera la squadra e le seste e che ha cantoni, si chiama lavoro di quadro.*“ G. Vasari (1878), S. 127f.; F. Santapà (1968), S. 9

³⁰⁸ U. Knall-Brskovsky (1984), S. 19 verweist auf Cassoli (1977/78), 23ff.; Th. J. Kupferschmied (1995), S. 36f.; Dobler (2011), S. 198

³⁰⁹ Th. J. Kupferschmied (1995), S. 38

³¹⁰ Kupferschmied weist darauf hin, dass Andrea Pozzo, Meister der illusionistischen Architekturmalerei, in seinem Perspektivtraktat das Wort „*Quadratura*“ nicht ein einziges Mal verwendet. Siehe A. Pozzo (1693-1700); Th. J. Kupferschmied (1995), S. 37

³¹¹ Th. J. Kupferschmied (1995), S. 46

³¹² S. Dobler (2011), S. 203

III.1.4.2 Kritik an Mavasias Quadraturbegriff

Da Malvasia in seiner *Felsina Pittrice* Lauretis Vizzani-Deckenprospekt in direktem Vergleich mit Curtis innovativem Realismus lediglich als viel bewundertes „*sfondato di sotto in sù*“ bezeichnet und behauptet, erst Curti habe solcherlei Darstellung „große Natürlichkeit, Leichtigkeit und Verständlichkeit“³¹³ verliehen, dass er „jedenfalls in unserer Heimat, der erste und wahre war, der die Quadratur eingeführt hat“,³¹⁴ scheint diese These durchaus nachvollziehbar, obwohl sie aus verschiedenen Gründen deutlich zu relativieren ist. Problematisch an Malvasias Ausführungen ist nicht nur die Unschärfe des Begriffes, sondern vor allem seine inkonsequente Verwendung. So relativiert Malvasia an anderer Stelle die Aussage, Curti sei derjenige gewesen, der in Bologna die Quadratur eingeführt habe, indem er berichtet, bereits Curtis Lehrer, Cesare Baglione (1545-1615) und Giovanni Battista Cremonini (1550-1610), hätten Quadraturen gemalt, die Curti (nur) von einem „Fantastischen“ und „Idealen“ befreit hätte.³¹⁵ Zwar scheint Malvasia zwischen *prospettive*, *quadratura*, *sfondati*, *fregi* und *chiaroscuro* zu unterscheiden, bestimmt aber deren Eigenschaften nicht, so dass er die Begriffe gelegentlich synonym füreinander verwendet.³¹⁶ Dementsprechend benutzt Malvasia den Ausdruck *Quadratura* zwar für die von Agostino Carracci 1592 geschaffene Rahmung von Ludovicos Fresko mit der Darstellung der *Vision Petri in Joppe* im Gewölbe der Foresteria von S. Michele in Bosco (zerstört),³¹⁷ den Architekturprospekt, den Girolamo Curti in Zusammenarbeit mit Angelo Michele Colonna im Erdgeschoss des Palazzo Pubblico malte, nennt er jedoch ein „*sfondato di sotto in sù*“.³¹⁸

Aus der Tatsache, dass Malvasia Tommaso Laureti abzusprechen scheint, eine Quadratur gemalt zu haben, da sein Architekturprospekt im Gegensatz zu denen Curtis „zu ausgearbeitet [sic] und gezwungen, ziemlich schwierig, uneinheitlich und grob“³¹⁹ sei, kann man schließen, dass Malvasia die nüchtern konstruierte Perspektive des berühmten Deckengemäldes gegenüber den vielschichtigen, üppig dekorierten Scheinarchitekturen des 17. Jahrhunderts schmähete. Ein unterschiedlicher Realitätsgrad der Illusion mag bei seinem Urteil auch eine Rolle gespielt haben, da er diesen an Curtis Werken ausdrücklich lobte.³²⁰ Malvasia wirft Laureti zudem vor, er sei ein „*bizarro figurista*“ gewesen.³²¹ Diese Kritik rührt wohl daher, dass sich seinerzeit eine Arbeitsteilung zwischen Figurenmalern und Quadraturisten weitestgehend durchgesetzt hatte. Da Tommaso Laureti jedoch

³¹³ „*tanta naturalezza, leggiadria, e intelligibilità*“ C. C. Malvasia (1841), Bd. 2, S. 115

³¹⁴ „*il primo, e vero introduttore, nella nostra patria almeno, della quadratura.*“ Ebd., S. 115

³¹⁵ Ebd., S. 105

³¹⁶ So behauptet Malvasia, Curti sei vielleicht der Erste, sicher aber der Beste gewesen, der das *Chiaroscuro* in Bologna eingeführt habe. Ebd., S. 105

³¹⁷ C. C. Malvasia (1792), S. 327

³¹⁸ Ebd., S. 122

³¹⁹ „*elaborato troppo, e forzato, altrettanto difficile, disunito, e crudo.*“ C. C. Malvasia (1841), Bd. 2, S. 115

³²⁰ C. C. Malvasia (1841), Bd. 2., S. 115

³²¹ Ebd., S. 115

beides gleichermaßen verkörperte, wurde er von Malvasia offenbar nicht als Spezialist für illusionistische Architekturmalerei wahr- und somit auch nicht ernst genommen.

Auch die These, Malvasia knüpfte den Quadraturbegriff explizit an die Bologneser Spielart scheinarchitektonischer Malerei, erweist sich als brüchig.³²² So bezeichnet der Kunstliterat in seiner Abhandlung über Guercino die illusionistische Architekturperspektive des Deckenfreskos, die der Römer Agostino Tassi im Casino Ludovisi in Rom schuf, ebenfalls als Quadratur, obwohl sie sich von Bologneser Beispielen stilistisch erheblich unterscheidet.³²³ Die Tatsache, dass Malvasia den Begriff dennoch auf die Arbeiten Bologneser Maler zu beschränken scheint, rührt aus dem Umstand, mit seiner *Felsina Pittrice* Biographien von einheimischen Künstlern verfasst zu haben. Andere, wie z.B. Tassi, werden deshalb nur am Rande erwähnt.

Da Malvasias Angaben zur Quadratur widersprüchlich sind und seine Schriften eine Definition des Begriffes vermissen lassen, müssen auch die auf ihn Bezug nehmenden Versuche, die Bezeichnung "Quadratur" auf ein stilistisch klar zu bestimmendes Phänomen einzugrenzen, infrage gestellt werden. Streng genommen steht man vor der Entscheidung, entweder diesen Ausdruck gänzlich aus seinem Vokabular zu streichen, oder aber – in Anlehnung an die terminologische Herleitung des Begriffes - jede Wand- und Deckenmalerei als Quadratur zu bezeichnen, die mithilfe wissenschaftlicher Perspektivkonstruktionen eine reale Architektur vorzutäuschen sucht. Da sich der Ausdruck „Quadratur“ in der kunsthistorischen Literatur seit dem frühen 20. Jahrhundert bis heute ungebrochener Beliebtheit erfreut,³²⁴ und um den Text nicht in sprachlicher Monotonie mit „scheinarchitektonischer Malerei“ zu überfrachten, bevorzuge ich letztere Variante.

III.1.4.3 Lauretis Deckengemälde im Kontext der Quadraturmalerei des 16. Jahrhunderts: Voraussetzungen und Neuerung

Das Aussehen der von Laureti im Salone des Palazzo Vizzani geschaffenen Deckenquadratur ist uns durch den Stich in Jacopo Barozzi da Vignolas Traktat *Le due regole della prospettiva pratica* überliefert (1583) [Abb. 3]. Diese Abhandlung stellte das umfassendste und praktikabelste Werk zur Linearperspektive des 16. Jahrhunderts dar.³²⁵ Der aus Perugia stammende Dominikanermönch, Sohn des Architekten Giulio Danti, der ein Schüler Antonio da Sangallos d. Ä. war, und Bruder des Bildhauers Vincenzo Danti, arbeitete zunächst als Kosmograph und Mathematiker am Hofe der Medici, wo er 1574 die Elftagelücke zwischen dem Sonnenjahr und dem Julianischen Kalender

³²² Th. J. Kupferschmied (1995), S. 46; S. Dobler (2011), S. 198, 201, 203

³²³ C. C. Malvasia (1841), Bd. 2, S. 260

³²⁴ Th. J. Kupferschmied (1995), S. 39

³²⁵ Zum Traktat „*Le due regole...*“ siehe Th. Frangenberg (1998), S. 213-223, die von Glatigny kommentierte Ausgabe E. Danti (2003), F. Fiorani (2003), S. 127-159 und P. Roccacaccia 2003, S. 161-173

entdeckte.³²⁶ Im folgenden Jahr siedelte er nach Bologna über, um an der dortigen Universität Mathematik zu lehren. 1580 rief ihn Gregor XIII. schließlich nach Rom, wo er verschiedene Ausstattungskampagnen im Vatikanischen Palast beaufsichtigte und als päpstlicher Kartograph arbeitete.³²⁷ Aufgrund seiner Verdienste ernannte ihn der Papst 1583 zum Bischof von Alatri. Danti war nicht nur mit Vignola persönlich bekannt. Insbesondere mit Tommaso Laureti pflegte er engen Kontakt. Wie aus verschiedenen Stellen seines Traktates hervorgeht, war der Sizilianer, den er als ausgezeichneten Perspektivmaler vorstellt, der ihm wohl vertrauteste Künstler.³²⁸ So berichtet Danti wiederholt, dass Laureti ihm Methoden zur richtigen Umsetzung verschiedener Perspektivregeln erklärt habe. Beispielsweise habe ihm „*M. Tommaso Laureti pittore & prospettico eccellentissimo*“ bereits in Bologna eine von ihm erfundene Vorrichtung gezeigt, mit der man die Richtigkeit der perspektivischen Verkürzung von Figuren überprüfen könne [Abb. 33].³²⁹ Sowohl die Konstruktion als auch die richtige Anwendung dieses Gerätes habe ihm Laureti beigebracht, so dass er sie im Folgenden detailliert wiedergeben konnte.³³⁰ An anderer Stelle erläutert Danti eine Methode, wie man perspektivische Verzerrungen erzeugen könne, die nur korrekt erkannt werden könnten, wenn man sie von der Seite betrachte. Auch dieses Verfahren sei ihm von Tommaso Laureti gezeigt worden.³³¹ In seinem Kommentar zu Vignolas Perspektivregeln führt Danti verschiedene Werke bekannter Künstler als beispielhaft an, unter diesen besonders ausführlich Lauretis Vizzani-Deckenquadratur. Diese Scheinarchitektur, die Danti als „*cosa rarissima*“ lobt, stellt das einzige real ausgeführte Werk dar, das er in seinem Kommentar mit einer Illustration bedachte.³³² Er nennt es beispielhaft für eine nach Vignolas erster Perspektivregel korrekt konstruierte Ansicht „*di sotto in su*“.³³³ Obwohl es dem Gelehrten in seinem Kommentar um die perspektivische Architekturdarstellung ging, beschreibt er

³²⁶ Zu Danti siehe J. Del Bada (1881); V. Palmes (1899), S. 81-125; G. Capone (1986); F. P. Fiore (1986), S. 659-636

³²⁷ S. Brink (1983), S. 223-254; L. Gambi / A. (1997)

³²⁸ Verweise Dantis auf Tommaso Laureti in J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 39, 68, 70, 87, 88, (90), 92, 96

³²⁹ „*Voglio ora in questo luogo addurre un mirabile strumento, che già in Bologna mi fu insegnato da M. Tommaso Laureti pittore & prospettico eccellentissimo, acciò si vegga sensatamente esser vero quanto nel presente teorema si è detto della digradazione della figura, & che l'occhio vegga il quadro digradato in questo stesso modo, che dalle regole del Vignola vien fatto.*“; „[...] Tommaso Laureti Siciliano, che inventò lo strumento della riproua delle regole della Prospettiva, da me posto alla prop. 33.“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 39, 92

³³⁰ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 39f.

³³¹ „*Di quelle pitture, che non si possono vedere che cosa siano, se non si mira per il profilo della tavola, dove sono dipinte. [...] Si acconciono queste pitture in una cassetta di maniera, che guardando in una testa per un'apertura, si vede giustamente quello che la pittura rappresenta; la quale è fatta prolungata talmente, che mirandosi in faccia, non si conosce che cosa sia. Et se bene Daniele Barbaro nella quinta parte della sua Prospettiva insegna un modo di far simili pitture con le carte bucate con l'ago alli raggi del sole, & con quelli della lucerna, si uedrà non dimeno tal modo non hauere quel fondamento, che ha il presente mostratomi dal sopra nominato Tommaso Laureti.*“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 96

³³² J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87f.

³³³ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86; Die erste Perspektivregel bezieht sich auf die *costruzione legittima*, welche die Darstellung dreidimensionaler Figuren ermöglicht, während die zweite Regel die Distanzpunktmethode erklärt, die „*più commoda*“ zu handhaben sei. J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 99

Lauretis Malereien im Salone als Gesamtheit.³³⁴ So sei das zentrale Motiv der gen Himmel geöffneten Decke eine Allegorie der mit den Füßen auf der Welt stehenden *Fama*, an der rechten Hand *Honor*, an der linken *Victoria*, welche *Fama* die von Alexander dem Großen unterworfenen Welt zeigt.

Das Traktat galt als zuverlässige Quelle, die das Aussehen der illusionistischen Architekturperspektive nicht nur eindrücklich beschreibt, sondern auch durch einen beigefügten Stich überliefert [Abb. 3].³³⁵ Dieser zeigt eine auf vorkragenden Konsolen ruhende, kreuzgratgewölbte Loggia mit Balustrade, die von Doppelsäulen tragenden Postamenten unterbrochen wird. Die von Pfeilern hinterfangenen Doppelsäulen wechseln sich mit Arkadenbögen ab. Das Serlianamotiv wird durch die in die Zwickelfelder eingefügten *tondi* mit kleinen figürlichen Darstellungen bereichert. Darüber schließt ein durch Kragsteine gestütztes Gesims die Loggia nach oben hin ab. Die architektonische Strenge wird durch üppige Girlanden und dekorative Masken mit Schmuckbändern etwas aufgelockert.

Anhand dieses Beispiels schildert Danti die übliche Vorgehensweise, wie man eine flache Decke mit Quadraturen zu schmücken hatte. Zu diesem Zweck habe Laureti zunächst Cartons angefertigt, wie es auch bei einer Wandmalerei gemacht würde, da ja die Decke ebenfalls flach sei. Allerdings habe er nur ein Viertel der Quadratur vorgezeichnet, da derselbe Carton auch für die übrigen drei Viertel benutzt werden könne. Um die illusionistische Architektur möglichst real erscheinen zu lassen, habe Laureti zudem ein plastisches Modell angefertigt, das seiner Quadratur entsprechen würde. Dieses konnte er dann ausleuchten, um Licht und Schatteneffekte zu erproben. Diese Aussage ist besonders interessant, offenbart sie doch den Anspruch eines Architekten, Erbaubares vorzutäuschen. Bei Lauretis Entwurf handelt es sich demnach nicht um ein irreales Phantasiegebilde, das durch möglichst gewagte Architekturen zu beeindrucken suchte, sondern um eine nachvollziehbar realistische Konstruktion. Er wollte den Anschein erwecken, als seien die Wände des Salone d'onore tatsächlich um eine begehbare Loggia erhöht worden. Dieser fingierte Lichteinfall kommt weniger in Dantis Stich der Ausgabe von 1583 zur Geltung, als vielmehr in jenem der Ausgabe von 1744, der – wie ausdrücklich betont wird – nicht übernommen, sondern von neuem direkt nach Tommaso Lauretis originalem Deckenfresko gestochen wurde [Abb. 5].³³⁶ Er unterscheidet sich von Ersterem in einigen Details. Vor allem ist der von Danti wiedergegebene Architekturprospekt um einige dekorative

³³⁴ „*Et accompagnò questa soffitta con un ricco fregio di storie nella muraglia de' fatti di Alessandro magno, & nel mezo d'essa soffitta vi fece una storia, doue è la Fama con i piedi sopra il Mondo, & ha à man destra l'Honore, & à man sinistra la Vittoria, la quale accennando col dito mostra alla Fama il Mondo vinto da Alessandro, acciò celebri & sparga il nome suo per tutto, in ciascun secolo auuenire.*“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87

³³⁵ „[...] *Il disegno posto in questo luogo ci mostra la quarta parte di sopra nominata soffitta, in tutto simile a esso disegno, fuor che in luogo delli festoni, che sono tra una mansola, & l'altra, vi sono non so che altri ornamenti. Circa di che non accade altro dire, perche essendo la soffitta piana, fece li cartoni con la regola solita, come se hauesse hauuto à dipingere in una parete piana, & fatta la quarta parte del cartone, le serui per l'altre tre quarte della soffitta [...] & fece apparire tanto piu alta la soffitta, & la sala. Et havendo prese l'ombre & i lumi dal modello, la colori pulitissimamente, fingendo questa loggia di diuerse nobilissime pietre.*“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87

³³⁶ G. Barozzi (1744), S. 136

Elemente reicher. So befanden sich unterhalb der Loggia von Löwenköpfen gehaltene Girlanden, die auch Chiarinis Ansicht des Raumes von 1693 [Abb. 2] zeigt, wohingegen der Zustand des Jahres 1744 an dieser Stelle lediglich Kassetten aufweist, die sich zwischen den Gurten der Loggienbögen wiederholten. In Dantis Abbildung der Quadratur schmückten Festons auch die Zwischenräume der Säulen und einen Zahnschnittfries oberhalb der Loggia. Außerdem gibt er keine kannelierten korinthischen Säulen wieder, sondern glatte Säulenschäfte mit starker Entasis, welche eigentlich der toskanischen Ordnung eigen sind. Die Unterschiede in den Darstellungen dieser Quadratur sind sicherlich einer mangelnden Präzision geschuldet, aber auch dem Umstand, dass Lauretis Deckengemälde im Laufe der Zeit überarbeitet worden ist. So berichtet Francesco Algarotti am 10.08.1756 in einem Brief an Jacopo Bartolommeo Beccari, dass Lauretis berühmte Deckenquadratur, die man aus Dantis Stich kenne, von einem Meister seiner Zeit verschandelt worden sei. Dieser habe gebundene Blumensträuße in die fingierten Gewölbe gemalt, die vorher weiß gewesen seien.³³⁷

Besonders interessant ist der im Jahre 1744 entstandene Stich, weil er die Ecklösung des fingierten Laubenganges zeigt. Die etwas ungeschickt aufeinander stoßenden *tondi* kontrastieren hier die elegant über Eck gemalte korinthische Säule. Die fingierte Öffnung der Decke wiederum wird durch einen in den Ecken abgeschrägten, rahmenartigen Einzug, der die Quadratur nach oben hin abschließt, etwas zurückgenommen.

Chiarinis Darstellung des Salone d'onore vermittelt indes einen Eindruck der durch die fiktive Erhöhung des Raumes entfalteten Wirkung der Malereien auf den Betrachter. Einige Abweichungen sowohl von Dantis als auch von dem im Jahre 1744 veröffentlichten Stich lassen vermuten, dass es Chiarini mehr auf die Ästhetik der vorgetäuschten Dreidimensionalität der Decke und die Ausschmückung des Festsalles als auf die Genauigkeit einer Reproduktion ankam. So nivelliert er auch das für Lauretis Quadratur so charakteristische Palladiomotiv, indem er die Säulen zusammenrückt und ohne ein sie verbindendes Gebälk nebeneinander auf ein einziges breites Piedestal stellt. Es ergibt sich lediglich der Eindruck einer Aneinanderreihung von Bögen. Dabei ist gerade die im Salone d'onore demonstrierte Rhythmisierung der Serliana, deren Gebälk von einem Bogen zum nächsten überleitet, ein architektonisches Meisterwerk. Dieses Motiv ist auf Giulio Romanos innovative Loggia des Palazzo del Te (1524) zurückzuführen, dessen Mittelrisalit das Vorbild für Lauretis Deckenquadratur war [Abb. 34].³³⁸ Nicht nur die doppelte Säulenstellung, sondern auch die aus zwei Gurten bestehenden Bögen wiederholt Lauretis in seinem Deckengemälde. Das Tonnengewölbe der Loggia ersetzt Lauretis jedoch durch ein Kreuzgratgewölbe. Außerdem deutet er die rückwärtigen Säulen zu Pfeilern um. Prominentes Beispiel für das Wechselspiel zwischen Säule

³³⁷ „Il famoso soffitto del Laurenti, che è nella sala del Palazzo Lambertini, non è cancellato in vero, ma forse che peggio è, è rifatto al presente e condotto a mal partito. Ella sa come si trova intagliato nel libro de'Comenti che ha fatto il Padre Danti alla Prospettiva del Vignola, e come è recato ivi come il più bel esempio di sotto in su in fatto di quadratura. Ora lo ha concio molto bene un valentuomo de' nostri dì, che vi ha ritoccato e incrudito ogni cosa, e certe volte che prima erano bianche e andavano in su, le ha ricamate qua e là di mazzettini di fiori a foggia di tela indiana.“ F. Algarotti (1765), S. 50f.

³³⁸ Giulio Romano verwendete das Motiv auch in der Gartenfront der Villa Lante in Rom (1518-1531).

und Pfeiler bzw. Pilaster ist die Innenraumgestaltung des Pantheons. Ähnlich wie in Lauretis Quadratur dienen im Pantheon Pilaster als Rücklage für die vor die Wand gestellten Säulen seitlich der Apsis.

Nebst dieser Bauten dürfte eine weitere reale Architektur Lauretis Quadraturprojekt wesentlich beeinflusst haben: die Innenhofloggia des Palazzo Farnese in Caprarola [Abb. 4].³³⁹ Vignolas Gestaltung des oberen Geschosses dürfte Laureti dazu angeregt haben, die Decke des Salone d'onore zu öffnen und den Raum durch Hinzufügung eines fingierten Laubenganges zu erhöhen. Vignola variiert hier das Bramante-Motiv des Belvederehofes. Eine Rhythmisierung der Serliana, wie sie Giulio Romano prägte und Laureti wiederholte, ist hier nicht intendiert. Die in den Bogenzwickeln der fingierten Loggia als runde Reliefs oder Bilder gedachten Vertiefungen sind im Hof zwar oval und schmucklos, für Lauretis *tondi* wirkten sie jedoch vorbildhaft.³⁴⁰ Es handelte sich bei der Deckenquadratur also nicht um einen reinen Phantasieentwurf des Künstlers, sondern um eine Kombination architektonischer Motive realer Bauwerke.

Wie zuvor erwähnt, wirkte auch Vignolas illusionistischer Architekturprospekt, den er für die sog. Sala di Giove des Palazzo Farnese entwarf, vorbildlich für Lauretis Fresko *Alexander der Große durchschlägt den Gordischen Knoten* [Abb. 8 + 9].³⁴¹ Über Vignolas Ausbildung als Maler wissen wir wenig. Zu Beginn seiner Karriere arbeitete er in Bologna (um 1515-38), wo er Intarsien mit perspektivischen Architekturmotiven entwarf.³⁴² Bereits in dieser Zeit lässt sich sein besonderes Interesse für Architektur und perspektivische Darstellung erkennen. Bei welchem Meister Vignola in die Lehre ging, ist jedoch unklar.³⁴³ Prägend für den jungen Künstler war wohl der Einfluss Peruzzis und Serlios, die sich in den 1520er Jahren in Bologna aufhielten.³⁴⁴ Baldassare Peruzzis war es auch, der Vignola vermutlich noch vor dem *Sacco di Roma* 1527 in die Ewige Stadt holte, um dort mit seiner Hilfe großflächige malerische Dekorationen zu schaffen.³⁴⁵ Seine die Wand öffnenden Scheinarchitekturen der Sala delle Colonne in der Villa Farnesina wirkten vorbildhaft für die Entwicklung der Quadraturmalerei des Cinquecento und Vignolas Dekorationskonzept der Sala di Giove.³⁴⁶ Es ist kein Zufall, dass Danti zur Erläuterung der Perspektivregeln Vignolas die Quadratur von Tommaso Laureti abbildete. Danti kannte beide Künstler persönlich und war darüber informiert,

³³⁹ Siehe II; M. Walcher Casotti (1960), S. 47; E. Feinblatt (1992), S. 17, Anm. 7; I. Dettmann (2010), S. 220

³⁴⁰ Vignolas Entwurf basiert wiederum auf Palladios Fassadengestaltung der Basilica in Vicenza.

³⁴¹ Siehe II

³⁴² Aus dieser Periode kann Vignola lediglich ein Werk sicher zugeschrieben werden. Es handelt sich um eine von Fra Damiano Zambelli da Bergamo 1534 ausgeführte Tafel mit der Darstellung der Auffindung Mose im Metropolitan Museum of Art / New York (Rogers Fund, inv. 12.130.2). Siehe R. Tuttle (2002) (c), S. 114-118

³⁴³ Weder Vasari noch Danti machen hierzu Angaben. Tuttle schlägt Amico Aspertini oder Girolamo da Treviso, Adorni Girolamo Marchesi da Cotignola vor. Siehe J. Barozzi / E. Danti (1583), Vorwort; Claudia Conforti (2003), S. 19-25; R. Tuttle (2002) (c), S. 114; B. Adorni (2008), S. 14

³⁴⁴ M. Ricci (2002), S. 119-124

³⁴⁵ Das geht aus einer Liste von Mitarbeitern hervor, auf der Peruzzi neben seinen Namen den von "*Jacomo Barozzo pittore*" setzte. Ch. L. Frommel (2002), S. 39, 58, Anm. 3

³⁴⁶ Vignola entwarf wahrscheinlich auch die Quadraturen der Zuccarifresken im Palazzo Farnese. J. Barozzi / E. Danti (1583), Vorwort; J. Schulz (1961), S. 98

dass Laureti bei der perspektivischen Konstruktion dieser raumerweiternden Scheinarchitektur dem Beispiel seines Lehrers folgte.³⁴⁷ Der Gelehrte erklärt im Kapitel „*Del modo di fare le prospettive nei palchi, & nelle volte, che si veggono di sotto in su*“ zwei Arten der perspektivischen Darstellung: eine auf flachen Decken, die andere in Gewölben.³⁴⁸ Erstere sei leichter auszuführen, da sie genauso funktioniere wie an der Wand. Dabei legt Danti Wert darauf zu betonen, dass es lediglich einen einzigen zentralen Betrachterstandpunkt geben dürfe, um die Illusion der Perspektive nicht zu zerstören.³⁴⁹ Falls die Decke jedoch zu niedrig im Verhältnis zur Raumgröße sei, so dass der Betrachter das Fresko nicht mit einem Blick erfassen könne, solle die Decke in mehrere Abschnitte mit jeweils eigenem Augpunkt³⁵⁰ aufgeteilt werden. Eine andere Möglichkeit bestünde in der Vergrößerung der Distanz zwischen dem Sehpunkt³⁵¹ und dem Augpunkt. Selbige habe Vignola bei der Gestaltung der flachen Decke der Camera tonda in Caprarola verwirklicht [Abb. 35]. Das Fresko besteht im Wesentlichen aus einer Balustrade, die über der realen Profilleiste ansetzt und den Blick in einen von Schwalben bevölkerten Himmel freigibt. Danti betont, dass Vignola hier den Eindruck erwecken wollte, der Raum sei höher als in Wirklichkeit, weil dem Kardinal die Decke im Vergleich zur Raumgröße zu niedrig erschienen sei. Da man aber aus Rücksicht auf die oberen Stockwerke nun nicht die Decke hätte erhöhen können, habe Vignola den Blickwinkel des Betrachters verengt, „*pigliando il punto della distanza tanto lontano, quanto la detta camera doveva esser alta conforme alla larghezza*“.³⁵² Den Sehpunkt verlegte Vignola hier sogar unter die Füße des Betrachters.³⁵³ Auch Laureti hatte mit seiner von Danti als „*cosa rarissima*“ bezeichneten Scheinarchitektur das problematische Verhältnis zwischen Raumgröße und Deckenhöhe gelöst. Indem er die vorgetäuschte Loggia auf Konsolen setzte, die in den Raum hineinzuragen scheinen, verkürzte er die Basislinie seiner illusionistisch in die Höhe strebenden Arkatur, so dass der Betrachter die Perspektive der aufragenden Loggia besser erfassen konnte [Abb. 36]. Das tat er nach Danti sehr geschickt, indem er einen Teil des Architravs auf die Wand und den anderen an die Decke malte, so dass ein einheitlicher Raumeindruck entstand:

„[...] & perche la linea AB era troppo lunga rispetto all'altezza della soffitta, & l'angolo del triangolo, la cui basa se fusse stata la linea AB, non sarebbe capito nella pupilla dell'occhio, però prese la linea EF, & nello spatio che è tra la linea AB, & EF, vi fece la cornice, con le mensole per

³⁴⁷ M. Walcher Casotti, Bd. 1 (1960), S. 48

³⁴⁸ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86ff.

³⁴⁹ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86

³⁵⁰ Unter Augpunkt versteht man den Punkt auf der Bildfläche, der dem Auge direkt gegen überliegt und mit diesem durch die Augachse verbunden ist. Zu Konstruktionsmethoden perspektivischer Darstellungen siehe U. Knall-Brskovsky (1984), S. 59-88, hier S. 80

³⁵¹ Der sog. Sehpunkt ist das Auge des Betrachters

³⁵² J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86

³⁵³ Nach Danti soll der Sehwinkel nicht mehr als 60° betragen, um die Perspektivdarstellung mit einem Blick erfassen zu können. Die Distanz ergibt sich folglich aus der Höhe des gleichschenkligen Dreiecks der Sehpyramide, deren Basis die äußersten Punkte der gesehenen Bildfläche verbindet und dessen Sehwinkel höchstens 60° beträgt. Siehe J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 70f.; U. Knall-Brskovsky (1984), S. 75

posamento de'pedistalli, facendo una parte dell'architrave nel muro, & una parte nella soffitta, & venne guadagnare tutto lo spatio che è tra la linea AB, & EF.“³⁵⁴

Dieser Methode bedienten sich auch die Brüder Cristoforo und Stefano Rosa aus Brescia, als sie 1559/60 ein illusionistisches Deckengemälde für das Vestibül der Biblioteca Marciana in Venedig schufen [Abb. 37].³⁵⁵ Auch sie zogen ein fiktives Konsolgesims ein, um die in perspektivischer Verkürzung zu bemalende Bildfläche zu verkleinern.³⁵⁶ Diese Scheinarchitektur mit einer quadratischen Grundfläche erhöht den Raum ebenfalls durch eine vorspringende Loggia, die sich durch Doppelsäulen und eine ähnlich gestaltete Balustrade auszeichnet. Anders als im Falle der Vizzani-Quadratur ruht auf den Kapitellen jedoch ein durchgehendes, gerades Gebälk, das eine vorgetäuschte Kassettendecke trägt. Deren Zentrum schmückt Tizians Ölgemälde der *Allegorie der Weisheit* in Form eines *quadro riportato*. Eine fingierte Öffnung der Decke ist hier nicht intendiert.

Schulz stellte fest, dass sich die Deckenquadratur, die den Raum unter Fortsetzung der Wände auf seiner gesamten Grundfläche erhöht, gleichzeitig und unabhängig voneinander in verschiedenen Regionen Italiens entwickelt habe.³⁵⁷ Während die Werke der Brüder Rosa auf die lombardisch-venezianische Quadraturmalerei großen Einfluss hatten, wurden die Vignola nahestehenden Maler Tommaso Laureti, Ottaviano Mascherino und Pellegrino Tibaldi vornehmlich in Bologna und Rom rezipiert.

Die Idee, einen Raum durch eine umlaufende Loggia um ein Geschoss zu erhöhen, geht allerdings auf den Raphael-Schüler Giulio Romano zurück. Nach seinen Plänen schuf Cristoforo Sorte in den 1530er Jahren ein solches, nicht mehr erhaltenes, Deckenfresko für Federico Gonzaga in dessen Mantuaner Palast.³⁵⁸ Diese Loggia aus gedrehten Säulen war vermutlich das Vorbild für das erste dokumentierte Werk der Brüder Rosa. Es handelte sich um eine 1556 gemalte illusionistische Architekturperspektive an einer flachen Holzdecke in der venezianischen Kirche S. Maria dell'Orto, die 1864 zerstört wurde. Zahlreiche Beschreibungen überliefern ihre Gestalt als eine auf fiktiven Konsolen ruhenden Kolonnade aus gedrehten Säulen an beiden Seiten des Langhauses, die über sechs Joche hinweg ein fingiertes Kreuzgratgewölbe gestützt hätten.³⁵⁹

Romanos Konzept der "aufgestockten Loggia" wirkte sowohl in Lauretis Deckengemälde nach, wie in denen der Rosabrüder.³⁶⁰ Die Quadraturen der beiden Brescianer unterscheiden sich jedoch in einem

³⁵⁴ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87

³⁵⁵ Es handelt sich um das einzige erhaltene Werk der Brüder Rosa. J. Schulz (1961), S. 90-102

³⁵⁶ J. Schulz (1961), S. 93f., 98

³⁵⁷ J. Schulz (1961). Siehe auch I. Sjöström (1978), S. 37-45, 48f.; E. Feinblatt (1992), S. 2; K. Murmann D'Amico (1997), S. 79, 89f.; Girolamo Genga schuf zu Beginn der 1530er Jahre für den Palazzo Imperiale in Pesaro die früheste erhaltene Deckenquadratur in großem Maßstab. Siehe I. Sjöström (1978), S. 34

³⁵⁸ Cristoforo Sorte berichtet in seinem kurzen Malereitratat *Osservazioni nella pittura* von 1580, er habe dieses Fresko nach Plänen Giulio Romanos ausgeführt: „[...] fatta à volto con un sfondro nel mezo, & una navicella à torno, nella quale si doveva fingere una Loggia con colonne torte & balaustri & soffitto [...]“. J. Schulz (1961), S. 92

³⁵⁹ J. Schulz (1961), S. 90f.

³⁶⁰ J. Schulz (1961), S. 98

wesentlichen Punkt von Giulio Romanos und Tommaso Lauretis *sfodati*. Im Gegensatz zu letzteren erhöhten Cristoforo und Stefano Rosa zwar optisch den Raum, vollzogen aber nicht den Schritt, die Decke zu öffnen. Die Ähnlichkeit der illusionistischen Deckenmalerei des Palazzo Vizzani mit der Quadratur im Vestibül der Biblioteca Marciana muss demnach nicht bedeuten, dass Laureti sich an diesem Fresko orientierte.³⁶¹ Prägend für den Sizilianer waren vielmehr die Werke Giulio Romanos und die seines Meisters Jacopo Barozzi da Vignola, der ihm wahrscheinlich auch die Neuerungen von Romanos Quadratur vermittelte.

Walcher Casotti machte darauf aufmerksam, dass Danti in seinem Kapitel „*Del modo di fare le prospettive nei palchi, & nelle volte, che si veggono di sotto in su*“ Pellegrino Tibaldis Quadraturmalereien im Bologneser Palazzo Poggi gänzlich außer Acht lässt.³⁶² Tibaldi, der sich von 1550-1552 in Rom aufhielt, freskierte nach seiner Rückkehr die Decken zweier Räume des Palazzo Poggi mit illusionistisch in die Höhe ragenden Säulenstellungen.³⁶³ Zunächst nahm er in der Sala di Ulisse eine partielle Öffnung der durch dekorative Bögen gegliederten Decke in den Ecken der Wölbung vor.³⁶⁴ Das um 1552 datierte Fresko lässt den starken Eindruck erkennen, den Raphaels Loggiendekoration bei Tibaldi hinterließen [Abb. 38]. Wie eine konsequente Weiterentwicklung der Odysseusdecke wirkt dann das um 1554 zu datierende Fresko im Muldengewölbe der kleinen Sala di Fetone [Abb. 39]. Tibaldi schuf hier jedoch eine völlig neuartige Lösung, indem er nun die gesamte Decke durch eine illusionistische Scheinarchitektur öffnete, die eine Fortsetzung der Wände des realen Raumes darstellt. Hier wird nun eine vollständige Öffnung der Decke vorgenommen, die bisher als geschlossen zu bemalende Fläche galt.³⁶⁵ Bei dieser Quadratur handelt es sich um das früheste überlieferte Werk dieser Art. Die mit einem Fluchtpunkt konzipierte, zweigeschossige Säulenstellung in der Sala di Fetone fällt besonders durch ihre Kargheit auf, die auf jegliche dekorative Elemente verzichtet. Wenn man das Deckenfresko der Sala di Fetone als Weiterentwicklung der nach Raphaels Vorbild gestalteten Gewölbekoration der Sala di Ulisse versteht, stellt sich allerdings die Frage, ob Pellegrino Tibaldi aufgrund dieser beiden Fresken tatsächlich dem Vignolakreis der Bologneser Quadraturisten zugeordnet werden kann, oder ob diese Quadratur nicht vielmehr unabhängig von

³⁶¹ S. Czymbek (1981), S. 59f.; E. Feinblatt (1992), S. 8. Anlass zu dieser Vermutung gab neben der vergleichbaren architektonischen Komposition die auf Chiarinis Stich sichtbare achteckige Öffnung der Decke, in der die allegorischen Figuren schwebten. So ergänzten Pietro und Giuseppe Vallardi in ihrer Ausgabe der „*Le due regole...*“ von 1830 Dantis Illustration der Vizzani-Decke an der Raumecke um eine Arkade und fügten als oberen Abschluss die von Chiarini überlieferte Rahmung ein. Diese hätte der Darstellung den Charakter eines *quadro riportato* verliehen, wodurch die Illusion des geöffneten Himmels, wenn nicht gänzlich aufgehoben, so doch zumindest erheblich gestört worden wäre. Chiarinis Stich des Salone d'onore bietet jedoch, wie bereits erwähnt, keine exakte Wiedergabe seiner malerischen Ausstattung, sondern vermittelt lediglich einen allgemeinen Eindruck des Raumes.

³⁶² M. Walcher Casotti (1960), S. 47

³⁶³ Zu Tibaldis illusionistischen Deckenfresken im Palazzo Poggi siehe J. Schulz (1961) S. 98; I. Sjöström (1978), S. 44; D. McTavish (1980), S. 186-188; E. Feinblatt (1992), S. 6f.

³⁶⁴ Die auf der Säulenstellung sitzenden Figuren dienten in ihrer stark verkürzenden Unteransicht später als Inspirationsquelle für Sabatinis Astronomen in der Sala Bologna.

³⁶⁵ E. Feinblatt (1992), S. 7; K. Murmann D'Amico (1997), S. 79, Anm. 166

Vignolas Einfluss entstand, sich also, wie mir scheint, primär durch die Raphaelrezeption erklären lässt.³⁶⁶ Zu berücksichtigen ist jedoch die Ähnlichkeit von Tibaldis zweigeschossiger Säulenstellung in der Sala di Fetone mit einem 1738 zerstörten Fresko Primaticcios der Odysseus-Galerie von Schloss Fontainebleau, von dem sich eine Entwurfszeichnung erhalten hat [Abb. 40]. Umstritten ist, ob Vignola für die architektonische Kulisse dieses Freskos, *Minerva vor Jupiter und Juno*, verantwortlich war. Vignola arbeitete bekanntlich in den Jahren 1541-43 mit Primaticcio in Fontainebleau zusammen.³⁶⁷ Später hielt er sich zur gleichen Zeit wie Tibaldi in Rom auf (in den Jahren 1550-55), so dass er diesen durchaus in Perspektivlehre unterwies und mit seinen Entwurfszeichnungen vertraut gemacht haben könnte. Tibaldi könnte sodann sein in Rom erworbenes Wissen bei der Gestaltung der Poggi-Fresken in Bologna umgesetzt haben. Vittoria Romani vertritt hingegen die Ansicht, dass Nicolò dell'Abate die Idee dieses *sotto in sù* 1552 von Bologna nach Fontainebleau brachte, Tibaldi also der Erfinder dieser Architekturperspektive gewesen sei.³⁶⁸ Weil Primaticcios Fresko nicht genau datiert werden kann, bleibt ein wie auch immer gearteter Zusammenhang zwischen Tibaldis illusionistischer Deckenmalerei in der Sala di Fetone und Primaticcios Fresko in der Galerie von Fontainebleau hypothetisch.³⁶⁹ Beide Entwürfe zeigen jedoch deutlich Raphaels Einfluss auf die architekturillusionistischen Experimente des manieristischen Cinquecento, der sich auch in Orazio Samacchinis Quadratur der Sala di Ercole in der Burg von Sala Baganza und schließlich in Annibale Carraccis Ecklösung für das Gewölbe der Galleria des Palazzo Farnese manifestiert.³⁷⁰

Es ist anzunehmen, dass Tommaso Laureti Tibaldis innovatives Fresko der Sala di Fetone bekannt war, denn wenig später versuchte auch er sich an der vollständigen Deckenöffnung mittels scheinarchitektonischer Malerei. Nun galt es allerdings nicht, eine kleine Anticamera zu schmücken sondern die Decke eines sehr großen Raumes, was nur mit den Techniken Vignolas zu bewerkstelligen war.³⁷¹ In dieser Hinsicht konnte Danti Lauretis Werk in der Tat als „*cosa rarissima*“ rühmen.

³⁶⁶ Während Walcher Casotti Pellegrino Tibaldis Fresko die „*novità*“ abspricht, welche die Quadraturen von Vignola, Laureti und Mascherino kennzeichne, sehen Sjöström und Murmann D'Amico Tibaldi in der Tradition Vignolas. Siehe M. Walcher Casotti (1960), S. 47; I. Sjöström (1978), S. 42, 44; K. Murmann D'Amico (1997), S. 79

³⁶⁷ Zu Vignolas Aufenthalt in Frankreich siehe M. Walcher Casotti (1960), S. 30-55; M. Walcher Casotti (2007), S. 29-42

³⁶⁸ V. Romani (1997), S. 25

³⁶⁹ Sabine Frommel weist darauf hin, dass unklar sei, ob die Zeichnung vor der Unterbrechung der Arbeiten (1550) oder nach ihrer Wiederaufnahme (1555-56) entstand, datiert sie aber auf das Ende der '40er Jahre. Schulz ist der Ansicht, dass das Fresko nach Vignolas Aufenthalt in Fontainebleau entstanden sein muss, weil die Vorzeichnung das Monogramm von Heinrich II. und Diane de Poitiers zeigt. Siehe J. Schulz (1961), S. 98, Anm. 30; S. Frommel (2005), S. 95

³⁷⁰ Für dieses Fresko schickte Ludovico Carracci seinem Vetter Zeichnungen, die er von Tibaldis Deckenfresko der Sala di Ulisse angefertigt hatte. Siehe M. Pigozzi (2007), S. 18

³⁷¹ Da Vignola bereits im Jahre 1559 einen Großteil seines Perspektivtraktates verfasst hatte, ist anzunehmen, dass er die Verfahrensweise, den Blickwinkel des Betrachters durch die Verkürzung der Basislinie, d.h. durch ein vorspringendes Gesims, zu verengen, an Laureti weitergab, der sie bei der Gestaltung der Vizzani-Decke in Perfektion umzusetzen wusste. Zur Entstehung des Traktats siehe P. Roccasecca (2002), S. 367

Lauretis ungewöhnliche Lösung, einen figuralen Wandfries mit einer Deckenquadratur zu kombinieren, stellt den Übergang zweier verschiedener Dekorationssysteme dar.³⁷² Die in Bologna üblichen flachen Holzdecken mit umlaufendem Fries wurden allmählich zugunsten einer einheitlichen Dekoration von Decken und Wänden aufgegeben. Dabei war Laureti bemüht, einen Bruch in der Wahrnehmung der malerischen Ausstattung zu vermeiden, indem er die Scheinkonsolen über den vertikalen Bildrahmungen ansetzte und so eine übereinstimmende Rhythmisierung von Fries und Decke erreichte.

III.1.4.4 Lauretis Einfluss auf die Entwicklung der Quadraturmalerei

III.1.4.4.1 Rom

Bei dem Deckengemälde des Salone d'onore handelt es sich um die einzige Quadraturmalerei, die von Tommaso Laureti überliefert ist. Ob er weitere Quadraturen schuf, ist nicht bekannt. Lauretis Bedeutung für die Entwicklung dieses Genres ist dennoch nicht zu unterschätzen. Erstaunlicherweise wurde trotz ausgesprochen umfangreicher Forschung zur Quadraturmalerei die Tragweite dieser Invention nicht hinreichend erfasst. Daher sei der direkte wie auch der indirekte Einfluss, den Lauretis Deckenprospekt auf die Quadraturmalerei ausübte, anhand einiger ausgewählter Beispiele aufgezeigt. Vor allem in motivischer Hinsicht wirkte das Vizzani-Deckengemälde prägend für viele Künstler, die sich mit illusionistischer Architekturmalerei beschäftigten, da Vignolas Traktat mit Dantis Kommentierung zum Handbuch eines jeden Perspektivmalers wurde und bis ins 18. Jahrhundert hinein Verwendung fand. So verwundert es nicht, dass dieses Deckengemälde außergewöhnliches Lob erfuhr, wie auch Malvasia dem Sizilianer zubilligen musste. Allerdings, so Malvasia, sei Lauretis Deckengemälde mehr gelobt als nachgeahmt worden, obwohl es durch die Abbildung in Vignolas Perspektivtraktat verherrlicht worden sei.³⁷³

Bei einem Blick in Dantis Kommentar erweist sich Malvasias Aussage, Lauretis Quadraturmalerei habe keine Wirkung auf andere Maler gehabt, jedoch als unzutreffend, denn neben Laureti nennt der Dominikaner noch einen weiteren Künstler, der es ebenso verstand, Vignolas Perspektivregel anzuwenden, um einen Raum, dessen Decke proportional zur Raumgröße zu niedrig ist, höher erscheinen zu lassen. Dieser habe sich dabei motivisch klar an Lauretis Deckendekoration des Palazzo Vizzani orientiert.³⁷⁴ Als Ottaviano Mascherino 1575 das Gewölbe der Sala Bologna im neuen *Appartamento* Gregors XIII. zu gestalten hatte, nahm er Bezug auf die innovative Scheinarchitektur

³⁷² E. Feinblatt (1992), S. 9

³⁷³ C. C. Malvasia (1841), Bd. 2, S. 115

³⁷⁴ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 90

seines Kollegen, die er in seiner Bologneser Zeit in situ studieren konnte [Abb. 41].³⁷⁵ Detailliert beschreibt Danti motivische Parallelen und Unterschiede der beiden Deckenprospekte.³⁷⁶ Während er Lauretis Werk als beispielhaft für die Darstellung einer raumerweiternden Scheinarchitektur an einer flachen Decke anführt, nennt er Mascherinos Fresko exemplarisch für das Verfahren im Gewölbe, welches wegen der „*varietà & irregolarità delle volte*“ allerdings „*assolutamente più difficile*“ zu handhaben sei.³⁷⁷

Sowohl Laureti als auch der beinahe gleichaltrige Mascherino waren zweifellos bestens mit Vignolas Techniken vertraut und können als dessen Schüler betrachtet werden, zumal Danti berichtet, dass der Meister anderen großzügig seine Perspektivregeln vermittelte.³⁷⁸ Auch bei Mascherino blieb es nicht bei der Aneignung technischer Verfahren. Ebenso wie Laureti profitierte seine Kreativität von Vignolas Wirken in Caprarola, wie die erstaunliche Ähnlichkeit des um 1580 geschaffenen Gewölbefreskos der 1. Loggia im Vatikanischen Palast mit dem Blick in Vignolas *Chiocciola* zeigt. Auch in diesem Fall übertrug der Künstler, der wie Laureti Maler und zugleich Architekt war, eine reale Architektur in Malerei, die auf eine illusionistische, dreidimensionale Raumwirkung angelegt war. Durch das Bestreben Gregors XIII., zahlreiche Bologneser Künstler nach Rom zu holen, unter ihnen auch Egnazio Danti, Ottaviano Mascherino und Tommaso Laureti, verzögerte sich die Entwicklung der Quadratur in Bologna.³⁷⁹ Dafür entfalteten sich in Rom bereits Ende des 16. Jahrhunderts die durch den Vignolakreis mit ihren Hauptvertretern, Danti, Laureti und Mascherino importierten Dekorationssysteme raumerweiternder Scheinarchitekturen. Zu diesem Zirkel stießen Giovanni und Cherubino Alberti, die unter der Leitung Egnazio Dantis zwischen 1582 und 1583 die Wände der Sala dei Palafrenieri und der Sala Vecchia degli Svizzeri im Ostflügel des Vatikanpalastes

³⁷⁵ Zur Sala Bologna siehe D. Redig De Campos (1967), S. 173f.; G. Cornini / A. M. De Strobel / M. Serlupi Crescenzi (1992), S. 154f.; F. Fiorani (2004), S. 179-187; F. Ceccarelli / N. Aksamija (2011)

³⁷⁶ „*Et dal disegno del Vizano si potrà comprendere, come questa loggia sia fatta, atteso che è quasi simile à quello, eccetto che è d'ordine Dorico, & in oltre in quella della Bologna le base delle colonne si toccano, & in questo disegno del Vizano sono lontane: & così parimente in questo dietro alle colonne tonde vi sono le colonne quadre, & in quelle della Bologna sono solamente le due colonne tonde: & di qui viene, che sopra di esse vi è solamente un arco, & in quella del Vizano ve ne son due, & le volte che sono tra un arco & l'altro, son a crociera, che nella Bologna sono aperte con le cupolette di legno, & pergole, & rose, & fiori, & altre con uno sfondato sopra, con li balaustri, di maniera che la parte di dentro della loggia apparisce molro allegra, per il colore del cielo, de' fiori, & delle foglie.*“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 90

³⁷⁷ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 89. Vignolas Methode, mit einem den Betrachterstandpunkt fixierenden zentralen Lot und gespannten Fäden die Entwurfszeichnung in korrekter Verkürzung auf ein Gewölbe zu übertragen, wurde anhand eines Modells der Sala Clementina von Daniele Di Marzio experimentell nachvollzogen. Siehe D. Di Marzio (1999), S. 165ff.; A. Mazzoni (1999), S. 204-206, 227

³⁷⁸ Giacinto Barozzi schreibt in einem dem Traktat beigefügten Brief an Egnazio Danti von der Freundschaft zu Ottaviano Mascherino „*derivata fin dai padri nostri*“. Siehe J. Barozzi / E. Danti (1583), Vorwort; M. Walcher Casotti, Bd. 1 (1960), S. 47f; I. Sjöström (1978), S. 42

³⁷⁹ Erst im 17. Jahrhundert knüpfte Girolamo Curti an deren Beispiel an und führte die Bologneser Quadratur mit seinen Schülern, Angelo Michele Colonna und Agostino Mitelli, zu ihrer Blüte. K. Murmann D'Amico (1997), S. 81, 85, Anm. 182; I. Sjöström (1978), S. 53-55; E. Feinblatt (1992)

neu mit Fresken ausstatteten [Abb. 42 + 43] und Ende der 1590er Jahre mit der Dekoration der Sala Clementina ein Meisterwerk der Quadraturmalerei schufen.³⁸⁰

Danti, Laureti, Mascherino und die Brüder Alberti standen in engem Kontakt miteinander. So entwarf Cherubino Alberti das Titelblatt für Vignolas Perspektivtraktat, in welchem Danti Tommaso Laureti in einem Atemzug mit Giovanni Alberti nennt. Beide seien neben Baldassarre da Siena (Peruzzi) und Daniele da Volterra „*eccellentissimi Prospettivi*“.³⁸¹ Die Renovierung der Sala dei Palafrenieri und der Sala Vecchia degli Svizzeri erfolgte zu einem Zeitpunkt, als Tommaso Laureti mit der Gewölbefreskierung der benachbarten Sala di Costantino beschäftigt war (1582-85), was Danti ebenfalls in seinem Kommentar für erwähnenswert hielt.³⁸² Der Umbau der beiden Räume durch Ottaviano Mascherino machte eine Neudekoration der Wände nötig, da die stark beschädigten Raphaelfresken unansehnlich geworden waren und die Sala dei Palafrenieri erweitert wurde, so dass das Bildprogramm der zwölf in den Nischen stehenden Apostel den neuen räumlichen Gegebenheiten angepasst und um einige Figuren ergänzt werden musste. Dabei wurde Wert darauf gelegt, die Apostelfiguren Raphaels in der Sala dei Palafrenieri weitestgehend zu erhalten, während ihre scheinarchitektonische Rahmung durch eine modernere ersetzt wurde. Wie der Dominikanerpater in seinem Vignolakommentar selbst überliefert, entwarf er im Auftrag Gregors XIII. die Freskendekoration beider Säle, deren scheinarchitektonische Wandgliederung vermutlich Giovanni Alberti ausführte, während Cherubino den figürlichen Schmuck malte. Ausdrücklich hebt Danti die Wichtigkeit des zentralen Betrachterstandpunktes für die einheitliche Perspektive hervor, der in der Mitte des Raumes liegt, wohl wissend, dass sich die Türen dieser Durchgangsräume an der Seite befinden und das Durchschreiten des Saales mehrere Fluchtpunkte erforderlich gemacht hätte.³⁸³ Um die Perspektive einheitlicher wirken zu lassen, favorisiert Danti ausdrücklich ein anderes Konzept als es Baldassare Peruzzi in der Villa Farnesina vertrat, dessen Wandfresko in der Sala delle Prospettive (1518/19) mit zwei Fluchtpunkten angelegt ist.³⁸⁴ Diesen Verweis auf seine Entwürfe der Scheinarchitekturen für die Sala dei Palafrenieri und die Sala Vecchia degli Svizzeri machte Danti,

³⁸⁰ Zur Umgestaltung der Sala dei Palafrenieri und der Sala Vecchia degli Svizzeri unter Gregor XIII. siehe Jacob Hess (1935), S. 713-718; Ch. Witcombe (1981), S. 37-42; S. Brink (1983), S. 223-254; T. Weddigen (2006), S. 175-183. Zur Sala Clementina siehe K. Hermann-Fiore (1978), S. 61-84; L. De Carlo / D. Di Marzio / L. Carlevaris (2001), S. 245-362; L. De Carlo / L. Carlevaris / D. Di Marzio (2004), S. 133-148

³⁸¹ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 68

³⁸² „[...] *la soffitta della sala principale* [des Palazzo Vizzani, d. A.], *fatta da Tommaso Laureti Siciliano di sopra nominato, con molto studio, si come egli ha usato ordinariamente in tutte l'opere sue fatte in Bologna, & altroue: & al presente nel fare gl'ornamenti di pittura tra le storie nella volta della sala di Costantino, mostra di quanto di questa nobil pratica sia intendente.*“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87

³⁸³ „*Il medesimo si deue osservare del mettere il punto nel mezo delle stanze per dipingnerui le Prospettive attorno: si come io ho fatto nel dipingere per comandamento di sua Santità le facciate delle due sale degli Suizzeri, & delli santissimi Apostoli, doue i Palafrenieri fanno la guardia, non ostante che il passo sia come è detto, in un lato; & si vede, che tornano benissimo, & fanno bel vedere.*“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86f.; T. Weddigen (2006), S. 179, Anm. 1139

³⁸⁴ „[...] *si vede la differenza che è tra esse, & quella di Baldassarre da Siena fatta nel palazzo de Chigi, ancor che sia con eccellentissima regola disegnata da quello ingegnoso artefice.*“ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87

unmittelbar bevor er sich Lauretis Deckenbild im Palazzo Vizzani zuwandte, welches bekanntlich ausgeführt wurde „*come se si lavorasse nella parete*“.³⁸⁵ Die Vertrautheit mit Lauretis Malerei zeigt sich sowohl in der Sala dei Palafrenieri als auch in der Sala Vecchia degli Svizzeri und schließlich der Sala Clementina, allerdings nur in dekorativen Details. So ist die reiche Verwendung üppiger Fruchtgirlanden in der Sala Vecchia degli Svizzeri eine Reaktion auf Lauretis Vizzani-Deckenbild. Charakteristisch ist die Wiedergabe der zu beiden Seiten der Arkadendurchbrüche und in den Raumecken lotrecht herabhängenden schweren Girlanden mit einer abschließenden runden Frucht, wie sie im Palazzo Vizzani die Scheinarchitektur zwischen den paarweise angeordneten Volutenkonsolen schmückten. Möglicherweise ist dieses Dekorationselement auch auf Lauretis direkte Anregung zurückzuführen, zumal er in der angrenzenden Sala di Costantino arbeitete und sich gewiss mit Danti und den nebenan wirkenden Malerkollegen austauschte. Auch in der Sala dei Palafrenieri verzichteten die Alberti nicht auf die bunten Fruchtgebilde, die unterhalb der Triglyphen zu beiden Seiten der Scheinarchitekturnischen baumeln.³⁸⁶ Deutlicher noch zeigt sich die Inspiration durch den Sizilianer in der 1596 begonnenen Freskenausstattung der Sala Clementina, an deren Längswänden ebenfalls allegorische Figuren in scheinarchitektonischen Nischen stehen. Über ihnen verkröpft sich ein schmales, von Konsolen getragenes Gesims. Diese Konsolen sind an ihrem Fuß gespalten, und dienen als Befestigung jeweils einer Fruchtgirlande, was eine Reminiszenz an Lauretis doppelte Konsolen mit den dazwischen hängenden Festons der Vizzani-Decke sein dürfte. Während motivische Anleihen leicht auszumachen sind, ist hingegen nicht feststellbar, ob Laureti auch direkten Einfluss auf die Perspektivkonstruktion der Scheinarchitekturen genommen hat. Zweifellos war die Zusammenarbeit und der Austausch der zu diesem Zeitpunkt für Gregor XIII. im Vatikanischen Palast arbeitenden Bologneser Künstler für die Alberti prägend, wobei Laureti eine entscheidende Rolle gespielt haben dürfte. Dieser erfreute sich jedenfalls Dantis höchster Wertschätzung sowohl als Maler wie auch als Theoretiker. Er wird von ihm als „*pittore & prospettivo eccellentissimo*“ bezeichnet und ist in dem Vignola-Kommentar nach Baldassare Peruzzi der am häufigsten genannte Künstler, der keine Abhandlung über die Perspektive hinterlassen hat.³⁸⁷ Laureti lehrte an der 1593 von ihm mitbegründeten Accademia di San Luca Techniken perspektivischer Darstellung und die Prinzipien der Architektur. Wie Baglione berichtet, setzte er sich zu diesem Zweck sogar zu seinen Schülern und demonstrierte ihnen das Vorgehen „*con ogni possibil carità*“.³⁸⁸ Romano Alberti, der Onkel Giovanni und Cherubinos, war Sekretär der Künstlerakademie. Als Vertrauter Federico Zuccaris bemerkt er über Lauretis Prinzipat (1595) abfällig, dieser habe nichts oder nur wenig Substanzielles für das

³⁸⁵ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86

³⁸⁶ Weddingen geht davon aus, dass die Erneuerung der Scheinarchitektur der Sala dei Palafrenieri ein "Gemeinschaftswerk" der Alberti und Dantis sei. Siehe T. Weddingen (2006), S. 179; Ch. Witcombe (1981), S. 39

³⁸⁷ Th. Frangenberg (1998), S. 218

³⁸⁸ „*Fu il secondo principe dell'Accademia Romana, & era tanto humano con li giouinetti, che quando tenevasi Accademia, stava egli a sedere, & haveva a se davanti una tauola con certa cartella, e con ogni possibil carità insegnaua loro la prospettiva, e li principii dell'architettura.*“ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

Studium der Akademie getan, sondern lediglich einige mathematische Überlegungen angestellt.³⁸⁹ Die Aufgaben der Akademie hätten jedoch ganz im Sinne Zuccaris theorielastiger Kunstvermittlung und Erörterungen des *disegno* entsprochen.³⁹⁰ Doch auch Federico Zuccari versäumte es nicht, sich an der Gestaltung einer Deckenquadratur zu versuchen. So öffnete er optisch das Gewölbe eines niedrigen Raumes im Erdgeschoss seines römischen Palazzo durch eine kreuzförmige Loggia mit dorischen Säulen, die den Blick in den geöffneten Himmel freigibt (um 1602). Das Zentrum der Decke nimmt ein in starker Unteransicht dargestellter Ganymed ein, der von Zeus in Gestalt eines Adlers in himmlische Gefilde entführt wird. Im Gegensatz zu Lauretis Quadratur erhebt diese jedoch nicht den Anspruch, erbaubare Architektur zu repräsentieren. Vielmehr ist die in die Höhe strebende komplizierte Säulenkonstruktion der Notwendigkeit geschuldet, die Zwickelfelder des niedrigen Raumes in die Scheinarchitektur einbeziehen zu müssen.

Auch nach seinem Tod galt Lauretis Quadratur weiterhin als nachahmenswerte Inspirationsquelle für namhafte Künstler. So orientiert sich Agostino Tassis Deckenquadratur im Gewölbe des Casino delle Muse (1611-1612) an dem Stich in Vignolas Perspektivtraktat [Abb. 44]. Die nur von einem idealen – allerdings nicht zentralen – Betrachterstandpunkt aus perspektivisch korrekt wahrnehmbare Scheinarchitektur ruht auf einem vorspringenden Konsolgesims, über dem sich eine Loggia im Stile Giulio Romanos erhebt. Tassi, einer der erfolgreichsten Quadraturisten Roms, greift in diesem frühen Werk auf das bewährte Architektursystem des Perspektivtraktats zurück, wandelt es jedoch durch die Verwendung fingierter Stichkappen, eines reichen Dekors und die irritierend schräge Unteransicht in eine lebhaftere Kulisse um, in der sich diverse von Orazio Gentileschi gemalte Figuren tummeln. Im Gegensatz zu Lauretis Konzept der geöffneten Decke behandelt Tassi das Gewölbe als geschlossen zu bemalende Fläche, die er durch die fingierte Loggia scheinbar erhöht. Mit der bewusst zur Schau gestellten optischen Verzerrung verblüffte er den Betrachter und wies sich als Meister seines Faches aus.

III.1.4.4.2 Bologna

Nach der Abwerbung zahlreicher Bologneser Maler ins päpstliche Rom fand die Quadraturmalerei in der Person Girolamo Curti einen erfolgreichen Erneuerer dieses Genres.³⁹¹ Auch wenn Malvasia Gegenteiliges behauptet,³⁹² wird an den Gewölbedekorationen, die Curti im Casino Malvasia der Villa Paleotti in San Marino (Bologna) schuf (1616-1622), zunächst die prägende Wirkung von Lauretis Deckenprospekt des Palazzo Vizzani deutlich [Abb. 45].³⁹³ Ebenso wie Laureti stellte Curti seine

³⁸⁹ „[...] ne fece cosa alcuna sustantiuole per lo studio d'essa Academia, che alcuni pochi ragionamenti di *Matematica*, di nulla, ò poca sustanza alli studij nostri [...]“. Dok. 52 (R. Alberti (1604), S. 77)

³⁹⁰ Siehe D. Mahon (1947), S. 157-191; L. Spezzaferro (1981), S. 247-252

³⁹¹ C. C. Malvasia (1841), Bd. 2, S. 115

³⁹² Ebd., S. 115

³⁹³ E. Feinblatt (1992), S. 21, 24

fingierte Loggia auf in den Raum hineinragende Konsolen und übernahm die Serliana, deren ausgeschiedene Bogenzwickel er anstelle der *tondi* mit Festons schmückte. Später sollte sich Curti stärker an der Brescianer und Cremoneser Quadratur der Rosanachfolger orientieren, die für ihre fiktiven Laubengänge gerades Gebälk bevorzugten.³⁹⁴ Die Verwendung des Serlianamotives für illusionistische *Loggiate* geht maßgeblich auf die durch Vignolas Traktat verbreitete Quadratur Tommaso Lauretis zurück. Während Curti bei den Fresken des Casino Malvasia noch an Lauretis strengem Architekturprospekt anknüpfte, sollten seine Nachfolger bald eigene Wege beschreiten. Lauretis Auffassung einer puristischen, streng architektonisch gegliederten Quadratur schwand unter Bologneser Künstlern allmählich. Bereits Curtis Schüler Angelo Michele Colonna und Agostino Mitelli entwickelten ausgesprochen fantastische Scheinarchitekturen, die zunehmend von überbordenden floralen Elementen und kleinen Putti bereichert wurden.³⁹⁵ Zudem wurde, wie Poensgen betont, für die spätere Bologneser Quadratur charakteristisch, „dass sich die optische Ebene, in der sich die Scheinarchitektur entfaltet, nie sehr weit von der realen Oberfläche der Wölbung entfernt“, wobei sogar häufig „der Wille, den Raum zu erhöhen hinter dem, das Gewölbe in eine Flachdecke zu verwandeln“, zurücktrat.³⁹⁶

III.1.4.4.3 Nördlich der Alpen

Auch außerhalb Italiens erlangte Lauretis illusionistischer Architekturprospekt rasch Bekanntheit. Ausschlaggebend waren das Studium des Vignola-Traktates und das Engagement zahlreicher italienischer Maler an europäischen Höfen. So nutzte Hans Werl, Hofmaler Maximilians I., die Vizzani-Quadratur als Vorlage, um im Schwarzen Saal der Münchner Residenz die flache Decke des relativ niedrigen Raumes perspektivisch zu erhöhen (1602) [Abb. 46].³⁹⁷ Die in Vignolas „*Le due regole...*“ beschriebene Einziehung eines vorspringenden Konsolgesimses zur Verkürzung der Basislinie eignete sich hervorragend, um die seitlichen Schrägen der Decke zu nivellieren. Ein Augsburger Besucher der Residenz, Philipp Hainhofer, beschrieb im Jahre 1611 seinen Eindruck des Saales wie folgt: „Von dannen kombt man wider inn einen schoenen großen Saal mit einem trefflichen, wol gemalten schoenen perspectivischen geduell oder Deckhin, welche flach, aber imm ansehen, ich weiss nit wie, vertiefft und erhoet scheint [...]“.³⁹⁸ Auch das von Andrea Alovisii zwischen 1656 und 1658 im Auftrage Franz Wilhelm von Wartenbergs geschaffene Deckengemälde

³⁹⁴ Vgl. die von Girolamo Curti in Zusammenarbeit mit Angelo Michele Colonna geschaffene Deckenmalerei der Sala Urbana, Palazzo Comunale, Bologna, 1630; E. Feinblatt (1992), S. 36

³⁹⁵ Siehe beispielsweise Florenz, Palazzo Pitti, Sala dell'Udienza, Sala di Alessandro, Terza Sala, 1637-41; Sassuolo (Modena), Palazzo Ducale d'Este, Salone, 1646-48; Bologna, S. Domenico, Cappella del Rosario, 1654-56

³⁹⁶ Th. Poensgen (1969), S. 4, 46

³⁹⁷ Das Fresko wurde 1944 zerstört und 1979 rekonstruiert. Zur Decke des Schwarzen Saales siehe F. Büttner (1989), S. 117-119; H. Bauer (2000), S. 66

³⁹⁸ Zitiert nach H. Bauer (2000), S. 66

im großen Rittersaal der Iburg ist letztlich auf Lauretis Scheinarchitektur zurückzuführen, wobei Alovisiis unmittelbares Vorbild das Fresko im Schwarzen Saal der Münchner Residenz war [Abb. 47].³⁹⁹

Mit dem *Fall Phaetons* schuf der Genueser Maler Giulio Benso 1623 im Château Grimaldi in Cagnes-sur-Mer ein beeindruckendes Deckenfresko [Abb. 48]. Die massive Loggia rekurriert mit ihrem rhythmisierten Palladiomotiv und dem charakteristischen Kreuzgratgewölbe auf das Laubengangkonzept, das Tommaso Laureti sechzig Jahre früher in Bologna entworfen hatte. In Wien erbaute der Architekt und Bühnenbildner Kaiser Leopolds I., Ludovico Burnacini, das hölzerne Theater auf der Cortina, das 1667 fertiggestellt und 1683 bereits wieder demoliert wurde.⁴⁰⁰ Es befand sich an der Stelle der heutigen Hofbibliothek. Ein Stich überliefert jedoch die Gestalt des Innenraums [Abb. 49]. Demnach erhob sich über einer dreistöckigen Galerie an der flachen Decke eine Quadratur, die den Saal durch eine umlaufende Loggia scheinbar um ein weiteres Stockwerk erhöhte und nach oben hin öffnete. Nicht nur der ähnlich gestaltete Laubengang, sondern auch das vorkragende Gesims, das von paarweise angeordneten Konsolen getragen wird, über denen sich ein Säulenpostament erhebt, verweist auf Lauretis Invention. Wenig später freskierte Carpofo Tencalla den Festsaal des ca. 40 km südöstlich gelegenen Schlosses Petronell der Familie Abensperg-Traun (1668/69) [Abb. 50].⁴⁰¹ Nachdem das Schloss 1683 von den Türken in Brand gesetzt worden war, woraufhin der herabfallende Dachstuhl das Gewölbe des Saales zum Einsturz brachte, erfolgte eine umfassende Restaurierung, in deren Zuge Johann Bernhard von Weillern 1696 das Deckenfresko des Festsaales erneuerte. Die illusionistische Loggia entspricht im Wesentlichen Lauretis System, nimmt aber die architektonische Gliederung der Wände auf, so dass das Palladiomotiv mittels eines gerade durchlaufenden Gebälks in der jeweiligen Mitte der kurzen wie der langen Gewölbeseiten variiert wird. Aus diesem Grunde ist die ähnliche Rhythmisierung der fingierten Loggien Weillerns und Burnacinis wohl eher zufällig, da die Wandgliederung, auf die sich das Deckenfresko in Petronell bezieht, der des Salone dei Fasti Romani des Palazzo Arese Borromeo in Cesano Maderno nachempfunden wurde.⁴⁰²

III.1.4.4 Andrea Pozzo und seine Nachfolge

Von besonderer Tragweite, aber von der Forschung kaum wahrgenommen, war die Rezeption der Deckenquadratur Tommaso Lauretis durch Andrea Pozzo. Insbesondere die auf einem von zwei Konsolen getragenen Piedestal stehende Säule beeindruckte den Jesuiten derart, dass er sie wiederholt in seinen illusionistischen Deckenquadraturen verwendete und in seinem Traktat *Perspectivae pictorum et architectorum* abbildete [Abb. 51].⁴⁰³ Interessant ist in diesem Zusammenhang eine

³⁹⁹ Zum Rittersaal siehe S. Tauss (2007)

⁴⁰⁰ U. Knall-Brskovsky (1984), S. 121f.; Martina Frank (2004), S. 206

⁴⁰¹ U. Knall-Brskovsky (1984), S. 118ff.; M. Frank (2004), S. 206; G. Mollisi (2005), S. 69f.

⁴⁰² A. Spiriti (2005), S. 48

⁴⁰³ A. Pozzo, Bd. 1 (1693), Figg. 86 und 91; Bd. 2 (1700), Figg. 53 und 59

Bemerkung Pozzos, die er im Kapitel über die Scheinkuppel in S. Ignazio (1685) machte [Abb. 52 + 53]. Darin berichtet er, dass sich einige Architekten wunderten, dass er die Säulen auf Konsolen vor das Gesims gesetzt habe, was jene bei realen Bauten nie täten. Aber ein guter Malerfreund habe ihre Bedenken zerstreut, indem er sich verpflichtet habe, jedes Mal den Schaden zu übernehmen, wenn die Konsolen brüchig würden, so dass die Säulen zu Boden fallen und zertrümmert würden.⁴⁰⁴ Es ist bezeichnend, dass ein Maler diese gewagte und niemals in reale Architektur übertragene Säulenkomposition verteidigte. Obwohl Pozzo ebenfalls Architekt war, erwog er in seinen gemalten Scheinarchitekturen nicht die Gesetze der Schwerkraft, sondern verlegte sich darauf, den Betrachter durch optische Effekte und phantasievolle Architekturen zu beeindrucken. Doch zeigte er sich hier noch gemäßigt. Massiver als jene in S. Ignazio malte er ca. zehn Jahre früher die vorgelagerten Säulen des fingierten Tambours in S. Francesco Saverio, gen. Chiesa della Missione, in Mondovì [Abb. 56]. Pozzo, der von 1674-78 mit der Freskierung der Kirche beschäftigt war, separierte verschiedene architektonische Motive, die er an Lauretis Quadratur bewunderte, und setzte sie zu einer gänzlich neuen Komposition zusammen. Die auf den auffälligen Doppelkonsolen ruhenden roten Säulen, die ein enormes vorkragendes Gesims tragen, hebt er als Solitäre hervor. Da sie keine Kuppel stützen, sind sie konstruktiv funktionslos, imitieren aber die echten Säulen des Kirchenraumes. Auf das von Laureti angewandte Palladiomotiv verzichtet er trotz der Herauslösung dieser Säulen nicht, sondern zeigt es an der zum Chor hin ausgerichteten Seite, wo es sich im Fresko der Konche wiederholt.⁴⁰⁵ Ein deutliches Zitat der Vizzani-Quadratur ist der aus zwei Gurten bestehende Bogen mit dem dahinter gespannten Kreuzgratgewölbe. Selbiges Motiv sollte Pozzo auch bei der Scheinkuppel von S. Ignazio verwenden [Abb. 53]. Zudem zeigt Pozzo in Mondovì eine Affinität zur Kombination von Säulen und Pilastern. Sogar das als Füllsel gebrauchte Motiv der *tondi* griff er in Form von reliefierten Rechtecken wieder auf. Als dekoratives Element spannte Pozzo auch die von einer Löwenmaske gehaltene Fruchtgirlande zwischen die Konsolen zweier Säulen, wie es der Stich des Vignolatraktates vorgab. Lauretis Motiv des doppelgurtigen Bogens adaptierte Pozzo nicht zuletzt für die fingierten Arkaden des Langhausdeckenfreskos von S. Ignazio (1694 vollendet), nun jedoch ohne das dahinterliegende Kreuzgratgewölbe.⁴⁰⁶ Auf diese, im Grunde altmodische, Gewölbeform griff er noch einmal bei der Gestaltung des Festsaales im Palais Liechtenstein in Wien (1704-08) zurück, wo er sie in eine phantasievoll geschwungene Scheinarchitektur integrierte. Ebenso eklektisch verfuhr Pozzo in seinem

⁴⁰⁴ „*Si maravigliarono alcuni Architetti, che io appoggiassi le colonne davanti sopra mensole, ciòche essi non farebbero in una fabbrica vera e reale. Ma tolse loro ogni sollecitudine un Pittore mio amico il quale si obbligò a rifar tutte le spese, ogni volta che fiaccandosi le mensole, le povere colonne venissero giù a rompicollo.*“ A. Pozzo (1693), Figura Novantesimaprima

⁴⁰⁵ Erstaunlicherweise ohne einen Bezug zwischen Lauretis Quadratur und Pozzos Scheinkuppel in Mondovì herzustellen, weist Pigozzi ganz allgemein darauf hin, dass das Motiv der Serliana in der Quadraturmalerei durch Dantis Stich nach Lauretis Vizzani-Decke Verbreitung erfuhr. Speziell verweist sie in diesem Zusammenhang auf die Brüder Vincenzo und Girolamo Campi sowie Girolamo Curti, die diesem Konzept folgten. M. Pigozzi (2010), S. 143

⁴⁰⁶ In Bezug auf die Langhausdecke von S. Ignazio konstatiert Kerber ohne nähere Erläuterungen „eine auch in den Architekturmotiven ähnliche Perspektive“ zu Lauretis Quadratur. B. Kerber (1971), S. 95

Traktat bei der Darstellung der „*Prospettiva di sotto in sù*“, mit der er dem Leser den Schattenwurf der architektonischen Elemente näher zu bringen suchte [Abb. 58]. Neben dem charakteristischen Bogen, taucht hier auch wieder die Säule mit ihren doppelten Konsolen auf. In diesem Zusammenhang wird erneut deutlich, wie sehr er sich an Lauretis Vorbild orientierte, auch wenn er dessen Namen nicht nennt. Stattdessen gibt er an, er habe von einem Perspektivmaler gelesen, der eine solche Decke malen musste, wofür er sich ein plastisches Modell angefertigt habe, um mit dem Sonneneinfall den Schattenwurf in Erfahrung zu bringen.⁴⁰⁷ Hier rekurriert er auf Dantis Überlieferung, dass Laureti – wie auch Mascherino – zu eben jenem Zweck Modelle nach ihren scheinarchitektonischen Entwürfen angefertigt hätten.⁴⁰⁸ Pozzo stand dieser Methode jedoch kritisch gegenüber. Denn, so schreibt er, dies sei zwar eine gute Vorgehensweise, sie würde jedoch einen großen Teil der Kosten verschlingen.⁴⁰⁹ Dass Pozzo Vignolas Perspektivtraktat fleißig studiert hatte, belegte er mit seinem Selbstportrait im römischen Professhaus, in dem er sich mit den Schriften Vignolas und Serlios darstellte.

Pozzos Scheinarchitekturen wiederum sollten in vielfältigster Weise rezipiert werden, wobei ein Zusammenhang mit Lauretis Quadratur größtenteils nicht mehr hergestellt wurde. So ist die Entstehung Giovanni Francesco Marchinis Gewölbefresken der Pfarrkirche S. Mauritius in Wiesentheid ohne Pozzos illusionistische Malereien im Langhaus der römischen Kollegiatskirche nicht denkbar (1728-30). Nicht nur der charakteristische Bogen wird hier wiederholt, sondern auch eine im Stile Pozzos entworfene Scheinkuppel dominiert das Gewölbe [Abb. 57]. Besonders der auf einem von doppelten Volutenkonsolen getragenen Piedestal ruhenden Säule, die Pozzo für seine Scheinkuppeln von S. Ignazio und der Universitätskirche in Wien (1705) verwendete, stand eine erstaunliche Karriere bevor. Beispielhaft angeführt seien die fingierten Kuppeln, die Giovanni Francesco Marchini für S. Martin in Bamberg (1716) schuf, sowie diejenige Cosmas Damian Asams in der Benediktiner- und Wallfahrtskirche zum Heiligen Blut in Weingarten (1718-1720) [Abb. 54 + 55]. Bartolomeo de Santi wiederum orientierte sich bei seiner Freskierung des Gewölbes des Salone der Villa Garzoni an der Langhausdekoration von S. Ignazio, wobei er auch das Motiv des doppelgurtigen Bogens wieder aufgreift [Abb. 59]. Mit dem Gewölbefresko im östlichen Nebensaal der Sala terrena des Corps de Logis von Schloss Weißenstein in Pommersfelden gelang Giovanni Francesco Marchini eine Verschmelzung der östlichen Partien von Pozzos Quadraturen des Langhausfreskos von S. Ignazio und des fingierten Tambours von S. Francesco Saverio in Mondovi [Abb. 60]. Hier taucht auch wieder das hinter dem Bogen gespannte Kreuzgratgewölbe auf.

Es wird deutlich, dass die auf Lauretis Deckenfresko des Palazzo Vizzani zurückgehenden architektonischen Motive die Quadraturmalerei weitreichend prägten. Offensichtlich ist dies besonders

⁴⁰⁷ „*Mi ricordo però, di haver letto di un certo Pittore di sole prospettive, che dovendo dipingere una tal sorte di soffitto si fece fare il modelo di tutta l'opera di rilievo, accioche col beneficio del Sole, potesse conoscer le cadute delle ombre.*“ A. Pozzo (1700), Fig. 59

⁴⁰⁸ J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87, 90

⁴⁰⁹ „*Buona industria per certo: se l'abbozzo dell'opera non avesse consumato buona parte del prezzo.*“ A. Pozzo (1700), Fig. 59

dann, wenn die Künstler direkt auf den Stich in Vignolas Perspektivtraktat zurückgriffen. In anderen Fällen, wie das Beispiel von Schloss Weißenstein zeigt, erfuhren sie, oft indirekt über andere Künstler rezipiert, erhebliche Wandlungen, so dass diese Quadraturen schwerlich auf den ersten Blick mit dem Werk des Sizilianers in Verbindung zu bringen sind. Nur aus der Retrospektive ableitbar, erschließen sich Zusammenhänge, die nicht einmal jedem Quadraturisten bewusst waren.

III.2 Der Neptunbrunnen in Bologna (1563-66)

III.2.1 Die Chronologie des Baus des Neptunbrunnens

Die wichtigste Quelle, die die Entstehung des Brunnens dokumentiert, ist das umfangreiche *Libro de conti et spese della fabrica della fonte*.⁴¹⁰ Es enthält nicht nur die gesamte Kostenabrechnung des Projektes, sondern auch Kopien von fünf Verträgen und zwei päpstlichen Briefen.⁴¹¹ Mit einem Breve vom 14. März 1563 erteilte Pius IV. den Auftrag zum Bau des Brunnens auf der Piazza Maggiore, um dessen Ausführung sich Pierdonato Cesi, Bischof von Narni (seit 1546) und Vizelegat von Kardinal Carlo Borromeo in Bologna (1560-65), kümmern sollte.⁴¹² Weder hinsichtlich der Künstlerwahl noch der Konzeption des Brunnens wurden ihm Vorschriften gemacht. Cesi hatte völlige Autonomie bei der Umsetzung dieses wichtigen päpstlichen Projektes. Bereits früher existierte auf der Piazza Maggiore ein Brunnen, der sein Wasser aus der Fonte Remonda bezogen hatte und 1484 abgebrochen wurde.⁴¹³ Diese Quelle entspringt außerhalb der Stadt auf einem Hügel in der Nähe des Olivetanerklosters S. Michele in Bosco. Da sich die Wasserleitung jedoch aufgrund mangelnder Wartung in ruinösem Zustand befand, war diese nicht mehr in Gebrauch. Noch bevor ein Vertrag zur Konstruktion des neuen Brunnens geschlossen wurde, initiierte Cesi umgehend die Renovierung des alten Aquädukts,

⁴¹⁰ ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162. Gramberg ist es zu verdanken, diese bedeutende Quelle erschlossen und auszugsweise veröffentlicht zu haben. Da die Transkription jedoch stellenweise vom Original abweicht, wurden einige im Quellenanhang aufgeführte Dokumente erneut übertragen, andere erstmals transkribiert. Die einzelnen Blätter des Bandes sind z.T. unregelmäßig und nur auf der Versoseite nummeriert. Anders als Gramberg bezeichne ich die unpaginierte Blattseite in der üblichen Weise als recto (was Gramberg als 20 links und 20 rechts bezeichnet, entspricht demnach fol. 20 verso und 21 recto). Siehe W. Gramberg (1936), S. 91-103

⁴¹¹ Zu der hieraus ersichtlichen Chronologie der Auftragsvergabe und des Werkprozesses siehe W. Gramberg (1936), S. 15-43; R. J. Tuttle (1989), S. 37-49; S. Morét (2003), S. 256-234

⁴¹² Am 28. April desselben Jahres erhielt Cesi die Erlaubnis, das Unternehmen mit den Steuereinnahmen aus den Ernten der Provinz zu finanzieren. ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, Rectoseite des 2. unpaginierten Blattes. Eine Transkription des ersten Breves findet sich bei M. Gualandi (1856), S. 305-307

⁴¹³ Den alten Brunnen erwähnt auch Pius IV. in seinem Breve vom 14. März 1563. Siehe G. N. Pasquali Alidosi (1621), S. 40; M. Gualandi (1856), S. 303-305; W. Gramberg (1936), S. 16; R. J. Tuttle (1984), S. 149

die der Architekt Domenico Passarino leitete.⁴¹⁴ Zu dieser Zeit wird man sich auf die Suche nach einem Künstler bzw. Architekten gemacht haben, der den Prachtbrunnen entwerfen und dessen Bau beaufsichtigen sollte. Von einer Ausschreibung des Projekts ist allerdings nichts bekannt. Wenig später präsentierte jedoch Tommaso Laureti einer Kommission der Stadt verschiedene Brunnenentwürfe, von denen sich 12 erhalten haben. Drei weitere Zeichnungen stellen Ideenskizzen des Künstlers dar. Der neapolitanische Maler, Antiquar und Architekt Pirro Ligorio berichtet in seinem 1573 entstandenen *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti...* von der Sitzung und beschreibt fünfzehn Zeichnungen, die der Kommission von namentlich nicht genannten Künstlern vorgelegt worden seien.⁴¹⁵ Vier der Zeichnungen konnten Schreurs und Morét unter den erhaltenen Entwürfen Tommaso Lauretis identifizieren.⁴¹⁶ Am 2. August 1563 schloss der Vizelegat schließlich einen Vertrag mit Laureti, in dem er diesen zum „*Architetto dell'opera la quale si farà intorno la fontana*“ ernannte.⁴¹⁷ Darin verpflichtete sich der Künstler, ein kleines Modell des Brunnens mit den vorgesehenen Figuren und Ornamenten anzufertigen, nach dem dann ein größeres maßstabgerecht hergestellt werden sollte. Zudem hatte er als leitender Architekt die Arbeiten täglich zu kontrollieren. Für seine Dienste wurde ein monatliches Gehalt von zehn Goldscudi vereinbart, das ihm bis zur Vollendung des Werkes gezahlt werden würde.⁴¹⁸ Angaben zur Gestalt des Brunnens werden an dieser Stelle allerdings nicht gemacht. Am 9. August 1563 erhielt Laureti seine erste Provision und zusätzlich Geld, um nach Florenz zu reisen. Dort sollte er einen Meister finden und nach Bologna bringen, der die Bronzen für den Brunnen gießen könne.⁴¹⁹ Interessanterweise wird Laureti in dieser Passage nicht als Architekt, sondern als Maler bezeichnet, was seine Rolle als entwerfender Künstler des Neptunbrunnens verdeutlicht.⁴²⁰ In Florenz, der Stadt, die für ihre Bildhauer bekannt war, fiel Lauretis Wahl auf Giovanni Bologna. Bereits vier Tage später erhielt Cesis Sekretär Annibale Leoni Reisegeld, damit auch er sich dorthin begeben, um den Flamen nach

⁴¹⁴ Die erste Zahlung an Passarino erfolgte am 9. April 1563. Mit verschiedenen Hilfskräften suchte er zwei Tage lang außerhalb der Stadt nach Wasser und ließ sich von einem Bauern zeigen, wo die alte Leitung verlief. ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 62r, 76r+v, 77r+v, 78v, 84v, 86v

⁴¹⁵ AST, MS. a.II.16, Vol. 29; P. Ligorio (1979), S. 1419-1431; A. Schreurs / S. Morét (1994) S. 280-309; A. Schreurs (2000), S. 121-130; S. Morét (2003), S. 239-243

⁴¹⁶ A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 280-299

⁴¹⁷ Dok. 4 (ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 41r)

⁴¹⁸ Das *Libro de conti*, das bis zur Ablösung Cesis als Governatore von Bologna im Frühjahr 1565 geführt wurde, dokumentiert verschiedene Zahlungen an Laureti, die zwischen August 1563 und Januar/Februar 1565 erfolgten. Dok. 4.6 (ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 3r, 4r, 9v, 10r, 12v, 13r, 15v, 16r, 17v, 21v, 23v, 24r, 25r, 27r, 30v, 33r). Auf fol. 3v sind die Gehaltszahlungen an Tommaso Laureti noch einmal zusammenfassend aufgelistet. Die Buchführung ist jedoch unregelmäßig.

⁴¹⁹ „[...] a maestro Thom.o Lauretto pittore per andare a firenze e tornare e condurre seco à Bologna uno mastro che gietti l'opera di bronzo che va alla fonte.“ Dok. 4.6 (ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 4v); W. Gramberg (1936), S. 95, Reg. Nr. VII

⁴²⁰ Ebenso bei den Gehaltsabrechnungen des 20. September, 6. November und 3. Dezember 1563. Am 9. August 1563 und 4. August 1564 wird Laureti als „*pittore ed architetto*“ bezeichnet. Zweimal erhielt Laureti ausschließlich die Beifügung „*architetto*“ (Am 5. und 22. Januar 1565). In allen anderen Fällen wird nur sein Name genannt. Dok. 4.6 (ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 3r, 9v, 10r, 15v, 30v)

Bologna zu holen, was Laureti offenbar nicht sofort gelungen war.⁴²¹ Am 20. August unterzeichnete Giambologna schließlich gemeinsam mit dem Bronzegießer Zanobi di Pagno Portigiani einen Vertrag, in dem sie sich verpflichteten, für den Brunnen eine neun Fuß (2,74 m) hohe Bronzefigur herzustellen, sowie vier drei Fuß (0,91 m) hohe Putten mit Vasen, aus denen das Wasser fließen werde, dazu vier mindestens ebenso große „Harpyien“,⁴²² deren Maße jedoch gegebenenfalls der Hauptfigur angepasst werden müssten, vier Wappenschilde (des Papstes, des Legaten Carlo Borromeo, des Vizelegaten Pierdonato Cesi und der Stadt Bologna) mit je zwei Girlanden und andere Ornamente.⁴²³ Dieser Vertrag ist sehr viel konkreter als jener, der keine drei Wochen zuvor mit Tommaso Laureti abgeschlossen wurde. Man hatte bereits die Gestalt des Brunnens entschieden, so dass auch die Maße der Bronzefiguren angegeben werden konnten.⁴²⁴ Als Anzahlung wurden 300 scudi vereinbart. Weitere 160 scudi sollten die beiden Florentiner nach Fertigstellung der Putten bekommen, 160 für die „Harpyien“, 160 für die Wappen und 220 „für die oben genannte, neun Fuß hohe Figur“, die zuletzt angefertigt werden sollte. Alle Figuren hatten innerhalb von lediglich zehn Monaten gefertigt und montiert zu sein.⁴²⁵ Erstaunlicherweise wird die Hauptfigur im Gegensatz zu den Sekundärmotiven nicht benannt. Wie aus der nachfolgenden Analyse der Darmstädter Entwurfszeichnung hervorgeht, stand ihr Motiv zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest.

Am 5. November 1563 wurde ein sehr ausführlicher Vertrag mit den bereits in Bologna ansässigen Steinmetzen Antonio Fasano aus Mantua und Andrea Riva aus Mailand sowie dem Bologneser Maurer Giovanni Andrea della Porta geschlossen, in dem die Modalitäten zur Errichtung der steinernen Konstruktion des Brunnens detailliert festgelegt wurden.⁴²⁶ Ein Exemplar des Vertrages, das zum Nachlass von Antonio Fasano gehörte, fand Mario Fanti im Archivio della Fabbrica di San Petronio.⁴²⁷ Dort folgt dem Vertrag eine von Laureti verfasste Liste, die präzise Angaben zur Anzahl, Art und Größe der Marmorblöcke macht und deren zukünftige Position am Brunnen vorgibt sowie die Bestätigung durch Annibale Leoni, Sekretär des Vizelegaten, dass diese Angaben dem Originaldokument entsprechen.⁴²⁸ Aus dem Vertrag geht hervor, dass die einzelnen Elemente nach den „Schablonen, Maßen und Modellen“ gefertigt zu werden hatten, die ihnen der „Architekt des Werkes“

⁴²¹ „[...] a mastro Aniballe Leoni segretario di Monsignore Reverendissimo per andare a Firenze e tornare e per condurre seco a Bologna mastro Giovanni Bologna quale à gettare l'opera di metalo che va alla fonte.“ ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 3r; W. Gramberg (1936), S. 95, Reg. Nr. IX

⁴²² Morét weist darauf hin, dass Harpyien und Sirenen im 16. Jahrhundert gelegentlich verwechselt wurden, was auch hier der Fall sein dürfte. Siehe S. Morét (2003), S. 117, Anm. 416

⁴²³ Dok. 4.1 (ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 41r+v)

⁴²⁴ Die geforderten Vasen der Putten wurden allerdings durch Delfine ersetzt und die ausgeführten Sirenen, die hier als Harpyien bezeichnet werden, sind in der Tat wesentlich größer als drei Fuß.

⁴²⁵ Die Verantwortung für die Montage und die Bezahlung der Arbeiter oblag Giambologna und Portigiani. Für die benötigten Materialien zur Herstellung der Bronze, mit Ausnahme von Holz und Kohle, versprach der Vizelegat zu sorgen.

⁴²⁶ Dok. 4.2 (ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 41v-42v)

⁴²⁷ Archivio della Fabbrica di San Petronio, cart. 307, fasc. 10. Von diesem Vertrag, mit der Kopie des Rechnungsbuches identisch, publizierte Fanti eine Fotografie der ersten Seite. M. Fanti (1978), S. 188

⁴²⁸ Dok. 5 (Archivio della Fabbrica di San Petronio, cart. 307, fasc. 10, unpaginiert)

zur Verfügung stellen würde. Diese gab es jedoch in doppelter Ausführung, wie ausdrücklich festgestellt wurde, damit auch der Vizelegat mit den ihm zur Verfügung gestellten Vorlagen die angefertigten Teile überprüfen könne. Soweit ihre Arbeit die hydraulischen Komponenten des Brunnens betreffe, sollten sie den Vorgaben Portigianis und Lauretis folgen. Insgesamt wurden Fasano, Riva und della Porta zur Vollendung der Arbeit zehn Monate Zeit gegeben und ein Lohn von 1000 Goldscudi vereinbart. Zunächst hätten sie sich allerdings mit einem Agenten des Vizelegaten nach Verona zu begeben, um dort die benötigten Steine zu besorgen, „die noch fehlen“. Die Stufen seien bereits in Bologna vorhanden, wie aus einer von Laureti angefertigten Liste hervorgehe.⁴²⁹

Auch in diesem Vertrag ist die Rede von „*Arpie, Arme, putti*“ und einer „*figura grande*“. Die *figura grande* wird hier ebenfalls nicht näher bezeichnet, obwohl bereits am 28. September 1563 „*ferramenti*“ für das Modell der „*figura grande*“ bezahlt wurden.⁴³⁰ Dass es sich bei dem Modell um ein Abbild des Meeresherrn handelte, geht erst aus einem weiteren Zahlungsvermerk vom 31. Dezember hervor, der sich auf ein „*basamento piccolo di Nocie fatto per mandare a roma il modello piccolo de nettuno*“ bezieht.⁴³¹ Dieses Modell wurde dem Papst im Mai 1564 zur Ansicht vorgelegt.⁴³² Nach Gramberg könnte es sich hierbei um das im Museo Civico in Bologna aufbewahrte Bronzebüchlein handeln [Abb. 62].⁴³³ Obwohl man dem Papst nur ein plastisches Modell der Hauptfigur schickte, ist davon auszugehen, dass Pius IV. einen Entwurf des gesamten Brunnens kannte und wohl auch approbierte, auch wenn er Pierdonato Cesi die volle Verantwortung für dieses wichtige päpstliche Projekt übertragen hatte. Es handelte sich schließlich um einen Prachtbrunnen von erheblicher repräsentativer Bedeutung, der nördlich der Piazza Maggiore, zwischen dem Palazzo Comunale und dem Palazzo del Podestà errichtet wurde.⁴³⁴

Zu dem Zeitpunkt, als das Neptunmodell nach Rom gesandt wurde, waren die Arbeiten an dem Sockel des Brunnens soweit fortgeschritten, dass die Röhren der Wasserleitung eingebaut werden konnten. Hierfür wurde am 12. April 1564 ein Fensterbauer namens Grisante engagiert, der sich mit dem Verlöten von Blei auskannte.⁴³⁵ Dieser hatte die benötigten Bleiröhren anzufertigen und die Leitungen des Brunnens nach den Vorgaben von „Meister Thomas, Architekt des Werkes“, „von

⁴²⁹ In diesem Zusammenhang verweist Tuttle auf eine am 9. Juli 1563 verbuchte Zahlung von 107 scudi an den Architekten Antonio Morandi, genannt Terribilia, „*di fare condurre le pietre di Verona per la fonte.*“ Die Vorarbeiten für den Brunnenbau hatten demnach bereits vor dem Vertragsabschluss mit Tommaso Laureti als dem leitenden und entwerfenden Architekten begonnen. Dass es sich bei diesen "Steinen" um die erwähnten Stufen gehandelt hat, die den Neptunbrunnen umgeben, geht ebenfalls aus dem Spesenbuch hervor. Terribilia wurde bezahlt „*per comprare piedi 284 di scalini che vanno intorno a detta fonte.*“ ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 3r, 1v; R. J. Tuttle (1989), S. 41 (Tuttle schreibt irrtümlich 170 scudi).

⁴³⁰ ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 2v; W. Gramberg (1936), S. 96, Reg. Nr. XVII

⁴³¹ ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 13v; W. Gramberg (1936), S. 96f., Reg. Nr. XXIII

⁴³² Am 20. Mai 1564 wird ein Bote bezahlt, um das Neptun-Modell nach Rom zu bringen; ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 12v; W. Gramberg (1936), S. 97, Reg. Nr. XXVIII

⁴³³ Giovanni Bologna, Neptun, Bronze, 78,6 cm, Bologna, Museo Civico Medievale, Inv.-Nr. 1503; W. Gramberg (1936), S. 37f.

⁴³⁴ Zur Platzgestaltung siehe D. Righini (2007), S. 61-65

⁴³⁵ Dok. 4.4 (ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 43v)

unten bis oben“ zu verlegen. Nach Tuttle dürfte der steinerne Aufbau des Brunnens, dessen Becken die Jahreszahl MDLXIII trägt, im Herbst jenes Jahres abgeschlossen gewesen sein.⁴³⁶ Im Januar 1565 verließen jedoch Giambologna und Portigiani die Stadt und kehrten nach Florenz zurück, ohne die Bronzearbeiten vollendet zu haben. Gramberg führt die Abreise der Künstler überzeugend auf die Hochzeitsvorbereitungen Francesco de' Medicis zurück.⁴³⁷ Am 23. Januar bittet Pierdonato Cesi Francesco de' Medici in einem Brief darum, Giambologna und Portigiani nach Bologna zurückkehren zu lassen, um den Neptunbrunnen zu vollenden.⁴³⁸ Seine Bemühungen blieben allerdings erfolglos, wie zahlreiche weitere Briefe belegen, die sowohl der Vizelegat als auch sein Nachfolger als Gouverneur der Stadt, Kardinal Francesco Grassi (bzw. Crasso) zwischen Januar 1565 und März 1566 an Francesco de' Medici richteten.⁴³⁹ Grund war nicht nur der Wille des Medicisprosses, die Künstler in Florenz zu halten, sondern auch ein Zerwürfnis zwischen Giambologna und Portigiani. Während Giambologna der Ansicht war, seinen Teil der Arbeit erledigt zu haben, sah sich Portigiani außerstande, die noch ausstehenden Bronzen ohne diesen zu vollenden, wie er in einem Brief an den Senat der Stadt erklärte.⁴⁴⁰ Tuttle vertritt die Ansicht, Giambologna habe sich für den künstlerischen Werkprozess zuständig gefühlt und gedachte, die handwerkliche Tätigkeit des Gießens Portigiani zu überlassen, obwohl in dem Vertrag von 1563 beide gleichermaßen zur Anfertigung der Bronzen verpflichtet wurden.⁴⁴¹ Dass dies nicht ausschlaggebend war, geht aus dem Brief hervor, den Giovanni Bologna an Francesco de' Medici richtete, um diesem seine Gründe darzulegen, weshalb er die Fertigstellung des Brunnens ablehnte.⁴⁴² So habe Portigiani bereits seine Hälfte der Vergütung erhalten, angeblich mehr als 600 scudi, daher müsse er auch die verbliebenen Arbeiten vollenden. Außerdem müssten einige missratene Bronzen erneut gegossen werden, weil diese Schäden aufwiesen, die ausschließlich auf die pure Kleinlichkeit und Starrsinnigkeit jenes Gießers zurückzuführen seien. Grundsätzlich erklärte sich Giambologna allerdings bereit, nach Bologna zurückzukehren, wenn dies der *Principe* verlange.

Da sich aufgrund dieses Zwistes sowohl Giambologna als auch Portigiani weigerten, die fehlenden Bronzen herzustellen, blieb der Neptunbrunnen für beinahe anderthalb Jahre in unvollendetem Zustand. Eine am 19. Januar 1565 erstellte Bestandsaufnahme der bis zu diesem Zeitpunkt angefertigten Bronzen nennt die vier Harpyien, vier Wappen, acht Festons der Wappen, vier

⁴³⁶ R. J. Tuttle (1989), S. 42

⁴³⁷ W. Gramberg (1936), S. 22f.

⁴³⁸ W. Gramberg (1936), S. 103f., Reg. Nr. LXV; J. Dhanens (1956), S. 332f.

⁴³⁹ Die Briefe wurden transkribiert von W. Gramberg (1936), S. 103-109 (Anhang B); J. Dhanens (1956), S. 332-335; S. Eiche (1994), 2/3, S. 428-429. Eine chronologische Auflistung der Korrespondenz mit Angabe des Betreffs bei S. Morét (2003), S. 232-234

⁴⁴⁰ „[...] non farei niente per che vegano piu dua che uno, e io non sono uomo da sapere condurre una tale opera da per me.“ ASB, Lettere di diversi al Senato 1562-1580 (Brief vom 28. Juli 1565 von Zanobio Portigiani an die *Quaranta* von Bologna); W. Gramberg (1936), S. 104f.; Reg. Nr. LXVI und J. Dhanens (1956), S. 331f.

⁴⁴¹ R. J. Tuttle (1989), S. 44

⁴⁴² Brief Giovanni Bolognas an Francesco de' Medici vom 18. März 1566. ASF, Filza 9 dell'Auditore delle Riformagioni (1563-1567), n. interno 173; E. Dhanens (1956), S. 333f.

Muscheln, vier Löwenköpfe, vier Köpfe der Winde, vier Inschriftenschilder, vier Muscheln der Eckdekoration und die vier Delphine, die anstelle der ursprünglich geplanten Urnen gegossen wurden.⁴⁴³ All diese Ornamente seien zu diesem Zeitpunkt am Brunnen angebracht gewesen.⁴⁴⁴ Drei Tage später wird festgehalten, dass Giambologna und Portigiani noch die Neptunfigur, die vier Putten und vier Eckdekorationselemente auszuführen hatten.⁴⁴⁵ Den Gussofen für den Meeresgott („*Gigante*“) hatte man zu diesem Zeitpunkt schon vorbereitet, wie aus Zahlungsbelegen hervorgeht.⁴⁴⁶ Im März 1566 gelang schließlich einem Agenten Cosimos I., Francesco Vinta, die Lösung des Problems.⁴⁴⁷ Dieser machte Francesco de' Medici den Vorschlag, das Geschäftsverhältnis zwischen Giambologna und Portigiani aufzulösen, nachdem der Flame sich zuvor bereit erklärt hatte, nach Bologna zurückzukehren.⁴⁴⁸ Dort sollte Giambologna den Brunnen alleine fertigstellen und von Portigiani für den Teil der Arbeit bezahlt werden, den dieser nicht mehr bereit war zu leisten, aber bereits vergütet bekommen hatte. Und so geschah es auch. Am 11. Mai 1566 unterzeichnete Giovanni Bologna einen neuen Vertrag, in dem er sich zur Anfertigung der noch ausstehenden Bronzefiguren bereit erklärte und Zanobio Portigiani von seinen Verpflichtungen entbunden wurde.⁴⁴⁹ Der zweite Vertrag wiederholt, welche Dekorationselemente ursprünglich in Auftrag gegeben wurden und verlangt die Fertigstellung der noch fehlenden Teile, ohne diese explizit zu nennen. Auch die „*putti con le loro vasi*“ werden zitiert, obwohl längst eine Planänderung stattgefunden hatte und anstelle der Gefäße Delphine hergestellt worden waren. Die technische Herausforderung, die große Neptunfigur alleine zu gießen, derer sich Portigiani nicht fähig sah, wie dieser zugab, meisterte Giambologna noch vor dem 27. August 1566. Auf diesen Tag datiert ein Brief, den der Senat von Bologna an Francesco de' Medici mit dem Anliegen schrieb, den Künstler noch in Bologna verweilen zu lassen, bis die Statue auf dem Brunnen montiert sei.⁴⁵⁰ Dieser schicke sich nämlich an, nach Florenz zurückzukehren, wie es ihm befohlen worden sei, sobald er die „*statua grande*“ gegossen habe. Diese Bitte wurde dem Bologneser Senat in einem Antwortschreiben des 30. August gewährt. Der *Principe* ging jedoch davon

⁴⁴³ Bei näherer Betrachtung erkennt man, dass die kennzeichnenden Ornamente der jeweiligen Wappen separat gegossen und aufgenietet wurden. ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 32r; W. Gramberg (1936), S. 100, Reg. Nr. LVII

⁴⁴⁴ „[...] e tutti e sudetti pezzi si sono messi et Attacati alla fonte [...]“. Es erstaunt, dass die Delphine am Brunnen fixiert gewesen sein sollen, obwohl die Putten, in deren Armen sie liegen, noch nicht gegossen waren.

⁴⁴⁵ ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 33v; W. Gramberg (1936), S. 101, Reg. Nr. LXII

⁴⁴⁶ ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 20v (16. und 17. September 1564), 24v (9. November 1564), 25r (22. Dezember 1564); W. Gramberg (1936), S. 99, Reg. Nr. XLIII, XLIV, S. 100, Reg. Nr. XLIX, L

⁴⁴⁷ Brief des Francesco Vinta an Francesco de' Medici vom 27. März 1566; ASF, Filza 9 dell'Auditore delle Riformagioni (1563-1567), n. interno 173; E. Dhanens (1956), S. 334

⁴⁴⁸ Brief Giovanni Bolognas an Francesco de' Medici vom 18. März 1566; ASF, Filza 9 dell'Auditore delle Riformagioni (1563-1567), n. interno 173; E. Dhanens (1956), S. 333f.

⁴⁴⁹ ASB, Assunteria di Camera, miscellanea 162, fol. 44r; W. Gramberg (1936), S. 102f., Reg. Nr. LXIII

⁴⁵⁰ ASF, Carteggio Universale di Cosimo, filza 522, fol. 570; W. Gramberg (1936), S. 107f., Reg. Nr. LXXII; E. Dhanens (1956), S. 336

aus, es handle sich nur um „einige Wochen“.⁴⁵¹ Tatsächlich beendete Giambologna die Arbeiten am Neptunbrunnen erst im Januar 1567 „zur allgemeinen Zufriedenheit“ und wurde vom Senat der Stadt mit einem Dankeschreiben an Francesco de' Medici nach Florenz entlassen.⁴⁵²

Am 29. Oktober 1569 räumte der Bologneser Senat Tommaso Laureti das Privileg ein, zehn Jahre lang graphische Reproduktionen des Neptunbrunnens und der Fontana Vecchia („*laboris et inventionis suae*“) herzustellen und zu verkaufen.⁴⁵³ Im darauf folgenden Jahr erschien ein Kupferstich des Neptunbrunnens von Domenico Tibaldi [Abb. 63], der wohl auf einer Vorzeichnung Lauretis beruht.⁴⁵⁴ In der linken unteren Ecke bezeugt die Inschrift: „*Inventor et Architectus fuit Thomas Lauretus Panormitanus*“, während auf der rechten Seite die Worte „*Aereas Statuas fecit Ioannes Bologna Flandrius*“ zu lesen sind.⁴⁵⁵ Die Betitelung „*Inventori et Designatori*“ taucht noch ein paar Jahre später auf, als Laureti am 28. Juni 1575 vom Senat der Stadt eine Gratifikation von 100 Goldscudi „*in remunerationem et mercedem laborum suorum multorum mensium in dicto fonte*“ gewährt wurde.⁴⁵⁶ Diese großzügige Geste verdankt der Künstler Filippo Guastavillani, der in zwei Briefen zu seinen Gunsten auf den Senat einwirkte.⁴⁵⁷ Mit diesem verband ihn ein herzliches Verhältnis, wie der Kardinal in seinem zweiten Brief betont.⁴⁵⁸ Selbiges beruhte vermutlich auf Lauretis Tätigkeit für den Papstnepoten, für dessen Villa bei Barbiano er einen Entwurf angefertigt und die Wasserversorgung bewerkstelligt hatte.⁴⁵⁹

III.2.2 Die Gestalt des Brunnens

Der architektonische Aufbau des Neptunbrunnens besteht aus Veroneser Marmor, während der figürliche Schmuck in Bronze gegossen ist. Über drei Stufen erreicht man das quadratische Brunnenbecken. Dessen Ecken sind in gleicher Weise eingezogen wie diejenigen der Stufen, wobei die Kanten der obersten Stufe abgerundet sind und so die Strenge der Architektur mildern. Dabei sind die Ecksteine höher als die Stufen, zwischen denen sie sich einfügen. Diese elegante Staffelung mit

⁴⁵¹ ASB, Lettere dei Principi, Cardinali e Prelati (1533-1566), fol. 395; W. Gramberg (1936), S. 108; E. Dhanens (1956), S. 337

⁴⁵² Am 9. Januar 1567 forderte Francesco de' Medici Giambologna auf, umgehend nach Florenz zurückzukehren, da der Brunnen nun vollendet sei und er die in Florenz begonnenen Arbeiten unverzüglich fertigstellen sollte. ASF, Archivio Mediceo, 228, fol. 48v; E. Dhanens (1956), S. 337f. Das Dankeschreiben datiert auf den 30. Januar 1567. W. Gramberg (1936), S. 108f., Reg. Nr. LXXIV; E. Dhanens (1956), S. 337

⁴⁵³ Dok. 6 (M. Gualandi (1856), S. 309)

⁴⁵⁴ Zu dem Stich siehe R. J. Tuttle (1977), S. 435-445

⁴⁵⁵ Zu den zahlreichen Reproduktionen, die der Brunnen in den folgenden Jahren erfuhr siehe K. Zeitler (1998), S. 505-511

⁴⁵⁶ Dok. 12 (ASB, Partiti, 9, fol. 183); E. Berselli (1991), S. 41

⁴⁵⁷ Der eine Brief datiert auf den 8. Mai 1573, der andere auf den 22. Juni 1575. Beide wurden in Rom ausgestellt. Dok. 10 und 11 (ASB, Senato, Lettere VI, 18+19)

⁴⁵⁸ „[...] *per l'affettione, ch' io gli porto* [...]“. Dok. 11 (ASB, Senato, Lettere VI, 19)

⁴⁵⁹ Hierzu siehe A. M. Matteucci Armandi (1999), S. 367f.; D. Righini (2000), S. 151-161; Ders. (2011), S. 116ff.

den ineinander verschränkten Ecksteinen und Stufen lockert die Strenge der horizontalen Bauglieder auf. Diese Treppenstruktur und der elegante Wechsel zwischen runden und eckigen Dekorationselementen lässt an Michelangelos Entwürfe für das *ricetto* der Biblioteca Laurenziana denken, von denen einige durch Nachzeichnungen überliefert sind. Insbesondere eine Skizze von Antonio da Sangallo und eine Zeichnung Oreste Vannoccis zeigen deutliche Parallelen zu den in Bologna ausgeführten Stufen [Abb. 65 und 66]. Der Florentiner Ursprung dieser Idee ist umso wahrscheinlicher, als die Wahlheimat Giambolognas auch dessen kreative Mitwirkung an der Gestaltung des Neptunbrunnens geprägt hat.

An den vier Seiten des Brunnenbeckens befinden sich die Inschriften: FORI ORNAMENTO, POPULI COMMODO, AERE PUBLICO und die Jahreszahl MDLXIII. In der Mitte des Bassins erhebt sich ein hoher Sockel, auf dem die über drei Meter große Neptunstatue steht. Die manieristische Torsion der stark bewegten Figur verleitet den Betrachter dazu, um den Brunnen herumzugehen. Die Haltung des Meeresherrn, der seinen Kopf nach links wendet, während der Körper eine Rechtsdrehung vollzieht, erlaubt von jeder Seite eine neue und zugleich harmonisch wirkende Ansicht. Mit der rechten Hand fasst er einen Dreizack, während er die linke in einem gebieterischen Gestus ausstreckt und sich dabei über die linke Schulter blickt. Mit herabhängendem Arm hält Neptun den Dreizack, der dadurch nicht wie eine bedrohliche Waffe wirkt, sondern lediglich als kennzeichnendes Attribut des Meeresherrn wahrgenommen wird. Durch die außergewöhnlich starke Betonung des Kontrapostes wird der Figur eine besondere Bewegtheit verliehen. Neptun setzt seinen rechten Fuß auf einen Delphin und vermittelt eine beinahe tänzerisch anmutende Leichtigkeit.

Der sich nach oben hin verjüngende Sockel besteht aus zwei übereinander gestellten Kuben, die durch ein umlaufendes Gesims voneinander abgegrenzt sind, und einem konkav geschwungenen oberen Abschluss. Dieser dient als Piedestal des Meeresherrn und trägt an vier Seiten wasserspeiende Windgötterköpfe. Alle Bronzefiguren sind überlebensgroß. Auf den Ecken des Sockels sitzen vier Putten, die Delphine halten, aus deren Mäulern Wasser fließt. An den Seiten des oberen Würfels sind die Wappen Papst Pius' IV., des Legaten von Bologna, Carlo Borromeo, des Vizelegaten, Pierdonato Cesi, und der Stadt angebracht.⁴⁶⁰

Die Ecken sind mit konkav geschwungenen Bronzeornamenten verziert, an deren Enden sich Muschelschalen befinden. Sie dienen als Auffangbecken der von den Delphinen abgegebenen Wasserstrahlen. An die Ecken des unteren Würfels lehnen sich fischbeinige Sirenen an, die auf Delphinen sitzen und ihre Brüste drücken, so dass daraus Wasser hervorquillt. Die Figuren haben den Charakter von Karyatiden, da auf ihrem volutenförmigen Kopfschmuck das Gesims ruht, welches die beiden Kuben voneinander trennt. Die großen Delphine, auf denen die Sirenen reiten, speien Wasserfontänen senkrecht in die Höhe. Die Seiten des unteren Würfels weisen drei wasserspeiende

⁴⁶⁰ Das Papstwappen war ursprünglich zur Piazza Maggiore hin ausgerichtet. Nachdem man die Wappen jedoch 1796 abmontiert hatte, wurde dessen Position vertauscht. An seiner Stelle befindet sich heute das Wappen der Stadt. R. J. Tuttle (1984), S. 159

Elemente auf. Sie sind mit marmornen, weich geschwungenen Schalen besetzt, die von Konsolen gestützt werden. Darüber sind bronzene Inschriftenkartuschen angebracht, welche die "Bauherren" des Brunnens nennen: PIUS IV PONT MAX, CAROLUS BORROMEUS CARD, PETRUS DONATUS COESIUS GUBERNATORE, SPQB. Die Fronten der kleinen Bassins zieren muschelförmige Ornamente, deren Wirbel in spitzohrigen, wasserspeienden Masken münden. Zwischen den Konsolen sind Löwenköpfe angebracht, die Wasserstrahlen in das Brunnenbecken abgeben.

III.2.3 Zur Ikonographie des Neptunbrunnens

Zwischen Dezember 1564 und Januar 1565 verfasste Pierdonato Cesi eine Papst Pius IV. gewidmete Lobesschrift, in der auch der Neptunbrunnen beschrieben und ausgedeutet wird.⁴⁶¹ Das illustrierte Werk mit dem Titel *De rebus praeclaris a Pio IV gestis et monumentis Romae ac Bononiae relictis* rühmt verschiedene Unternehmungen des Papstes, die dieser zum Wohle der Stadt initiiert hatte und unter Cesis Verantwortung ausgeführt wurden.⁴⁶² Der Titel des Traktats, den vermutlich ein Bibliothekar auf das Deckblatt geschrieben hat, ist insofern irreführend, als dass keine römischen sondern ausschließlich Bologneser Projekte die Aufmerksamkeit des Vizelegaten erfahren. Dabei handelte es sich zum Großteil um die Errichtung architektonischer Monumente. Die in der Schrift enthaltenen Abbildungen orientieren sich eng an zehn Bologneser Gedenkmedaillen, die zum Ruhme dieser päpstlichen Projekte geprägt worden waren. Der Vizelegat verfasste das lateinische Manuskript vor seiner Abberufung als Gouverneur von Bologna in einer Zeit, in der sich der Neptunbrunnen noch im Bau befand.⁴⁶³ Er beschreibt diesen jedoch in seiner endgültigen Gestalt, wie sie das Revers einer dieser Medaillen mit der Inschrift AQUA PIA zeigt, die bereits vor 1565 in Umlauf war [Abb. 67].⁴⁶⁴ Tuttle schreibt diese außergewöhnlich qualitätvolle Medaille dem Bildhauer Giambologna selbst zu, da dieser das geplante Monument am besten kannte und in der Lage war, es detailgetreu darzustellen.⁴⁶⁵

Pierdonato Cesi war ein durchaus gebildeter Geist, Neffe zweiten Grades von Kardinal Federico Cesi, der die größte Antikensammlung Roms sein Eigen nannte, und ehemaliger Schüler des Humanisten Andreas Alciatus, dessen *Emblematum Liber* Bekanntheit erlangte.⁴⁶⁶ Cesis humanistische Bildung

⁴⁶¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. A 111 inferioris, fol. 46r-50v. Publiziert und kommentiert wurde die Schrift von R. J. Tuttle (1987), S. 215-246; R. J. Tuttle (2006), S. 145. Nach Tuttle könnte Cesis Manuskript von Sebastiano Erizzos 1559 in Venedig erschienenem Traktat *Discorso sopra le medaglie de gli antichi* angeregt worden sein. Siehe R. J. Tuttle (1987), S. 216

⁴⁶² R. J. Tuttle (1987), S. 215

⁴⁶³ Zur Datierung des Traktats siehe R. J. Tuttle (1987), S. 218, 226f.

⁴⁶⁴ R. J. Tuttle (1987), S. 225f., 246, Nr. 8; R. J. Tuttle (2006), S. 145

⁴⁶⁵ R. J. Tuttle (1987), S. 230

⁴⁶⁶ A. Borromeo (1980), S. 261-266

zeigt sich in seiner Interpretation des Neptunbrunnens, den er mit verschiedenen Verweisen auf die Antike wie folgt beschreibt:⁴⁶⁷

„Auf dem höchsten Punkt steht Neptun, die Rechte bewaffnet mit dem Dreizack; unter ihm die vier Winde und ringsherum vier Knaben, die Delphine führen und gleichsam mit ihnen spielen; weiter unten vier Sirenen, auch auf Delphinen wie auf Meerespferden sitzend, die sich Wasser aus den Brüsten herausdrücken. In dieser Angelegenheit, da doch die springende Wasserflut ausgeschmückt werden mußte, war es für den Architekten notwendig, bei den Göttern der Wasser Zuflucht zu suchen, um nicht von dem abzukommen, was sich gehört.⁴⁶⁸ Und es ist wahrhaftig nichts Unziemliches daran, Neptun, den Meeresherrn, dem Süßwasser voranzustellen, denn die Antike dachte es sich so aus, daß er sowohl Gewalt über alle Wasser hatte als auch der Vater aller Flüsse und Quellen war. Deswegen kann man ihn unstreitig als männliche Hauptfigur an diesen Ort bringen, und zwar als jemanden, der sogar den Dreizack in der rechten Hand hält, als wolle er einen Schlag erteilen, und so die Winde zurückhält, um so die Völker, die seiner Herrschaft unterstehen, von aller Furcht vor Aufruhr und Schwankungen zu befreien. Daß die Delphine aber dem Menschengeschlecht zugetan sind, so daß es wahrscheinlich ist, dass die Knaben mit ihnen spielen, davon zeugen überall die Geschichtswerke, wenn sie daran erinnern, daß durch ihre Hilfe Arion, Palemon, Phalantus, Tarantes, Telemach und viele andere gerettet worden sind. Daß das Spiel wahrlich ein Anzeichen höchster Muße und Ruhe ist, das würde niemand bestreiten. Die Sirenen, obwohl sie nach Meinung einiger die Verführung verkörpern, werden doch von anderen, und keineswegs unpassend, so umgedeutet, daß sie für die Süße der Rede stehen – daher jenes Wort des Martial⁴⁶⁹ „Cato Grammaticus war eine lateinische Sirene“, und darüberhinaus habe ich bei Philostrat gelesen, daß im apollinischen Tempel die goldenen Reize der Sirenen eingefangen wären.⁴⁷⁰ Weil aber unsere Sirenen ihre Brüste ausdrücken, scheinen sie deutlich genug anzudeuten, daß sie sich nicht nur durch die Schönheit ihrer Stimme auszeichnen, sondern auch etwas anderes, Wesentlicheres aus sich hervorbringen. Das also besagt die kunstvolle Konstruktion und Ausschmückung des fließenden Wassers: überall herrscht höchste Ruhe und die Beschäftigungen des Friedens blühen außergewöhnlich, wenn der Herrscher selbst die Aufgabe der Verwaltung seines Reiches in die Hand nimmt. Weil sich in dieser löblichen Handlungsweise Papst Pius IV. besonders hervorhebt, wird dies nicht zu Unrecht mit diesem Symbol, das mit seinen Insignien bekräftigt ist, ausgedrückt.“

In Cesis Deutung des Bologneser Brunnens offenbaren sich zwei Intentionen des Autors. Im Vordergrund steht die auf Vergil zurückgehende Herrscherallegorie, die Neptun als Sinnbild des die

⁴⁶⁷ Zwei leicht divergierende Übersetzungen dieser Textpassage finden sich bei S. Morét (2003), S. 115 und R. J. Tuttle (2006), S. 145. Zitiert ist hier die Version Moréts, die mir zutreffender scheint.

⁴⁶⁸ Tuttle übersetzt: „Bei der Dekoration des Springbrunnens wäre der Architekt vom Decorum abgewichen, wenn er zu den Wassergottheiten Zuflucht genommen hätte.“ R. J. Tuttle (2006), S. 145

⁴⁶⁹ Hier berichtet Tuttle Cesi, da diese Betitelung Catos nicht von Martial, sondern von Sueton überliefert wurde. R. J. Tuttle (2006), S. 145

⁴⁷⁰ R. J. Tuttle (2006), S. 145: „[...] ich mag hier nicht auf die goldenen Verlockungen der Sirenen eingehen, die laut Philostratos im Tempel des Apollon hingen.“

Wogen glättenden und friedestiftenden Regenten darstellt.⁴⁷¹ Als solchen lobt der Vizelegat den Adressaten der Schrift, Papst Pius IV.. Der Neptunbrunnen, an dem schließlich auch das Papstwappen angebracht ist, repräsentiert den Pontifex in Bologna letztlich als Wohltäter der Stadt. Die von Cesi nachträglich „angedichtete“ Bedeutung des Meeresherrn als ruhestiftender und damit Prosperität garantierender Herrscher hatte Tradition. Diese auf Vergils „Quos-ego“-Passage beruhende Interpretation erfuhr auch Montorsolis Neptunbrunnen in Messina, der ebenfalls eine solche zentral erhöhte Hauptfigur aufweist und Vorbild für Ammannatis Neptunbrunnen in Florenz und denjenigen in Bologna war.⁴⁷² An seinem Sockel finden sich die Wappen Karls V. und seines Sohnes, Philipp II. sowie das Stadtwappen von Messina.⁴⁷³ Der Brunnen wurde von dem Messineser Senat in Auftrag gegeben und 1556 am Hafen aufgestellt.⁴⁷⁴ Dort erinnert er an die Herrschaft Karls V., der die um Sizilien um sich greifende Piraterie erfolgreich bekämpft hatte und der Hafenstadt so die sichere Seefahrt ermöglichte.⁴⁷⁵ Noch deutlicher erscheint diese Herrscherallegorie in Form von Bandinellis Statue *Andrea Doria als Neptun* (1529-1537), die auf dem Domplatz von Carrara Aufstellung fand [Abb. 76].⁴⁷⁶

Auf der anderen Seite vermittelt Cesis Text stellenweise den Eindruck einer vorausseilenden Rechtfertigung des gewählten Bildprogramms bezüglich des *Decorum*, wobei insbesondere die "Reize" der Sirenen und die Angemessenheit der Darstellung eines Meeresherrn auf einem städtischen Süßwasserbrunnen als problematisch empfunden wurden. Möglicherweise wollte Cesi mit seiner Auslegung dieser Figuren einer solchen Kritik zuvorkommen. Morét weist in diesem Zusammenhang auf das durch das Tridentinum veränderte moralische Klima bezüglich einer verstärkten Prüderie hin.⁴⁷⁷ Obwohl sich das Bilderdekret nur auf religiöse Bildwerke bezog, beeinflusste die Ablehnung des Lasziven auch die profane Kunst im öffentlichen Raum, wie aus Ligorios Bericht über die Beratung der Brunnenkommission hervorgeht.⁴⁷⁸ So wird ein Entwurf Lauretis, der als bekrönende Brunnenfigur Galatea zeigt, die sich die Haare kämmt, abgelehnt, weil

⁴⁷¹ „Wie es denn so oft geschieht: im Volksgewühl erhebt sich Aufruhr, wütend rast im Zorn der niedere Pöbel: Fackeln fliegen und Steine; die Wut schafft Waffen: doch wenn sie dann einen Mann, gewichtig durch frommen Dienst und Verdienste, zufällig sehen, dann schweigen und stehn sie und recken die Ohren. Er aber lenkt die Erregten durchs Wort, stimmt friedlich die Herzen. So brach nieder das Tosen der Flut, als über die Wogen schaute der Vater [...].“ Vergil (1988), Vers 148-155; S. Morét (2003), S. 104-107, 113f.

⁴⁷² Zu Montorsolis Neptunbrunnen in Messina siehe: K. Möseneder (1979), S. 97-128 (107f., 163); S. Ffolliott (1981), S. 224-290; Dies. (1984), S. 139-178; B. Laschke (1993), S. 107-112; Dies. (2003), S. 99-108; S. Morét (2003), S. 52f., 107, 179-185

⁴⁷³ Der Brunnen wurde zur Zeit der Herrschaftsübergabe an Philipp II. errichtet. Mit der Anbringung beider Wappen huldigte man sowohl dem Kaiser als auch seinem Thronfolger.

⁴⁷⁴ 1934 wurde der Brunnen auf die Piazza Unità d'Italia versetzt. Die Neptunfigur ist eine 1890 von Gregorio Zappalá angefertigte Kopie. Das Original befindet sich im Museo Regionale di Messina.

⁴⁷⁵ K. Möseneder (1979), S. 113f.

⁴⁷⁶ Zur Statue siehe D. Greve (2008), S. 155-176

⁴⁷⁷ S. Morét (2003), S. 118, 120

⁴⁷⁸ P. Ligorio (1979), S. 1426f.; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 280-309; A. Schreurs (2000), S. 121-130; S. Morét (2003), S. 239-243

die Skulpturengruppe zu lasziv sei „*per esser il luogo più tosto religioso*“.⁴⁷⁹ Ein anderer Vorschlag, Leda mit dem Schwan als Hauptfigur zu installieren, wird als „*cosa sporca*“ bezeichnet.⁴⁸⁰ Nach Ligorio könne man solche Dinge höchstens an Orten darstellen, die nicht immer zu sehen seien, also im Privaten, keinesfalls jedoch in der Öffentlichkeit, im Idealfall natürlich überhaupt nicht! Zwei der einflussreichsten Autoren, die das Bilderdekret interpretierende Traktate über die Angemessenheit von sakraler Kunst bzw. Architektur verfassten, waren mit der Stadt eng verbunden: Der reformorientierte Legat Bolognas, Kardinal Carlo Borromeo, und Gabriele Paleotti, ab 1566 Bischof von Bologna.⁴⁸¹ Zur rechtfertigenden Erklärung des gewählten ikonographischen Programms bemüht Cesi daher die allseits geschätzte Antike. Im Gegensatz zu Preimesberger vertritt Morét überzeugend die Ansicht, dass die allegorische Auslegung der Bronzefiguren nicht die Grundlage des Brunnenentwurfes bildete, sondern dass der Vizelegat den Figuren diese Bedeutungen nachträglich im Rahmen der panegyrischen Schrift angedeihen ließ, mit der er sich dem Papst empfehlen wollte.⁴⁸² Hierfür spricht die Tatsache, dass an dem Brunnen selbst keinerlei Hinweise auf diese Deutung, etwa in Form einer Inschrift, zu finden sind und Cesi die Figuren einzeln beschreibt, ohne einen Zusammenhang zwischen ihnen herzustellen. Außerdem geht der Vizelegat auf die Delphine ein, die in dem 1563 mit Giambologna und Portigiani abgeschlossenen Vertrag gar nicht vorgesehen waren. Nicht zuletzt Lauretis mannigfaltige Entwürfe, die im Zusammenhang mit der Auftragsvergabe entstanden sind, zeigen, dass es zunächst keine konkreten Vorstellungen von der Gestalt und Thematik der Brunnenanlage gab. Erst im Verlaufe des Entwurfsprozesses kristallisierte sich das Neptunmotiv heraus.

III.2.4 Die zeichnerischen Entwürfe

Im Zusammenhang mit der Auftragsvergabe entstand eine ganze Serie an Entwürfen von Prachtbrunnen, die Tommaso Laureti zuzuschreiben sind. Sie bieten verschiedene Brunnenlösungen mit unterschiedlichem Figurenschmuck. Gemein ist ihnen allen, dass die Hauptfigur aus der Mythologie stammt, was wohl eine Vorgabe des Auftraggebers gewesen sein dürfte. Darüber hinaus scheint es jedoch keine bestimmten Vorstellungen von der Brunnenanlage gegeben zu haben. Erhalten sind siebzehn verschiedene Brunnenentwürfe auf vierzehn Blatt Papier, die über die Museen in Wien, Linz, Paris, Rom, Florenz und Darmstadt verteilt sind [Abb. 68-84].⁴⁸³ Zwei der Blätter haben

⁴⁷⁹ P. Ligorio (1979), S. 1425

⁴⁸⁰ Ebd., S. 1425

⁴⁸¹ C. Borromeo (1577), in: P. Barocchi (1962), Bd. 3, S. 1-113; G. Paleotti (1582)

⁴⁸² R. Preimesberger (1998), S. 174f.; S. Morét (2003), S. 117f.

⁴⁸³ Zu den Zeichnungen siehe H. Widauer (1990/1991), S. 158-198; Ders. (1991), S. 6-46; R. J. Tuttle (1992), S. 227-243; H. Widauer (1997), S. 74-81; M. Faietti (2002), S. 292f.

Klappen, mit denen die Hauptfigur des Brunnens geändert werden kann,⁴⁸⁴ ein anderes wurde beidseitig verwendet.⁴⁸⁵ Es handelt sich in allen Fällen um braun lavierte Federzeichnungen, die sich sowohl in Stil und Technik als auch in der Formensprache und Motivid als zusammengehörig erweisen. Elf der vierzehn Blätter haben annähernd das gleiche Format, drei sind beschnitten.⁴⁸⁶ Dass es sich um Entwürfe für den Bologneser Brunnen handelt, ist an den dargestellten Wappen Pius' IV., Carlo Borromeos und Pierdonato Cesis ersichtlich. Zudem ist auf dem in Rom aufbewahrten Entwurf die Jahreszahl MDLXIII zu lesen. Die meisten Blätter sind nummeriert und scheinen in einem Sammlungszusammenhang gestanden zu haben. Da die höchste Ziffer eine „23“ ist, müssen noch weitere Entwürfe existiert haben, die mit diesen inventarisiert wurden.⁴⁸⁷

Richard Tuttle arbeitete überzeugend eine Gruppierung der erhaltenen Zeichnungen heraus, anhand derer drei verschiedene Planungsphasen abzulesen sind.⁴⁸⁸

Eine erste Einheit bilden die folgenden Zeichnungen:

- Brunnen mit rundem Becken. Hauptfigur: Allegorie der Securitas, auf der Spitze das Wappensymbol Pierdonato Cesis. Sekundärfiguren: Delphin bzw. Phantasiewesen mit Löwenkopf und Fischschwanz, jeweils mit einem Fruchtkorb bekrönt [Abb. 68].⁴⁸⁹
- Brunnen mit rundem Becken. Hauptfigur: Pegasus, darunter ein Felsen mit Galatea. Sekundärfiguren: Tritonen mit Urnen [Abb. 69].⁴⁹⁰

⁴⁸⁴ Linz, Stadtmuseum Linz-Nordico, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. S 25; Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14343

⁴⁸⁵ Das Blatt konnte Marzia Faietti der Serie vor kurzem zuordnen. Florenz, Gabinetti Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 9067 Sant. Siehe M. Faietti (2010), S. 22-24; I. Dettmann (2010), S. 230-233

⁴⁸⁶ 57 x 40 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14341; 57,5 x 40 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14342; 67,5 x 40 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14343; 57,4 x 40 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14344; 55,8 x 40,7 cm, Linz, Stadtmuseum Nordico, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. S 25; 55,4 x 42 cm, Linz, Stadtmuseum Nordico, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. S 26; 55,7 x 41,6 cm, Linz, Stadtmuseum Nordico, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. S 27; 58,1 x 41,8 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11134; 55,8 x 42,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11135; 57,6 x 42,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11136; 56,0 x 41,1 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11137. Bei den beschnittenen Blättern handelt es sich um: 30 x 21 cm, Rom, Istituto Nazionale di Archeologie e Storia dell'Arte, Inv.-Nr. 0526; 30,8 x 24,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. AE 1408; 21,4 x 13,5 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 9067 Sant recto + verso

⁴⁸⁷ Tuttle vermutet, dass sich die Zeichnungen der Albertina und des Linzer Stadtmuseums ehemals im Besitz von Pierre Jean Mariette befanden. Siehe R. J. Tuttle (1992), S. 229

⁴⁸⁸ R. J. Tuttle (1992), S. 227-237

⁴⁸⁹ Feder, braun laviert, 58,1 x 41,8 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11134, Nummerierung: "10" oben rechts, "23" links unten; Prov.: Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys; Lit.: J. Labbé / L. Bicar-Sée (1987), S. 240; H. Widauer (1990/1991), S. 186f.; R. J. Tuttle (1992), S. 229f., Anm. 11, 231, 235; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 284, 286ff.; M. Faietti (2002), S. 292f.; S. Morét (2003), S. 237

⁴⁹⁰ Feder, braun laviert, 55,8 x 42,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11135, Nummerierung: "8" oben rechts, "17" links unten; Prov.: Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-

- Brunnen mit rundem Becken. Hauptfigur: Eine auf einer Säule stehende Sphingenvase. Sekundärfiguren: Tritonen auf deren Rücken Nixen reiten [Abb. 70].⁴⁹¹
- Brunnen mit zwei runden, abgetreppten Becken. Hauptfiguren: Leda und der Schwan. Sekundärfiguren: Tritonen, geflügelte Putten, Delphine, sowie eine Schildkröte auf dem Beckenrand [Abb. 71].⁴⁹²
- Brunnen mit rundem Becken. Hauptfigur: Neptun mit Delphin und Dreizack auf einer Säule stehend. Sekundärfiguren: Delphine, Sirenen, geflügelte Fabelwesen [Abb. 72].⁴⁹³
- Brunnen mit achteckigem Becken. Hauptfigur: Artemis Ephesia bzw. Herkules, der Cerberus erschlägt (Klappe). Sekundärfiguren: Delphine, wasserspeiende Karyatiden mit Fruchtkörben auf den Köpfen, Schildkröten [Abb. 73 und 74].⁴⁹⁴
- Brunnen mit kleeblattförmigem Becken. Hauptfigur: Herkules, der eine Säule aufrichtet. Sekundärfiguren: Tritonen mit Urnen [Abb. 75].⁴⁹⁵
- Brunnen mit rundem Becken. Hauptfigur: Artemis Ephesia bzw. Pan (Klappe). Sekundärfiguren: Satyrn, Schildkröten [Abb. 76 und 77].⁴⁹⁶

Morys; Lit.: J. Labbé / L. Bicar-Sée (1987), S. 240; H. Widauer (1990/1991), S. 192f.; R. J. Tuttle (1992), S. 229f., Anm. 11, 231, 235; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 286ff., 295, 297f.; S. Morét (2003), S. 237, 243

⁴⁹¹ Feder, braun laviert, 57,6 x 42,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11136, Nummerierung: "9" oben rechts, "22" links unten; Prov.: Jean Le Pautre (?), Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys; Lit.: J. Labbé / L. Bicar-Sée (1987), S. 240; H. Widauer (1990/1991), S. 188f.; R. J. Tuttle (1992), S. 229f., Anm. 11, 231, 235f.; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 286ff.; S. Morét (2003), S. 237

⁴⁹² Feder, braun laviert, 56,0 x 41,1 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11137, Nummerierung: "11" oben rechts, "20" links unten; Prov.: Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys; Lit.: J. Labbé / L. Bicar-Sée (1987), S. 240; H. Widauer (1990/1991), S. 194f.; R. J. Tuttle (1992), S. 229f., Anm. 11, 231f., 236; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 283, 286ff., 294f.; S. Morét (2003), S. 237, 242

⁴⁹³ Feder, braun laviert, 57,5 x 40 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14342, Beschriftung: "4" oben rechts, "Tomasso Laurati" unten rechts; Prov.: Jean Le Pautre (?), Prince de Ligne, Albert von Sachsen-Teschen; Lit.: W. Gramberg (1936), S. 42f., Anm. 25; H. Widauer (1990/1991), S. 190f.; H. Widauer (1991), S. 28f., 40f. (Stich J. Le Pautre. Widauer nimmt hier fälschlicherweise an, dass der Stich auf dieser Albertinazeichnung beruht. Er geht jedoch auf die Louvrezeichnung, Inv.-Nr. 11136 zurück); R. J. Tuttle (1992), S. 232, 236; V. Birke / J. Kertész (1997), S. 2034; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 286ff.; S. Morét (2003), S. 237

⁴⁹⁴ Feder, braun laviert, 67,5 x 40 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14343, Beschriftung: "1" (?) oben rechts, "Tomasso Laurati" unten rechts; Prov.: Jean Le Pautre (?), Prince de Ligne, Albert von Sachsen-Teschen; Lit.: W. Gramberg (1936), S. 42f., Anm. 25; H. Widauer (1990/1991), S. 182f.; H. Widauer (1991), S. 21-24, 32, 42f. (Stich J. Le Pautre); R. J. Tuttle (1992), S. 232, 236; V. Birke / J. Kertész (1997), S. 2035; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 286ff., 291f.; S. Morét (2003), S. 237, 240

⁴⁹⁵ Feder, braun laviert, 57,4 x 40 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14344, Beschriftung: "Tomasso Laurati" unten rechts; Prov.: Jean Le Pautre (?), Prince de Ligne, Albert von Sachsen-Teschen; Lit.: H. Widauer (1990/1991), S. 184f.; H. Widauer (1991), S. 25-27, 32, 44f. (Stich J. Le Pautre); R. J. Tuttle (1992), S. 232; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 286ff.; V. Birke / J. Kertész (1997), S. 2035; S. Morét (2003), S. 237

⁴⁹⁶ Feder, braun laviert, 55,8 x 40,7 cm, Linz, Stadtmuseum Nordico, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. S 25, Beschriftung: "5" oben rechts; Prov.: Alfred Beurdeley, Sammlung S; Lit.: H. Widauer (1990/1991), S. 180f.; H. Widauer (1991), S. 16-19; R. J. Tuttle (1992), S. 232, 235; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 286ff., 292f.; H. Widauer (1997), S. 74-77; S. Morét (2003), S. 237, 241

Charakteristisch für die Brunnenentwürfe der ersten Gruppe sind die phantasievollen Motive und die unkonventionelle Zusammenstellung der Figuren. Fragt man sich nach dem Ursprung solcher Gebilde, sucht man ihn bei Brunnen vergeblich. Es haftet Lauretis Zeichnungen etwas Ornamenthaftes an, das sich beispielsweise in der Grotteskenmalerei, Friesen, Kaminen oder Tischaufsätzen findet. Hier wie dort lassen sich Motive wie Früchtekörbe, Girlanden, wasserspeiende Sphingen, Greife, Vasen oder Putten beliebig kombinieren, was den unkonventionellen Charakter dieser ersten Entwürfe ausmacht und die Einansichtigkeit der meisten vorgeschlagenen Brunnen erklärt.

Mit Ausnahme zweier Entwürfe [Abb. 70 und 72] stehen die Hauptfiguren auf einem zentralen, vasenförmigen Sockel, der gleichzeitig als Wasserbecken dient. Alle Brunnen sind formatfüllend in Aufsicht dargestellt. Der Helldunkelkontrast der groben Lavierung, die die Zeichnungslinien verstärkt, verleiht ihnen Plastizität und geradezu organische Lebendigkeit. Dafür wird auf eine präzise und proportionierte Darstellung des Gegenstandes verzichtet. Bei der stilistischen Zuordnung dieser Zeichnungen macht Tuttle einen „*Tibaldismo*“ in Lauretis graphischem Stil aus, den ich indes nicht erkennen kann.⁴⁹⁷ Auch den Vergleich mit der in den Uffizien aufbewahrten Zeichnung, Inv.-Nr. 111889 F, halte ich für gewagt.⁴⁹⁸ Die Art der Darstellung lässt darauf schließen, dass es sich weder um erste Ideenskizzen noch um in dieser Form umsetzbare Werkzeichnungen handelt. Tuttle vermutet, dass Laureti mit diesen Entwürfen in erster Linie seinen Einfallsreichtum und seine *bravura* demonstrieren wollte und sie dem Vizelegaten im Sommer 1563 vorlegte, um sich für den Auftrag zu empfehlen.⁴⁹⁹

Die Zeichnungen auf dem Florentiner Blatt, das an allen vier Ecken beschnitten ist [Abb. 82 und 83], sind mit dieser Gruppe motivisch eng verwandt.⁵⁰⁰ Ihre flüchtige Ausführung und die Studien einzelner Motive kennzeichnet sie als erste Ideenskizzen des Künstlers. Hierfür spricht auch die beidseitige Verwendung des Blattes. Die Zeichnungen geben Einblick in den kreativen Schaffensprozess, dessen Ergebnis insbesondere die Blätter Linz S 25 [Abb. 76 und 77] und Wien 14344 [Abb. 75] zeigen. Sie greifen Elemente auf, die Laureti auf dem Florentiner Blatt in verschiedenen Kombinationen ausprobiert hatte. So ist die säulenstimmende Herkulesfigur der Albertinazeichnung auf dem Entwurf der Rectoseite skizzenhaft angelegt [Abb. 82]. Die an der Schale angebrachten Harpyien, die Wasser nach rückwärts über den eigenen Kopf in ein Becken speien, finden sich wiederum auf der Versoseite [Abb. 83]. Den dort entworfenen, von zwei Satyrn flankierten Krater, verwendete Laureti in der Linzer Zeichnung. Auch die Delphine sind ein immer

⁴⁹⁷ R. J. Tuttle (1992), S. 230f.. Auch Marzia Faietti relativiert diesen Vergleich, sieht jedoch Parallelen zu Prospero Fontanas Stil. Siehe M. Faietti (2002), S. 292f.

⁴⁹⁸ Die Annahme, dass es sich hierbei um einen Entwurf Lauretis für das Hochaltarbild von S. Giacomo Maggiore handelt, ist zu bezweifeln, zumal die Zeichnung eine Himmelfahrt Christi und keine Auferstehung zeigt. Siehe VI.6

⁴⁹⁹ R. J. Tuttle (1992), S. 231

⁵⁰⁰ Feder, braun laviert, 21,4 x 13,5 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 9067 S, recto + verso. Ehem. Zuschreibung: Giovanni Battista Trotti, gen. Malosso; M. Faietti (2010), S. 22-24; I. Dettmann (2010), S. 230-233

wiederkehrendes Motiv. Der Gedanke, sie als Vasenfuß zu gestalten [Abb. 82], wird auf der Albertinazeichnung 14343 modifiziert [Abb. 73 und 74].

Pirro Ligorio berichtet in seinem um 1573 in Ferrara entstandenen *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti* von einem Wettbewerb, an dem sich mehrere Künstler mit verschiedenen Brunnenentwürfen beteiligt haben sollen.⁵⁰¹ Er nennt jedoch weder Namen noch den Ort oder Zeitpunkt des Ereignisses. Insgesamt beschreibt er fünfzehn Entwürfe, von denen Anna Schreurs und Stefan Morét vier mit erhaltenen Zeichnungen dieser ersten Gruppe identifizieren konnten [Abb. 69, 71, 73, 74, 76, 77].⁵⁰²

Unklar bleibt, warum Ligorio von verschiedenen Künstlern berichtet, obwohl die Einheitlichkeit der Zeichnungen in Stil, Technik, Größe und motivischem Repertoire von einem einzigen Maler zeugt.⁵⁰³ Zudem geben die Archivalien keine Hinweise auf einen Künstlerwettbewerb. Denkbar wäre, dass Ligorio Lauretis Identität verschleiern wollte, weil beide kollegialen Umgang miteinander pflegten, in seinem Traktat jedoch scharfe Kritik an den einer Auswahlkommission vorgelegten Zeichnungen zum Ausdruck kommt.⁵⁰⁴ So geht aus dem Text auch nicht hervor, dass es sich um das Bologneser Brunnenprojekt handelte. Schreurs und Morét vermuten, dass Ligorio als Abgesandter des Papstes beobachtend an der Sitzung teilgenommen hatte und sich Notizen zu den verschiedenen Entwürfen machte, die er später in seinem Traktat verwendete, was ein paar Ungenauigkeiten in den Beschreibungen der Zeichnungen erklären würde.⁵⁰⁵ Indem er die Entwürfe kommentierte, nutzte der Antiquar die Gelegenheit, seine Antikenkenntnis zu demonstrieren. Dabei warf Ligorio dem Maler vor allem die Missachtung des Decorum und der Antikenikonographie vor, die sich besonders in der Wahl der Hauptfiguren äußerte.⁵⁰⁶ Demnach sei Laureti „*un pittore che aveva i capricci assai, ma senza*

⁵⁰¹ P. Ligorio (1979), S. 1419-1431

⁵⁰² Die von Ligorio geschilderten, jedoch nicht überlieferten Entwürfe werden in Kapitel V.2 unter den nicht erhaltenen Werken Lauretis aufgeführt. Da Schreurs und Morét das letzte dieser Projekte, eine *Meta Sudans*, überzeugend dem Antiquar selbst zuschreiben, wird es dort nicht aufgeführt. Siehe A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 281-303; A. Schreurs (2000), S. 121-135. Zuvor wurden die beschriebenen Entwürfe mit Ligorios Brunnen der Villa d'Este in Tivoli in Verbindung gebracht. Siehe D. R. Coffin (1963), S. 199; P. Ligorio (1979), S. 1419, Anm. 5

⁵⁰³ A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 291

⁵⁰⁴ So bittet Ligorio in einem 1581 an Ercole Basso geschriebenen Brief den Empfänger darum, die gemeinsamen Bekannten Tommaso Laureti und Cesare Veli zu grüßen: „*Et se non vi sia grave, vi dignarete a nome mio di raccomandarmi all'eccellente pittore messer Thomaso Lauretti et al signor Cesare de Veli.*“ Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital 138, zitiert nach Ginette Vagenheim (2007), S. 593. An anderer Stelle nennt er Tommaso Laureti einen „*eccellente pittore*“. AST, Vol. 13, fol. 45v, in: A. Schreurs (2000), S. 391, Dok.-Nr. 298. Der Bologneser Edelmann Ottaviano Fava ließ Pirro Ligorio eine in der Pieve di Pastino bei Ozano gefundene antike Inschrift zukommen, die Tommaso Laureti abgeschrieben hatte: „*[...] trovata nella chiesa detta la pieve di Pastino nel commune di Ozano di sotto da Bononia circa a sette miglia a fuori della strata Romana che viene da Imola a Bononia circa un miglio, et copiata nel luogo per mano di M. Thomaso Lauretti Pittore in casa di M. Ottaviano Fava gentilhuomo Bononiese.*“ AST, Vol. 4, fol. 76r, in: Ebd., S. 391, Dok.-Nr. 297

⁵⁰⁵ A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 298f.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 297, 299

fundamento di istoria o di cossa allegorica“.⁵⁰⁷ So kritisiert er an der Albertinazeichnung, Inv.-Nr. 14343, dass Herkules Cerberus gar nicht erschlagen, sondern ihn nur aus dem Abgrund gezerrt habe [Abb. 73 und 74].⁵⁰⁸ Außerdem sollte Cerberus als Hund der Unterwelt eher im Grabkontext verwendet werden. Allenfalls sei er für stehende Gewässer geeignet, nicht aber für fließende, die als Quell des Lebens betrachtet werden müssten. Nachdem die Kommissionsmitglieder diesen Entwurf abgelehnt hatten, holte Laureti eine andere Zeichnung hervor. Sie thematisierte zwar ebenfalls Herkules und Cerberus, hier wurde der Höllenhund jedoch nicht erschlagen. Dennoch verwarf die Kommission auch diesen Entwurf, woraufhin der Maler seine Invention erklären wollte. Daraufhin wurde er jedoch so sehr gescholten, dass er die Fassung verlor und empört ging, ohne weitere Entwürfe, die er bei sich trug, gezeigt zu haben.⁵⁰⁹ Nachdem man ihn aber besänftigt hatte, legte Laureti andere Zeichnungen vor, darunter das Linzer Blatt S 25 [Abb. 76 und 77]. Dieser Brunnen mit Pan als Hauptfigur habe einigen gefallen, andere kritisierten dagegen die übereinander gestaffelten Becken, aus denen das Wasser überlaufen sollte.⁵¹⁰ Es wurde eingewendet, die Schalen seien schwer sauber zu halten und die erwartete Kalkablagerung hätte die Verstopfung der Röhren zur Folge. Außerdem sei dieser Brunnen zu teuer. So wurde auch diese Zeichnung beiseite gelegt, ohne die schönen Details des Brunnens zu berücksichtigen, wie Ligorio mit Bedauern vermerkte. Nach dieser erneuten Ablehnung wollte Laureti nicht mehr erscheinen, weshalb der „*principe*“, d. h. Pierdonato Cesi, jemanden der Auswahlkommission hinzu bestellte, der die Streitigkeiten beruhigen sollte. Dennoch fanden auch die beiden anderen erhaltenen Zeichnungen nicht die ungeteilte Zustimmung der Kommission. Wie bereits erwähnt, verschmähte man das Pariser Blatt, Inv.-Nr. 11137, weil das Motiv der brunnenbekrönenden Leda mit dem Schwan „schmutzig“ und „lasziv“ sei [Abb. 71].⁵¹¹ Die Louvrezeichnung, Inv.-Nr. 11135, die Pegasus und Galatea zeigt, erschien den Kritikern hingegen „gekünstelt“, „unwahr“, „albern“ und „reizlos“, wie Ligorio berichtet [Abb. 69].⁵¹² Angesichts der vielen Beanstandungen verwundert die Tatsache, dass man offensichtlich dennoch an dem Künstler festhielt. Dies lässt sich nur so erklären, dass der Vizelegat Laureti bereits zuvor für das Brunnenprojekt bestimmt hatte, schließlich ließ der Papst seinem Beauftragten in dieser Angelegenheit freie Hand. Nun kam es nur darauf an, einen der zahlreichen Vorschläge auszuwählen, die Laureti der Kommission unterbreitete. Tommaso Laureti war in Bologna ansässig und als Schüler von Jacopo Barozzi da Vignola traute Cesi ihm die Konzeption einer hydraulischen Anlage ebenso zu wie den Entwurf eines Figurenbrunnens, zumal er sich im Palazzo Vizzani bereits als Maler bewährt hatte. Bereits Vignola hatte in Bologna als angesehener Architekt am *canale navile* gearbeitet und war für seine Wasserbaukunst bekannt.

⁵⁰⁷ P. Ligorio (1979), S. 1420

⁵⁰⁸ Ebd., S. 1421f.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 1423

⁵¹⁰ Ebd., S. 1423f.

⁵¹¹ Ebd., S. 1425f.

⁵¹² Ebd., S. 1428

Vier weitere Zeichnungen zeigen motivisch und darstellerisch deutliche Veränderungen zu den ersten Entwürfen. Sie scheinen einer zweiten Planungsphase anzugehören:

- Auf drei Stufen stehender Schalenbrunnen. Hauptfigur: Auf zwei Delphinen stehender Neptun. Am Schaft des Brunnens die Wappen Pius IV., Carlo Borromeos (links) und Pierdonato Cesis (rechts) [Abb. 78].⁵¹³
- Auf drei Stufen stehender Schalenbrunnen. Hauptfigur: Neptun (mit schwarzer Tinte nachträglich eingefügt, darunter das ursprüngliche Motiv zweier mit den Schwänzen verschlungener Delphine). Am Schaft des Brunnens die Wappen Pius IV., Carlo Borromeos (links) und Pierdonato Cesis (rechts). Auf der linken Seite Detailstudie des Schalenfußes [Abb. 79].⁵¹⁴
- Schalenbrunnen. Hauptfigur: Flussgott mit Krug auf einem runden, ornamentierten Sockel (mit Jahreszahl MDLXIII) [Abb. 80].⁵¹⁵
- Auf drei Stufen stehender Brunnen mit achteckigem Becken. Hauptfiguren: Drei tubablasende Putten. Sekundärfiguren: Auf einem Delphin bzw. einer Schildkröte reitende Tritonen mit Urnen. Geflügelte Sphingen als Schalenfüße [Abb. 81].⁵¹⁶

Im Gegensatz zu den Entwürfen der ersten Gruppe sind diese Brunnen in orthogonaler Ansicht dargestellt. Sie zeichnen sich durch eine größere Detailgenauigkeit und die rationale Berechnung der Proportionen aus, was an den Maßangaben in der Linzer Zeichnung S 26 ablesbar ist.⁵¹⁷ Daher nimmt Tuttle an, dass diese Entwürfe entstanden sind, nachdem der Vizelegat Laureti den Auftrag für die Errichtung des Brunnens erteilt hatte und mit einer Umsetzung dieser Werkzeichnungen gerechnet werden konnte.⁵¹⁸ Andererseits ist denkbar, dass Laureti, dem Cesi bereits sein Vertrauen geschenkt

⁵¹³ Feder, braun laviert, 55,4 x 42 cm, Linz, Stadtmuseum Nordico, Inv.-Nr. S 26, Beschriftung: "6" oben rechts, "polidor de caravage nest en 1551" unten links; Prov.: Alfred Beurdeley, Sammlung S; Lit.: H. Widauer (1990/1991), S. 176f.; H. Widauer (1991), S. 12f.; R. J. Tuttle (1992), S. 232, 235; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 288f.; H. Widauer (1997), S. 78f.; S. Morét (2003), S. 238

⁵¹⁴ Feder, braun laviert, 55,7 x 41,6 cm, Linz, Stadtmuseum Nordico, Inv.-Nr. S 27, Beschriftung: "16" oben rechts; Prov.: Alfred Beurdeley, Sammlung S; Lit.: H. Widauer (1990/1991), S. 177f.; H. Widauer (1991), S. 14f.; R. J. Tuttle (1992), S. 232, 235; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 288f.; H. Widauer (1997), S. 80f.; S. Morét (2003), S. 238

⁵¹⁵ Feder, braun laviert, 30 x 21 cm, Rom, Istituto Nazionale di Archeologie e Storia dell'Arte, Inv.-Nr. 0526F, Beschriftung: Stempel "D" (?) unten rechts; Prov.: unbekannt; Lit.: V. Cianfarani (1956), S. 15; H. Widauer (1990/1991), S. 179f.; R. J. Tuttle (1992), S. 232, 236; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 288f.; S. Morét (2003), S. 238

⁵¹⁶ Feder, braun laviert, 57 x 40 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14341, Beschriftung: "Tomasso Laurati" unten rechts; Prov.: Jean Le Pautre (?), Prince de Ligne, Albert von Sachsen-Teschen; Lit.: W. Gramberg (1936) S. 41, Anm. 25; H. Widauer (1990/1991), S. 196f.; H. Widauer (1991), S. 30f.; R. J. Tuttle (1992), S. 232, 236; V. Birke / J. Kertész (1997), S. 2034; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 288f.; S. Morét (2003), S. 238

⁵¹⁷ Der Brunnen hätte eine Höhe von 6,84 m gehabt. Siehe R. J. Tuttle (1992), S. 232

⁵¹⁸ Ebd., S. 232

hatte, nun diese konventionellen Schalenbrunnen entwarf, um seinen Kritikern die Munition zu nehmen. Ausgefallene Experimente unterließ er. So stellte Laureti vermutlich die Brunnen in akkurater Weise und z.T. mit Maßangaben dar, damit sich die Kommission von der Umsetzbarkeit dieser Projekte überzeugen konnte. Zudem zeigen alle vier Entwürfe je drei Stufen, auf denen sich die Brunnen erheben. Laureti nimmt hier offensichtlich auf die bereits im Juli 1563 festgelegten Dimensionen des Brunnenpodests Rücksicht und kalkuliert die schon aus Verona angelieferten Steine ein, aus denen die Stufen gefertigt werden sollten.

Während die beiden Linzer Entwürfe ausgesprochen altmodisch wirken,⁵¹⁹ sind die Zeichnung in Rom und die der Albertina als Synthese der architektonisch durchgebildeten Schalenbrunnen mit den ornamentalen Figurenbrunnen der ersten Entwurfsphase zu betrachten. Ganz so langweilig wollte Laureti dann doch nicht sein. Mit dem Flussgott, der ein Bein lässig über das andere geschlagen hat [Abb. 80], greift Laureti das Sitzmotiv des Arno auf, der Bestandteil von Ammannatis Junobrunnen in der Sala dei Cinquecento des Palazzo Vecchio war [Abb. 86] und letztlich auf Michelangelos Personifikation des Abends vom Grabmal Lorenzo de' Medicis zurückgeht.

Keine dieser vier Zeichnungen hat allerdings Ähnlichkeit mit dem letztlich realisierten Brunnen. Zwei der Entwürfe zeigen jedoch bereits eine bekrönende Neptunfigur, einer einen thematisch verwandten Flussgott. Möglicherweise bildete sich allmählich die Meinung heraus, Neptun als Hauptfigur zu wählen, zumal ein solcher in die Linzer Zeichnung S 27 nachträglich hineinskizziert wurde und das vorherige Delphinmotiv ersetzte.⁵²⁰ Darüber sind die Klebereste einer Klappe erkennbar, die eine Variation der Brunnenbekrönung ermöglichte. Entweder stand das Hauptmotiv dieses Schalenbrunnens noch zur Diskussion oder die Pose des Meeresherrn.

Die Darmstädter Zeichnung ordnet Tuttle einer dritten Planungsphase zu [Abb. 84].⁵²¹ Es handelt sich um einen skizzenhaften Entwurf, der kurz vor der endgültigen Ausformulierung des Neptunbrunnens entstanden sein muss, da hier mehrere Elemente angelegt sind, die letztlich ins Werk gesetzt wurden. Die fischbeinigen Sirenen an den Ecken des Sockels sowie die Putten mit ihren wasserspeienden Delphinen werden hier vorgeschlagen. Auch der quaderförmige, konkav abschließende Sockel mit den vorgelagerten rundlichen Schalen und das achteckige Becken sind bereits angedacht. Da die Zeichnung beschnitten ist, fehlt der bekrönenden Figur der Kopf. Erkennbar ist allerdings eine starke Ponderation unter Anhebung des rechten Beines und die Rechtsdrehung des Oberkörpers, wobei die Figur ihren linken Arm zur rechten Seite herüberführt und etwas hält, das von oberhalb herab reicht und an seinem unteren Ende Wasserstrahlen hervorbringt.

⁵¹⁹ A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 289

⁵²⁰ Ebd., S. 289

⁵²¹ Feder in Braun, braun laviert, 30,8 x 24,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. AE 1408; Prov.: Pierre-Jean Mariette, Marquis de Lagoy, Emmerich Joseph von Dahlberg; Lit.: K. Freund (1930), Nr. 229; H. Widauer (1990/1991), S. 198f.; H. Widauer (1991), S. 34 (Abb.); R. J. Tuttle (1992), S. 232f.; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 289; S. Morét (2003), S. 238f.; S. Twiehaus (2005), S. 176f.

III.2.5 Der Entwurf des Neptunbrunnens: ein Gemeinschaftswerk von Tommaso Laureti und Giambologna

III.2.5.1 Die Darmstädter Zeichnung

Die Darmstädter Zeichnung nimmt eine besondere Stellung im Entwurfsprozess ein, da an ihr ein Wendepunkt erkennbar wird, der ein Umdenken in der Gestaltung des Brunnens markiert [Abb. 84]. Tuttle führt die erneute Planänderung, von einem Schalenbrunnen zu einem in der Mitte des Beckens stehenden, figurenbesetzten Sockel, auf das Hinzuziehen Giambolognas zurück.⁵²² Und in der Tat lässt die Entwurfsskizze den Gedankenaustausch beider Künstler erkennbar werden, die an diesem Punkte zusammenarbeiteten und die Projekte der ersten Planungsphase neu interpretierten. Dabei basiert die ornamentale Figurenfülle, die sich an dem Sockel rankt, auf Lauretis Entwürfen.

Anders als bei den Zeichnungen dieses ersten Entwurfsstadiums ist die architektonische Struktur des Brunnens nun klar von den zu gießenden Bronzefiguren zu unterscheiden. Die steinerne Architektur bildet gewissermaßen das Skelett des Brunnens, dem die Figuren, die der Bildhauer anzufertigen hatte, hinzuzufügen sind. Dabei bildete das von Laureti präsentierte Figurenrepertoire der vorherigen Entwürfe die Grundlage für den endgültigen Entwurf des Neptunbrunnens. Während der tulpenförmige Sockelabschluss ein wiederkehrendes Motiv ist, das im ausgeführten Brunnen jedoch nicht berücksichtigt wurde [Abb. 76, 77 und 79], stellen die Sirenen eine Weiterentwicklung der weiblichen Phantasiewesen dar, aus deren Brüsten Wasser quillt [Abb. 70, 72, 75, 82, 83]. Die Idee, sie letztlich auf Delphinen reiten zu lassen, ist schon in der Albertinazeichnung 14341 angelegt [Abb. 81]. Da Laureti bereits mit dem Flussgott der römischen Zeichnung auf Ammannatis Junobrunnen Bezug nahm, ist anzunehmen, dass dessen Ceresfigur gleichfalls Anregung für die Sirenen war, die aus ihren Brüsten Wasserstrahlen hervorpresen [Abb. 87]. Anders verhält es sich mit den Putten, die auf den Sockelecken Platz fanden. Sie scheinen von Giambologna ins Spiel gebracht worden zu sein, denn kurz zuvor schuf er bereits ähnliche Figuren für einen Brunnen mit fischenden Knaben für den Medicigarten bei S. Marco (1560-1561).⁵²³ Zwei der Skulpturen sind im Bargello erhalten [Abb. 88]. Sie sind den Putten nachempfunden, die Guglielmo della Porta für das Grabmal Pauls III. in St. Peter schuf (1549) [Abb. 89].⁵²⁴ Dort sitzen sie auf einem volutenartigen Ornament, dessen oberes Ende ein Widderkopf bildet, was wiederum für die konkaven Zierleisten des Bologneser Brunnens eine Anregung geboten haben dürfte. Auch die vier kleinen, weich geschwungenen Becken, die die eckigen Formen des Sockels kontrastieren, gehen wohl auf Giambologna zurück. Vergleichbares wiederholte der Künstler einige Jahre später in Florenz. Dort steht die muschelartige Schale des Samson-Philisterbrunnens (1569-1570) in ähnlichem Kontrast zum würfelförmigen Piedestal der darüberstehenden

⁵²² R. J. Tuttle (1992), S. 232

⁵²³ Ch. Avery (1987), S. 18, 206, 256

⁵²⁴ Ebd., S. 206, 256

Figurengruppe.⁵²⁵ Übersehen wurde bisher, dass die Abschlussfigur auf der Darmstädter Zeichnung die gleiche Haltung - allerdings spiegelverkehrt - einnimmt, wie die Fiorenza des Labyrinthbrunnens der Villa La Petraia [Abb. 85]. Obgleich dem zeichnerischen Entwurf der Kopf fehlt, ist die Ähnlichkeit der beiden Brunnenbekrönungen deutlich. So erschließt sich auch der Gegenstand, den die gezeichnete Figur in der Hand hält. Es muss sich dabei um ihren Zopf handeln, den sie auswirngt, woraufhin das Wasser aus ihrem Haar in die BrunnenSchale fließt. Das jedenfalls überliefert Vasari für das Modell Tribolos, an das sich Giambologna bei der Ausführung der Statue wahrscheinlich größtenteils gehalten hat: „Auf diesem Schaft hatte Tribolo vor, eine drei Ellen hohe Bronzestatue aufzustellen, die eine Personifikation von Florenz darstellen sollte. [...] Er hatte ein wunderschönes Modell für die Figur ausgeführt, die sich mit den Händen das Haar auswirngt und Wasser daraus hervorrinnen lässt.“⁵²⁶ Umstritten ist, ob Giambologna die Bronzestatue kurz nach der Fertigstellung der Herkules-Antäus-Gruppe durch Ammannati angefertigt hat, d.h. um 1560/61,⁵²⁷ oder erst 1571/72, was ein Bartolommeo Passarotti zugeschriebenes Portrait des Künstlers nahelegt, in dessen Hintergrund die Modelle der Fiorenza und des Okeanos dargestellt sind.⁵²⁸ Die Präsenz einer ähnlichen Figur auf der Darmstädter Zeichnung würde für die frühere Datierung sprechen, da sich Giambologna offenbar bereits mit dem Modell Tribolos auseinandergesetzt hatte.⁵²⁹ Doch auch Laureti schlug zunächst ein verwandtes Motiv vor, das die Brunnenkommission jedoch ablehnte, da es ihr zu lasziv erschien. Dabei handelte es sich um die Darstellung Galateas, die ihre Haare büstet, so dass Wasser aus ihnen flösse.

Man kann festhalten, dass die Darmstädter Zeichnung zwar verschiedene Elemente kombiniert, die sich ebenfalls an dem ausgeführten Brunnen finden, die Hauptfigur stand jedoch auch zu diesem Zeitpunkt noch zur Diskussion, was belegt, dass ein einheitliches ikonographisches Programm, dem alle Brunnenfiguren unterworfen wären, keineswegs beabsichtigt war. Wichtig war vielmehr der ästhetische Gesamteindruck der Brunnenanlage, so dass – war erst einmal die Form gefunden - auch die Hauptfigur noch variiert werden konnte, sofern das *decorum* gewahrt bliebe.

III.2.5.2 Die Neptunfigur

Dass sich letztlich ein Neptun durchgesetzt hat, wird gemeinhin damit erklärt, dass diese Figur möglicherweise auf einem Modell beruhen könnte, das Giambologna bereits im Rahmen des Wettbewerbes für die Auftragsvergabe des Florentiner Neptunbrunnens auf der Piazza della Signoria

⁵²⁵ S. Morét (2003), S. 62

⁵²⁶ G. Vasari (2010), S. 40f.

⁵²⁷ B. H. Wiles (1933), S. 27; W. Gramberg (1936), S. 54-58; E. Dhanens (1956), S. 105ff.; Ch. Avery (1987), S. 58, 130 hält beide Datierungen für möglich. J. W. Pope-Hennessy (1996), S. 468

⁵²⁸ H. Keutner (1958), S. 326; Ders. (1978), S. 108f.; B. Laschke (2000), S. 65ff.; S. Morét (2003), S. 148

⁵²⁹ Die Figur der Fiorenza wiederum orientiert sich wahrscheinlich an Marcantonio Raimondis Stich einer Venus, die sich die Haare auswirngt (1506; Bartsch XIV, 312). Ch. Avery (1987), S. 58

angefertigt hatte.⁵³⁰ Dieses sieht Gramberg in dem Tonmodell überliefert, das sich im Victoria and Albert Museum befindet [Abb. 90].⁵³¹ Ebenso wie Keutner schreibt Myssok das viel diskutierte Modell jedoch überzeugend Ammannati zu, womit ein Zusammenhang zum Bologneser Brunnen ausgeschlossen werden kann.⁵³² Laschke kommt in ihrer Analyse des oben genannten Passarotti-Gemäldes schließlich zu dem schlüssigen Ergebnis, dass Giambologna die Statue des Okeanos (1572-76) nach dem Modell gestaltete, das er bereits 1560 für den Florentiner Neptunbrunnen angefertigt hatte.⁵³³ Demnach stellen die Bronzestatue im Museo Civico [Abb. 62], die dem Papst zur Begutachtung nach Rom gesandt wurde, und die Neptunfigur des Bologneser Brunnens eine Weiterentwicklung dieses Modells dar.⁵³⁴ Entsprechend häufig wird der Neptunbrunnen auf der Piazza Maggiore ausschließlich mit dem Namen des berühmten Bildhauers verknüpft.⁵³⁵ Preimesberger vertritt gar die These, dass der Bologneser Brunnen ein konkurrierendes Satelliten-Projekt zu dem größeren und langsamer ausgeführten Florentiner Brunnen sei.⁵³⁶ Diese Sichtweise ignoriert jedoch nicht nur die Darmstädter Zeichnung, sondern auch die Archivalien, die nicht Giambologna, sondern den Sizilianer für das Werk verantwortlich machen, und das sowohl hinsichtlich der Ingenieurleistung als auch des künstlerischen Entwurfes. So schreibt Pierdonato Cesi die Wahl der Brunnenfiguren dem Architekten zu.⁵³⁷ Von der Autorschaft Tommaso Lauretis zeugt zudem das ihm vom Bologneser Senat am 29. Oktober 1569 eingeräumte Privileg, zehn Jahre lang graphische Reproduktionen des Neptunbrunnens und der Fontana Vecchia herzustellen und zu verkaufen, die beide als „*laboris et inventionis suae*“, bezeichnet werden.⁵³⁸ Im darauf folgenden Jahr erschien ein Kupferstich des Neptunbrunnens von Domenico Tibaldi [Abb. 63], der wohl auf einer Vorzeichnung Lauretis

⁵³⁰ Bandinelli, der zunächst den Auftrag zum Bau des Brunnens auf der Piazza della Signoria erhielt, plante laut Vasari einen Neptun als Hauptfigur, der auf einem von Seepferden gezogenen Wagen gestanden hätte. G. Vasari (2009), S. 78. Nach dem plötzlichen Tode Bandinellis im Februar 1560 fand für die erneute Auftragsvergabe ein Wettbewerb statt, an dem sich neben Ammannati, der den Zuschlag letztlich erhielt, auch Cellini, Vincenzo Danti, Francesco Mosca und Giambologna beteiligten. Der bereits vorhandene große Marmorblock bestimmte dabei die Maße der zu entwerfenden Hauptfigur. Zwei Bronzestatuetten, die Keutner überzeugend auf ein Modell Bandinellis zurückführt, lassen zudem die Abhängigkeit von Michelangelos David erkennen, dessen unmittelbare Nähe zu dem geplanten Brunnen eine Herausforderung für die Künstler darstellte. H. Keutner (1984), S. 417-426, Taf. CXXIII-CXXIV, Ders. (1995), S. 288-291. Einen kurzen Überblick über die Konkurrenz um das Florentiner Brunnenprojekt bietet S. Morét (2002), S. 235-238

⁵³¹ Höhe 47,9 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 1091-1854; W. Gramberg (1936), S. 36, Anm. 18. Siehe auch Ch. Avery (1987), S. 261, Kat.-Nr. 66

⁵³² H. Keutner (1958), S. 328; Ders. (1984), S. 423f., Anm. 18; J. Myssok (1999), S. 333-340, 365ff. (Zusammenfassung der verschiedenen Zuschreibungspositionen)

⁵³³ B. Laschke (2000), S. 75, 82

⁵³⁴ Bei der 115 cm großen Bronzestatue des Stockholmer Nationalmuseums, Inv.-Nr. 1091-1854, die Gramberg noch auf das nicht erhaltene Gipsmodell zurückführte, das Giambologna ursprünglich für den Florentiner Brunnen entworfen hatte, handelt es sich in Wahrheit lediglich um eine spätere, variierte Kopie des Bologneser Modells. Siehe W. Gramberg (1936), S. 35; J. Myssok (1999), S. 334, Anm. 1116, 366

⁵³⁵ Siehe beispielsweise I. Lavin (1994), S. 93-124; L. Camarella Falsitta / A. Falsitta (2009), S. 69

⁵³⁶ R. Preimesberger (1998), S. 183

⁵³⁷ Dok. 4 (ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162, fol. 41r)

⁵³⁸ Dok. 6 (M. Gualandi (1856), S. 309)

beruht.⁵³⁹ In der linken unteren Ecke bezeugt die Inschrift: „*Inventor et Architectus fuit Thomas Lauretus Panormitanus*“, während auf der rechten Seite die Worte „*Aereas Statuas fecit Ioannes Bologna Flandrius*“ zu lesen sind. Die Leistungen des kreativen und des ausführenden Künstlers möchte Laureti verständlicherweise gerade hier klar voneinander unterschieden wissen. Dennoch ist in der kunsthistorischen Forschung die Tendenz zu beobachten, Giambolognas Anteil an dem Neptunbrunnen auf- bzw. diejenige Lauretis abzuwerten, da ein vermeintlich mediokrer Maler selbstverständlich nicht dazu in der Lage gewesen sein dürfte, ein solches Meisterwerk zu schaffen. So interpretiert beispielsweise Zeitler die Inschriften auf dem Stich in dem Sinne, dass Laureti zwar als *Inventor* und *Architectus* „das Konzept entwickelte [...], die Erscheinungsweise des figürlichen Aufbaus im einzelnen lag dagegen in der künstlerischen Verantwortung Giambolognas.“⁵⁴⁰ Dieser Formulierung ist das Dilemma, in das sich so mancher Kunsthistoriker manövrierte, wohl am deutlichsten zu entnehmen. Erst Takahashi erkennt Laureti größere Verantwortung bei der Gestaltung der Neptunfigur zu und verweist auf das Fresko *Alexander d. Gr. Durchschlägt den Gordischen Knoten*, das Laureti 1562 für den Salone d'onore des Palazzo Vizzani geschaffen hatte.⁵⁴¹ Dass die im Hintergrund sichtbare Jupiterstatue in ihrer Pose dem Neptun ähnelt, dokumentiert jedenfalls, dass sich Laureti bereits zuvor mit der Haltung einer isoliert stehenden Götterfigur auseinandergesetzt hatte.

Offensichtlich ist, dass sich Laureti mit Giambologna über dessen Ideen zum Florentiner Brunnen ausgetauscht hat. Eventuell hatte er ihn sogar wegen seines vielgelobten Neptunmodells ausgewählt, die Figuren anzufertigen, obwohl Giambologna mit monumentalen Bronzeplastiken jener Größe bis dato keine Erfahrung hatte.⁵⁴² Denkbar ist auch, dass die kurz zuvor fertiggestellte Samson-Philister-Gruppe (1561-63) Eindruck auf Laureti gemacht hat. Die erhaltenen Zeichnungen belegen, dass Tommaso Laureti, der als „*architetto dell'opera*“ engagiert und dazu verpflichtet wurde, die Arbeiten an dem Projekt zu überwachen und zwei maßstabgetreue Modelle des Brunnens anzufertigen, ebenso für den Entwurf des Figurenbrunnens verantwortlich war.⁵⁴³ Der Darmstädter Skizze ist jedoch zu entnehmen, dass an diesem Punkt ein Umdenken in der Gestaltung des Brunnens erfolgte und nun beide Künstler gemeinsam einen Entwurf ausarbeiteten, der auf den vielfältigen Inventionen Lauretis basierte und Giambolognas Vorschläge, insbesondere für die Hauptfigur und einen für diese angemessenen Sockel, einbezog. Der Neptunbrunnen auf der Piazza Maggiore muss demnach hinsichtlich seiner Konzeption als gelungenes Gemeinschaftswerk des hauptverantwortlichen Architekten, Tommaso Laureti, und des hinzugezogenen Bildhauers, Giambologna, betrachtet werden.

⁵³⁹ Zu dem Stich siehe R. J. Tuttle (1977), S. 435-445. Zu den zahlreichen Reproduktionen, die der Brunnen in den folgenden Jahren erfuhr siehe K. Zeitler (1998), S. 505-511

⁵⁴⁰ K. Zeitler (1998), S. 506

⁵⁴¹ K. Takahashi (2013), S. 390ff.

⁵⁴² Zu den verschiedenen zeitgenössischen Erwähnungen des Giambologna-Modells siehe V. Bush, (1976), S. 147, Anm. 155

⁵⁴³ Dok. 4 (ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162, fol. 41r)

III.2.6 Die Wirkung des Neptunbrunnens und seiner Entwürfe

Das Metropolitan Museum of Art verwahrt ein Brunnenmodell aus Terracotta, das Giambologna zugeschrieben wird [Abb. 91].⁵⁴⁴ Unverkennbar greift der Künstler hier Motive auf, die dem Bologneser Neptunbrunnen entlehnt sind. Über drei Treppenstufen erhebt sich ein rechteckiger Sockel, dessen geschwungenen Langseiten eine auf zwei Konsolen ruhende wulstige Brunnenschale vorgelagert ist. An den Ecken des Sockels stützen nackte Jünglinge die als Wasserfang gedachten Muschelschalen. Sie reiten nicht auf den Delphinen, wie die Harpyien des Neptunbrunnens, sondern stützen sich mit einem Knie auf den Meerestieren ab, so dass eine dynamische Bewegtheit die Figuren belebt und sie von der starren Architektur löst. Der Sockel trägt eine von zwei Harpyien flankierte Schale. Eine Hauptfigur, die möglicherweise vorhanden gewesen sein könnte, fehlt. So scheint das Terracottamodell an Lauretis erste Entwürfe anzuknüpfen, deren zentrale Figuren sich fast alle in Schalen befinden, und diese mit dem Sockel des ausgeführten Neptunbrunnens zu kombinieren. Ob es sich hierbei um einen Entwurf für den Bologneser Brunnen selbst handelt, ist fraglich, da dessen Gestalt und Figureschmuck bei Vertragsabschluss mit Giambologna bis auf die Hauptfigur bereits feststand. Das Terracottamodell wirkt ausgereift und wohl durchdacht, so dass es sich nicht um einen Alternativvorschlag handeln dürfte, sondern um eine Weiterentwicklung der erarbeiteten Ideen, möglicherweise für einen anderen Brunnen.

Sowohl der ausgeführte Neptunbrunnen als auch Lauretis verworfene Projektzeichnungen wurden von nachfolgenden Künstlern aufmerksam studiert. Während die Brunnenkommission und Pirro Ligorio erste Zeichnungen Lauretis größtenteils kritisch ablehnten, sollten manche Gefallen an den phantasievollen Entwürfen finden. Nicht zuletzt Giambologna selbst und seine Werkstattmitarbeiter Adriaen de Vries und Hubert Gerhard schöpften aus dem figuralen Reichtum der vielfältigen Brunnenzeichnungen, von denen es mehr gab als heute überliefert sind. So geht Giambolognas Bronzestatue *Herkules tötet Nessus* (1600) [Abb. 93] auf die Albertinazeichnung, Inv.-Nr. 14343 [Abb. 74], zurück. Diese beeinflusste ebenfalls den 1602 in Augsburg errichteten Herkulesbrunnen von Adriaen de Vries [Abb. 92], der 1581 in die Werkstatt Giambolognas eingetreten und vermutlich deshalb mit Entwürfen für den Bologneser Brunnen vertraut war.⁵⁴⁵ Hubert Gerhard brachte am Kirchheimer Brunnen (1590-94) weibliche und männliche Hermenfiguren an, deren Unterkörper sich in Form voluminös ausgerollter Akanthusblätter an den Brunnenpfeiler schmiegen, wie es Laureti in seiner römischen Zeichnung vorschlug [Abb. 94]. Der unter der Brust geschlossene Gürtel findet sich wiederum ganz ähnlich bei den Sirenen des Neptunbrunnens. Auch die Pose des auf dem Sockel sitzenden Amor geht auf die delphinhaltenden Putten des Bologneser Brunnens zurück. Der figurale Reichtum, den Lauretis Entwürfe aufweisen, bot auch für Taddeo Landinis Schildkrötenbrunnen auf der Piazza Mattei in Rom (1581-84) eine Quelle der Inspiration. Dieser zeichnet sich besonders durch

⁵⁴⁴ Terracotta, Höhe 45,7cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 07.315a, b; unpubliziert

⁵⁴⁵ H. Widauer (1991), S. 36f.

den Kontrast der schlanken Knabenfiguren und der wulstigen Muschelbecken aus, wobei die künstlerische Herkunft der ausgreifenden Körperhaltung dieser Figuren nicht gänzlich geklärt ist [Abb. 95].⁵⁴⁶ Nimmt man an, dass der Florentiner Bildhauer Landini bei Giambologna in die Lehre ging, wäre es möglich, dass dieser auch mit einigen Entwürfen Lauretis für den Bologneser Brunnen vertraut war.⁵⁴⁷ So könnten die Bronzeknaben auf den Wasser lassenden Putten beruhen, die Laureti als Sekundärfiguren für den Brunnen mit Leda und dem Schwan angedacht hatte [Abb. 71]. Während sie ein Bein in einer nahezu akrobatischen Stellung auf ein kleines Wasserbecken setzen, stehen sie mit dem weit nach hinten gelegten Bein auf einem wasserspeienden Delphin. Das Bewegungsmotiv am Schildkrötenbrunnen ist vergleichbar, wobei die zierlichen Bronzeknaben die Pose umkehren und ihr nach vorn gesetztes Bein auf einem Delphin abstützen.⁵⁴⁸

Ein weiterer, möglicherweise unmittelbar auf einem Entwurf von Tommaso Laureti beruhender Brunnen ist die sog. Fontana Masini in Cesena, für deren Wasserversorgung er 1580 den Plan ausgearbeitet und einen Kostenvoranschlag erstellt hatte [Abb. 96].⁵⁴⁹ Die Verwendung eines zentralen, quaderförmigen Sockels wie in Bologna veranlasst Righini zu der Hypothese, dass Laureti eventuell an dem Entwurfsprozess der „*struttura architettonica*“ beteiligt gewesen sein könnte.⁵⁵⁰ Zumindest einige dekorative Motive lassen vermuten, dass sowohl der Neptunbrunnen als auch Lauretis Entwürfe desselben die Gestalt des Brunnens in Cesena beeinflusst haben, der dem einheimischen Künstler Francesco Masini zugeschrieben wird.⁵⁵¹ Eventuell fand ein Austausch unter den beiden Maler-Architekten statt.⁵⁵² Man denke an die Stufen und das Bassin des Neptunbrunnens, deren Eleganz durch die Verbindung kantiger und runder Formen besticht sowie die an den Ecken angebrachten Sirenen und die kleinen Wasserbecken an den Seiten des Sockels.⁵⁵³ Die Karyatiden mit bekrönenden Vasen und das in Form einer Vase gestaltete Brunnenbecken über dem Sockel erinnern hingegen an Lauretis Zeichnung der Albertina, Inv.-Nr. 14343 [Abb. 73 un 74].

Darüber hinaus gewannen Lauretis Brunnenentwürfe, die von der Auswahlkommission zurückgewiesen und von Ligorio als unklassisch kritisiert wurden, außerordentliche Bedeutung für die

⁵⁴⁶ Siehe Th. Eser (1992), S. 247-258

⁵⁴⁷ Über Landinis Lehrzeit ist nichts bekannt. Während Friedländer den Künstler in der Werkstatt Giambolognas vermutet, vertritt Eser die Ansicht, dass dieser ein Schüler Ammannatis gewesen sei könnte. Siehe W. Friedländer (1922), S. 75; Th. Eser (1992), S. 236

⁵⁴⁸ Ebenso dürfte Lorenzettis Jonas in der Chigikapelle hier als Vorbild gedient haben; Th. Eser (1992), S. 254

⁵⁴⁹ Siehe II; Dok. 21 und 22. Zur Fontana Masini siehe F. Ceccaroni (1989), S. 77-89; D. Righini (1993), S. 266-271; A. Severi (2000), S. 364-402

⁵⁵⁰ D. Righini (2011), S. 119

⁵⁵¹ Masini wird am 31. Dezember 1588 für die Anfertigung eines Brunnenmodells bezahlt. ASC, Vol. 1577, (1588), fol. 61r, zitiert nach D. Righini (1993), S. 270, Anm. 17. Siehe auch A. Severi (2000), S. 390. Vorher existierte jedoch bereits ein Entwurf des Brunnens, dessen Urheber nicht genannt wird: „[...] *della fonte ha sempre detto che gli è piaciuto quest'opera, et aver offerto di voler dar danari, et far gl'adornamenti con il disegno fatto, et la vuol dar finita in 18 mesi [...]*.“ ASC, Riformanze 102, fol. 112v und folgende (Sitzung des 2. Juni 1587), zitiert nach A. Severi (2000), S. 387, Anm. 92

⁵⁵² D. Righini (1993), S. 266

⁵⁵³ Righini weist zudem auf die römischen Brunnen Giacomo della Portas hin. D. Righini (1993), S. 271, Anm.

Ornamentkunst des 17. Jahrhunderts. Dies ist insbesondere dem französischen Ornamentstecher und Radierer Jean Le Pautre zu verdanken, der im Besitz einiger dieser Zeichnungen war, nach denen er Stiche anfertigte [Abb. 97-100].⁵⁵⁴ Diese wurden wiederum von Georg Andreas Böckler in seinem 1664 in Nürnberg erschienenen Buch *Architectura curiosa nova* aufgegriffen.⁵⁵⁵ Lauretis phantasievolle Zeichnungen sollten Le Pautres umfangreiches Werk nachhaltig beeinflussen und mit diesem die Ornamentkunst am Hofe Ludwigs XIV.. Der dekorative, hybride Charakter von Lauretis Brunnenphantasien ermöglichte das versatzstückartige Zusammenstellen der dort zahlreich vertretenen Delphine, Karyatiden, Vasen, floralen Elemente und Mischwesen, die in unzähligen Varianten Eingang in Le Pautres Kreationen fanden. So kopierte dieser Laureti nicht nur, sondern löste einzelne Motive seiner Zeichnungen aus ihrem Zusammenhang, um sie neu miteinander zu kombinieren und auf andere Objekte, wie Vasen, Kandelaber oder Rahmenwerk zu übertragen. So werden Delphine verschiedentlich in ähnlicher Weise als Vasenfüße oder Sockeldekoration verwendet [Abb. 101, 106], Satyrn mit einem Krater verschmolzen, oder Sirenen und Delphinreiter eingearbeitet [Abb. 102, 103, 105]. Auch das Motiv reich und z.T. sogar figürlich ornamentierter Vasen ist in Le Pautres Brunnenphantasien stark präsent.

Der ausgeführte Neptunbrunnen bot dagegen vielfach Anregungen für freistehende Monumente, insbesondere wenn sie mit einer Kolossalstatue versehen werden sollten [Abb. 104]. So zeigt sich Giambolognas Einfluss auf Adriaen de Vries auch in dem für Fürst Ernst von Holstein-Schaumburg angefertigten Grabmal des Stadthagener Mausoleums [Abb. 107]. Während der hohe Sockel für die Hauptfigur mit den auf den Ecken sitzenden Putten das Vorbild des Neptunbrunnens erkennen lässt, sind die schlafenden Wächter auf Giambolognas Okeanosbrunnen (1570-75) zurückzuführen. Zu nennen sind ferner zwei Brunnen Hubert Gerhards, die eine Synthese des Florentiner und des Bologneser Neptunbrunnen darstellen. Der Augsburger Augustusbrunnen (1593), dessen ursprüngliche Gestalt in einem Stich von Lukas Kilian überliefert ist, ähnelt dem ausgeführten Neptunbrunnen in seinem Aufbau, der Haltung der Hauptfigur, den delphinführenden Putten sowie den Karyatiden, deren Brüste Wasserstrahlen hervorbringen [Abb. 108].⁵⁵⁶ Diesem vergleichbar ist der Wittelsbacher Brunnen im Hof der Münchner Residenz (1587) [Abb. 109, 110]. Über die formalen Übereinstimmungen mit den genannten Brunnen hinaus weist dieser ein Element auf, das Lauretis Entwurfsserie entstammt. Es handelt sich um die wasserspeienden Delphine, die an den Ecken des Piedestals angebracht sind. Auf zwei erhaltenen Blättern, Albertina 14343 und Uffizien 9067 S recto [Abb. 83+91], thematisiert Laureti das Motiv vierer den Sockelschaft umgebender Delphine.

Auch die kraftvoll bewegte Hauptfigur des Bologneser Neptunbrunnens diente als Vorbild für verschiedene Skulpturen. So ist der Neptun des gleichnamigen Dresdner Brunnens, der vermutlich von

⁵⁵⁴ H. Widauer (1990/91), S. 182-185, 188f., 194f.; Ders. (1991), S. 36, 40-45; Garms stellte in seinem Aufsatz über Le Pautres Brunnenentwürfe noch keinen Bezug zu Lauretis Zeichnungen her. Siehe J. Garms (1971), S. 107-122

⁵⁵⁵ H. Widauer (1990/91), S. 182-185, 188f., 194f.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 36, 38; D. Diemer (2003), S. 69

dem Architekten Zacharias Longuelune entworfen und von dem Bildhauer Lorenzo Matielli zwischen 1741 und 1746 ausgeführt wurde, dem Bologneser Ideal nachempfunden. Doch nicht nur Brunnen und Denkmäler orientierten sich an dem Meisterwerk, auch für Kleinbronzen wie die Venus von Tiziano Aspetti (1590er Jahre) [Abb. 111] war es eine Quelle der Inspiration.⁵⁵⁷ Aspetti war Hofbildhauer des Patriarchen von Aquileia, Giovanni Grimani, für den auch Tommaso Laureti tätig war. Der Bologneser Neptunbrunnen, der sich durch seine raffinierte Mehransichtigkeit und lebendige Bewegtheit der auf einem hohen Sockel stehenden monumentalen Hauptfigur auszeichnet, erlangte durch zahlreiche Reisende und Stiche rasch überregionale Bekanntheit. So zeigen die genannten Werke beispielhaft die nachhaltige Wirkung, die das Bologneser Brunnenprojekt, und zwar sowohl das ausgeführte Werk wie seine nicht verwirklichten Entwürfe, auf Künstler verschiedener Herkunft und Epochen ausübte.

III.3 Die Fontana Vecchia, Bologna (1564-65)

Während die Arbeiten am Neptunbrunnen noch in vollem Gange waren, wurde Laureti 1564 zusätzlich mit dem Bau der sog. Fontana Vecchia betraut, die sich auf der Nordseite des Palazzo Pubblico „tra li duoi torrioni del Torrione“ befindet und vom Architekten als „*Fonte picciola*“ bezeichnet wird [Abb. 112].⁵⁵⁸ Sie speist sich aus der Fortsetzung der Leitung des Neptunbrunnens und sollte dem täglichen Wasserbedarf der Bevölkerung dienen, damit dem Prachtbrunnen kein Wasser entnommen würde.⁵⁵⁹ Am 22. August 1564 schloss der Vizelegat mit dem bereits am

⁵⁵⁷ Die Statuette wurde als Gegenstück der Marsfigur der Frick Collection identifiziert. C. Kryza-Gersch (2001), S. 148f.

⁵⁵⁸ Dok. 4.5 (ASB, Assunteria di Camera, micellanea 162, fol. 43r); Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180, fol. 7r+v). Der Name *Fontana Vecchia* geht auf Serafino Calindri zurück, der den Brunnen zum ersten Mal 1781 so bezeichnet. Siehe S. Calindri (1781), S. 160f.. Eventuell bezieht er sich auf den gleichnamigen Brunnen, der sich auf der Piazza Maggiore befand und 1485 zerstört wurde. Siehe G. N. Pasquali Alidosi (1621), S. 40. Im Rechnungsbuch wird der Brunnen zumeist *Fontana piccola* oder *Fontana nuova*, in Cesis panegyrischer Schrift „*De rebus praeclaris*“ schlicht *Aqua Pia* genannt. ASB, Assunteria di Camera, micellanea 162, fol. 1v, 19v, 34r; P. Cesi (1564/1565), fol. 51v-52r, in: R. J. Tuttle (1987), S. 243. Righini weist auch auf die Bezeichnungen *Fontana degli Ortolani*, *Fontana delle Volte dei Pollaroli* sowie *Fontana della Dogana Nuova* (nach 1575) hin. Siehe D. Righini (2004), S. 127; R. J. Tuttle (2011), S. 121, Anm. 1

⁵⁵⁹ „*Adde quod eo loco nempe humiliori labro animalia ut facilius sic frequentius aquabuntur.*“ P. Cesi, *De rebus praeclaris a Pio IV gestis et monumentis Romae ac Bononiae relictis* (1564/1565), fol. 51v, in: R. J. Tuttle (1987), S. 243. Um zu verhindern, dass dem Neptunbrunnen Wasser entnommen werden würde, erwog man zunächst, den Brunnen mit einem Metallgitter zu umzäunen, wie aus einem auf den 23. Januar 1565 datierten Eintrag im Rechnungsbuch hervorgeht. ASB, Assunteria di Camera, micellanea 162, fol. 34r. Antonio Masini beschreibt eine im Jahre 1605 errichtete Umzäunung des Brunnens wie folgt: „*Del 1605. il Senato vi fece far d'intorno una ferriata, con otto Leoncini di bronzo, e quattro vasi di marmo con Maschere di bronzo, che portano fuori quattro grandissimi spinelli d'acqua.*“ A. Masini (1666), S. 199

Neptunbrunnen beschäftigten Maurermeister Giovanni Andrea della Porta sowie den beiden Steinmetzen Antonio Fasano und Andrea della Riva einen Vertrag ab, der ihre Aufgaben bezüglich der Errichtung des Wandbrunnens und die Zahlungsmodalitäten regelte.⁵⁶⁰ Dabei sollten sie so verfahren, wie es ihnen von „*maestro Thomaso Lauretti Architetto dell'opera*“ erläutert worden sei.⁵⁶¹ Dieser hatte eine nicht überlieferte Zeichnung des Brunnens angefertigt, nach der sie arbeiten konnten. Verwendet werden sollte der schönste Bologneser Bruchstein, der nicht nur fest zu sein hatte, sondern auch dem Wasser standhalten müsse. Daher sollte das große Bassin mit einer Länge von 22 piedi (8,36 m) und einer Breite von 3 piedi (1,14 m) aus maximal drei Teilen bestehen. Unter der Anleitung des Architekten sollte zudem das passende Fundament des Becken und ein begehbare Tunnel angelegt werden, in dem die wasserführenden Tonröhren von dem Neptunbrunnen aus unter dem Hof des Palazzo Comunale hindurch bis zur Fontana Vecchia verliefen. Hinter den 5 Austrittsöffnungen, aus denen das Wasser fließen werde, plante man Hohlräume, die groß genug zu sein hatten, um Wartungsarbeiten durchführen zu können. Die Bleiröhrchen der Wasserleitungen hatten die drei Auftragnehmer ebenso auf ihre Kosten anfertigen zu lassen wie die dekorativen Elemente des Brunnens. Tommaso Laureti blieb es dabei vorbehalten, die Bildhauer auszuwählen, die die fünf Wappenschilder, Masken und Löwenköpfe anzufertigen hatten. Der Fertigstellungstermin dieses zweiten Brunnens wurde auf Ende Dezember festgelegt.

Laureti entwarf einen Wandbrunnen (ca. 11 x 8 m), der architektonisch in drei Achsen gegliedert ist. Das zentrale Feld mit der Widmungsinschrift⁵⁶² ist flankiert von zwei fensterartigen, rustizierten Ädikulen, die mit von Keilsteinen durchbrochenen Dreiecksgiebeln bekrönt sind und jeweils ein Emblem enthalten, das einen Kaduzäus mit zwei Füllhörnern und dem Spruchband FELICITAS PUBLICA zeigt. Darunter sind Löwenköpfe angebracht. In der Mitte der „Sockelzone“ speit ein *mascherone* Wasser in eine von zwei Delphinen getragene, muschelförmige Schale, aus der es dann in das große Brunnenbecken abfließt. Rechts und links sind das Wappen des Bologneser Senates bzw. eine Kartusche mit der Inschrift LIBERALITAS angebracht. Als Fortsätze der rustizierten Pilaster bekrönen vier Obelisk, die auf zwei Kugeln stehen, das Gebälk. Dieses von römischen Obelisk abgeleitete Motiv verwendete auch Vignola ein paar Jahre später an der markanten Fassade von S. Maria dell'Orto. Das Gebälk des Wandbrunnens wird von den Wappen der Kardinäle Cesi und Borromeo unterbrochen, während das päpstliche Wappen in den gesprengten Rundgiebel des

⁵⁶⁰ Insgesamt sollten Fasano, della Porta und della Riva 320 Goldscudi erhalten, von denen sie die benötigten Materialien, inklusive der Steine, selbst zu bezahlen hatten. Der Vizelegat sorgte hingegen auf eigene Kosten für den Transport derselben und die Entsorgung des Erdaushubes. Dok. 4.5 (ASB, Assunteria di Camera, micellanea 162, fol. 43r+v)

⁵⁶¹ Ebd., fol. 43r

⁵⁶² PIUS IIII PONT. MAX / IN MAIOREM CIVITATIS USUM / DEDUCTAM IN FORUM EX MONTIBUS / SCATURIGINEM / ILLINC QUOQUE IN PLATEAM HANC / DERIVANDAM ATQUE EXORNANDAM / P. DONATO CAESIO EPISC. NARN. BON. / GUBERNATORE / MDLXV / AERE PUB. S.P.Q.B.

Mittelfeldes eingefügt ist.⁵⁶³ Die beiden originellen Kardinalswappen sind oben mit Flügeln und an ihren Seiten mit Masken versehen. Diese beiden Wappen wurden geradezu zwischen das Gebälk gequetscht [Abb. 114], was sich deutlich an den Masken zeigt. Wo sie auf das Gebälk treffen, ist dieses entweder zerstört oder die Nasen der Gesichter sind abgeschlagen worden. Die Wappen wurden demzufolge nachträglich eingefügt, aber zuvor nicht exakt abgemessen. Eine Gedenkmedaille, die Pierdonato Cesi um 1564/65 prägen ließ, sowie die Abbildung des Brunnens in seiner panegyrischen Schrift *De rebus praeclaris* zeigen, dass an dieser Stelle ursprünglich Vasen geplant waren, die auf dem Gebälk stehen sollten [Abb. 115 und 116].⁵⁶⁴

Richard Tuttle veröffentlichte eine Zeichnung des Brunnens, die sich in der Albertina in Wien befindet [Abb. 117].⁵⁶⁵ Stil und Technik weisen Laureti als Urheber der Zeichnung aus. Überzeugend legte Tuttle dar, dass es sich hierbei um eine Druckvorlage handeln muss, die Tommaso Laureti für die graphische Vervielfältigung der Fontana angefertigt hatte, wofür ihm der Senat der Stadt am 29. Oktober 1569 die Genehmigung erteilte.⁵⁶⁶ Ähnlich wie der Neptunbrunnen des von Domenico Tibaldi 1570 hergestellten Druckes, für den man eine ebensolche Vorzeichnung annehmen muss, ist die Fontana Vecchia in leichter Aufsicht dargestellt. Es handelt sich nicht um eine reine Architekturdarstellung, sondern um eine mit Menschen und Tieren bereicherte Wiedergabe des Brunnens, der ansonsten aus seinem räumlichen Kontext gelöst ist. Der Betrachter nimmt eine Alltagsszene wahr, die die Funktion des Brunnens deutlich macht. Dessen Aufgabe bestand vornehmlich in der Wasserversorgung der Bevölkerung, wohingegen der Neptunbrunnen als reiner Prachtbrunnen konzipiert wurde. Drei Frauen beugen sich über den Beckenrand, ein Mann trinkt sein Pferd, ein Knabe nutzt eine festgekettete Schöpfkelle, um seinen Durst zu löschen und ein auf der rechten Brunnenseite schemenhaft erkennbarer Hund säuft aus der um das große Becken herumlaufenden Wasserrinne. Einige Details des Wandbrunnens, wie die zentrale Inschrift und die seitlichen Embleme, sind jedoch nicht aufgeführt. Auch die vier Obeliskten, die das Gesims bekrönen, wurden nur mit Graphitstift angedeutet. Die Zeichnung war noch unvollendet und wurde auch nicht mehr fertiggestellt. Ein Druck nach dieser Zeichnung kam, aus welchen Gründen auch immer, letztlich nicht zustande.

Wie bereits erwähnt, erwarb Laureti die Fähigkeit einen Brunnen zu entwerfen und mit Wasser zu versorgen ebenso wie seine architektonischen Kenntnisse von Vignola, als dessen Schüler er wahrscheinlich am Bau der Villa Giulia in Rom mitwirkte.⁵⁶⁷ Dort realisierte Bartolomeo Ammannati

⁵⁶³ Righini verbindet die am Gebälk angebrachten Wappen mit ephemeren Aufbauten wie Quarantore-Apparaten oder Katafalken, von denen er annimmt, dass Laureti sie in Rom gesehen haben könnte. Siehe D. Righini (2004), S. 128

⁵⁶⁴ R. J. Tuttle (1987), S. 243; Ders. (2001), S. 161, 184; Ders. (2011), S. 127, Doc. 2, S. 364, Abb. 4, 5

⁵⁶⁵ Feder in Braun und Schwarz, laviert, Graphitunterzeichnung, 55,2 x 79,4 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. AZ Italien 20; R. J. Tuttle (2011), S. 121-128, 364 (Abb.)

⁵⁶⁶ Dok. 6 (ASB, Senato, Partiti 8 (1562-1569), fol. 211, Privilegium d. Thome Laureti pro fonte); M. Gualandi (1856), S. 309, N. Rodolico (1896), S. 348; R. J. Tuttle (2011) S. 128, Doc. 3

⁵⁶⁷ Siehe II

im Auftrag Julius' III. an der Ecke zur Via Flaminia ebenfalls einen ähnlich gestalteten, dreiachsigen Wandbrunnen für den öffentlichen Gebrauch (1552-53) [Abb. 118]. Mit der Fontana Vecchia übernahm Laureti jedoch nicht einfach architektonische Lösungen, die er dort studiert hatte. Auf bemerkenswerte Weise löste er sich von seinen Vorbildern. Lauretis Brunnenarchitektur wirkt in seiner Räumlichkeit wie eine Kulisse, die flächig in vier dünnen Schichten vor die Wand des Palazzo Pubblico gelegt wurde [Abb. 113]. Mit diesem Brunnen schuf er einen streng architektonisch gegliederten und zugleich phantasievollen, beinahe zweidimensional anmutenden Wandschmuck. Der dekorative Charakter des Bauwerkes offenbart sich in der unkonventionellen Verwendung der Guttae, die nicht ausschließlich unter den Triglyphen des Frieses platziert sind, wie es die Prinzipien der antiken Architektur geboten, sondern in den rustizierten seitlichen Ädikulen unterhalb der Keilsteine hindurchlaufen. Versatzstückartig bedient sich Laureti aus dem Fundus antiker Architekturmotive und schafft, den Dreiklang von Architrav, Fries und Gesims ignorierend, etwas gänzlich Neues, ähnlich, wie wir es schon bei seiner Malerei beobachten konnten.

Tommaso Laureti stellte sich hier eine völlig andere Aufgabe als bei der Errichtung des Neptunbrunnens, der als freistehendes Monument das Zentrum einer Platzanlage bildet. Deutlich wird dies im Vergleich der Fontana Vecchia mit den zeichnerischen Entwürfen, die Laureti zuvor für das Projekt angefertigt hatte und von der Kommission verworfen wurden. Die Mehransichtigkeit des Objektes ermöglichte zahlreiche Varianten an Formen und dekorativen Elementen, die mit dem Brunnen in Cesena schließlich umgesetzt wurden. Die Fontana Vecchia lehnt sich indes an eine bereits vorhandene Wand an und musste der gegebenen architektonischen Situation angepasst werden. Ihr Prospekt kann nur vollständig erfasst werden, wenn man in größerer Distanz zum Brunnen, d.h. auf der gegenüberliegenden Seite der heute verkehrsreichen Via Ugo Bassi steht, an der sich zuvor die sogenannte *Piazza Nuova*, auch *Piazza Imperiale* genannt, befand.

III.4 Die Wasserversorgung der Brunnen und die Istruzione del Laureti intorno alla Fonte

Lauretis Leistung beschränkte sich nicht auf den künstlerischen Entwurf der beiden Brunnen und ihrer Plastik, sondern manifestierte sich insbesondere in den technischen Aspekten der hydraulischen Konstruktion, die die Wasserversorgung sicherstellte. Zu diesem Zweck restaurierte Laureti die Reste eines antiken Aquädukts, erschloss eine Quelle bei den sogenannten *Bagni di Mario* auf dem Hügel von Valverde und konstruierte dort eine Zisterne mit verschiedenen Setzbecken zur Reinigung des Wassers [Abb. 119, 120].⁵⁶⁸ Gleichzeitig ließ Laureti eine neue Wasserleitung anlegen, die er mit einem weiteren Aquädukt zusammenführte, das von der in der Nähe des Klosters S. Michele in Bosco

⁵⁶⁸ Siehe auch G. Bianconi (1826), S. 177f.; M. Gualandi (1850), S. 120

befindlichen Quelle bis zur Kirche SS. Annunziata führte, um das kostbare Nass von dort aus zur Piazza Maggiore und schließlich zur Fontana Vecchia zu leiten [Abb. 112].⁵⁶⁹ Das *Libro de conti et spese della fabrica della fonte* enthält eine bisher unveröffentlichte Übersicht über die im Rahmen der Konstruktion der hydraulischen Anlage durchgeführten Arbeiten.⁵⁷⁰ Beigefügt war eine beschriftete Zeichnung, die jedoch nicht erhalten ist.

Es war schließlich eine beachtliche Leistung, den Prachtbrunnen und die Fontana Vecchia zu alimentieren, da der Wasserdruck in Bologna relativ schwach ist. Entsprechend stolz äußert sich der Architekt über sein Werk, „*fatta con ragione*“.⁵⁷¹ In einem um das Jahr 1573 verfassten Traktat für den Senat der Stadt beschreibt er seine Arbeit detailliert und gibt eine Anleitung zur Wartung der Anlage, da er selbst aufgrund seiner Abwesenheit fortan nicht mehr zur Verfügung stehen könne.⁵⁷² Die Datierung des Manuskripts ergibt sich aus der Bemerkung des Architekten, die Tonröhren der Wasserleitung (*orciuoli*) seien seit ca. zehn Jahren installiert, ohne je einer Reparatur bedürftig zu haben.⁵⁷³ Tuttle datiert das Traktat jedoch in die Zeit um 1581/82, als Lauretis Umzug nach Rom anstand.⁵⁷⁴ Lauretis Zeitangabe bezieht Tuttle auf Reparaturarbeiten, die zwischen 1570 und 1573 durchgeführt wurden. Diese Interpretation ist jedoch nicht unproblematisch, da Laureti auf die Installation der *orciuoli* hinweist, nicht auf eine zehn Jahre zurückliegende Restaurierung der Anlage. Außerdem fertigte Laureti eine Kopie dieser „*Instruttione*“ für Filippo Guastavillani an, dessen Villa bei Barbiano er ebenfalls Wasser zuführte.⁵⁷⁵ In diesem Traktat wiederholt Laureti die Aussage, die *orciuoli* seien seit ca. zehn Jahren installiert, wörtlich. Zwar ist die Bauzeit der Villa aufgrund der unzulänglichen Quellenlage nicht genau zu bestimmen, da der Papstnepot in einem Brief vom 8. Mai 1573 an den Senat der Stadt, in dem er zu Lauretis Gunsten intervenierte, seine Zuneigung („*affettione*“) zu dem Architekten ausdrückte, ist jedoch davon auszugehen, dass Lauretis Tätigkeit für Guastavillani diesem Brief vorausgegangen ist.

⁵⁶⁹ Den technischen Aspekten der Wasserversorgung und Lauretis Ingenieurleistung wurden von der kunsthistorischen Forschung kaum Interesse entgegengebracht, bis Leonardo Marinelli und Daniela Sinigalliesi 1997 einen Aufsatz über die Cisterna di Valverde verfassten. Siehe L. Marinelli / D. Sinigalliesi (1997), S. 241-246

⁵⁷⁰ Dok. 4.3 (ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162, fol. 60r-62r)

⁵⁷¹ Dok. 9 (BCAB, ms. Gozz. 62, fol. 2r)

⁵⁷² Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180, fol. 2r). Das Dokument ist nicht paginiert. Die Verweise beziehen sich auf die Durchzählung der Seiten. Insgesamt sind fünf Kopien des Traktats in der Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio überliefert. Drei richten sich an die „SS. *Quaranta del Reggimento*“, zwei an Filippo Guastavillani. Aufgrund abweichender Handschriften ist ersichtlich, dass sich das von Laureti verfasste Original nicht darunter befindet. Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180); BCAB, Serie B. 2127; BCAB, Serie B 2085; BCAB, ms. Gozz. 62; BCAB, Serie B. 2087. Das Dokument (in der Version BCAB, ms. Gozz. 180) wurde erstmals in einem posthum erschienenen Aufsatz von Richard Tuttle veröffentlicht. Siehe R. J. Tuttle, (2010), S. 347-365. Zu den fünf Abschriften Ebd., S. 354f.

⁵⁷³ „[...] da circa dieci anni in qua che gl'orciuoli son stati posti in opera non hanno havuto mai bisogno d'alcuna ristorazione.“ Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180, fol. 2r). So auch D. Righini (2000), S. 151 (1573/74); Ders. (2011), S. 114 (1574)

⁵⁷⁴ R. J. Tuttle (2010), S. 355

⁵⁷⁵ Dok. 9 (BCAB, ms. Gozz. 62); BCAB, Serie B. 2087. Siehe auch R. J. Tuttle (2010), S. 365. Zu den hydraulischen Arbeiten an der Villa Guastavillani siehe D. Righini (2000), S. 151-161

Seinem Traktat fügte Laureti zur Illustration der anspruchsvollen Konstruktion einen Grundriss der Zisterne bei [Abb. 121]. Dieses einzigartige Dokument stellt ein wertvolles Zeugnis von Lauretis technischem Wissen und seiner Ingenieursleistung dar. Da es wesentlich zum Verständnis seiner Vorgehensweise und der zu meistern den Herausforderungen bei der Errichtung einer solchen Anlage beiträgt, seien die Hauptargumente des Traktats hier in Kürze wiedergegeben.⁵⁷⁶ Zunächst erläutert Laureti, wie man Wasseradern findet, das Wasser dann sammelt und durch Setzbecken reinigt. Er gibt an, sein Wissen über das Auffinden von Quellwasser aus der Literatur bezogen zu haben. Am „*luogo de Castellani*“ seien jedenfalls alle Indizien zu finden gewesen, von denen gute Autoren berichtet hätten.⁵⁷⁷ Es ist allerdings davon auszugehen, dass dem Erforschen von Quellen und deren Abschöpfung praktische Erfahrungen vorausgegangen sind, die ihm persönlich von einem Lehrer vermittelt wurden. Diesen erwähnt er hier jedoch nicht, hebt aber mit Genugtuung sein eigenes Talent hervor. Stolz schreibt Laureti, er habe einen Weg gefunden, Tonröhren von besonderer Stabilität herzustellen, die dem durch eingeschlossene Luft entstehenden Druck gut standhalten könnten, was vor ihm niemandem gelungen sei.⁵⁷⁸ Als Beweis führt er an, dass diese ja schon seit ca. zehn Jahren in Betrieb seien, ohne einer Renovierung bedurft zu haben.⁵⁷⁹ Außerdem seien es „*modi occulti*“, das Wasser sicher zu leiten.⁵⁸⁰ Dieses Expertenwissen wollte er jedoch nun mitteilen, um den Erhalt des Brunnens, einer „*honorata et magnanima impresa*“, auch nach seinem Fortgehen zu garantieren.⁵⁸¹ Doch zunächst rekapituliert er die Erschließung der Wasseradern und sein Vorgehen beim Bau der großen Zisterne. Die Qualität des Wassers sei dort am besten, wo es zunächst durch eine Sand-, dann durch eine Kiesschicht gefiltert würde, bevor es auf wasserundurchlässigen Tuffstein stoße. Dennoch könnten verschiedene Bestandteile, die dem Wasser einen schlechten Geruch, Geschmack und Farbigkeit verliehen und häufig für den Menschen schädlich seien, nicht allein durch diese Sedimente herausgefiltert werden. Um die Leitungen nicht nach und nach zu verstopfen, müssten sich daher die Ablagerungen absetzen.⁵⁸² Zu diesem Zweck errichtete Laureti die große achteckige Cisterna di Valverde mit mehreren Setzbecken. Ihre Ausmaße von ca. 8 m Durchmesser und 8,5 m Höhe war abhängig von dem Verlauf der Wasseradern, die von vier Stollen erschlossen wurden.⁵⁸³ Zwei von ihnen ließ Laureti ca. 19 m in westliche Richtung „*sotto al Monte*“ graben und mit Mauerwerk

⁵⁷⁶ Siehe auch L. Marinelli / D. Sinigalliesi (1997), S. 243f.; R. J. Tuttle (2010), S. 349-353

⁵⁷⁷ Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180, fol. 2r)

⁵⁷⁸ Ebd., fol. 2r

⁵⁷⁹ Laureti bezieht sich wohl auf die Jahre 1570-1573, in denen die Anlage überholt wurde. R. J. Tuttle (2010), S. 355

⁵⁸⁰ Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180, fol. 2r)

⁵⁸¹ Ebd., fol. 2r

⁵⁸² Ebd., fol. 2v

⁵⁸³ Ebd., fol. 3v; Righini führt die Gestalt der Zisterne auf Lauretis Kenntnis anderer oktagonaler Anlagen, wie der Domus Aurea und der Fonte Doria Galeazo Alessis zurück, wohingegen Laureti selbst den achteckigen Grundriss mit dem natürlichen Verlauf der Wasseradern begründet, welche die Richtung der vier *trafori* vorgaben. Siehe D. Righini (1997), S. 245f.

stabilisieren. Ein weiterer führt 57 m nach Süden und der vierte etwa 4 m Richtung Norden.⁵⁸⁴ Diese 1,9 m breiten und 2,9 m hohen Tunnel sollten dem Wasserverlauf folgen und in Abschnitten von jeweils 1,5 m angelegt werden, damit der Maurer in die Lage versetzt würde, die Stollen mit einem spitzen Gewölbe zu versehen, wofür eine Verschalung notwendig wäre.⁵⁸⁵ Die Wandstärke der sog. *trafori* beträgt nach Lauretis Angaben bis zu einer Höhe von 1,33 m ca. 41 cm. Im unteren Teil des Mauerwerkes seien Löcher zu belassen, durch die das Wasser eindringen könne. Das Gewölbe der Zisterne habe Laureti mit besonderer Sorgfalt ohne „*armatura*“ mauern lassen, damit man von oben und unten die Arbeit sehen könne. Damit eindringendes Wasser das Gewölbe nicht zerstöre, habe er ein paar Abflusskanäle in das Mauerwerk einarbeiten lassen. Das ebenfalls achteckige Oberlicht diene sowohl der Beleuchtung als auch der Belüftung.⁵⁸⁶ Die Mauerstärke der großen Zisterne gibt Laureti mit 1,14 m an. An der Hangseite stützen zwei massive Strebemauern (9,5 x 5,7 x 1,14 m) das Bauwerk und fangen den Schub des Berges ab. In der Mitte der Zisterne befindet sich eine Vertiefung (*pozzetto*), die das Wasser „*della parte di sotto*“ sammelt.⁵⁸⁷ Weitere Setzbecken filtern das Wasser aus den vier *trafori*. Im Osten schließt sich eine über fünf Stufen erreichbare kleine *conservetta* mit einem Durchmesser von ca. 2,95 m an, die sich aus dem bereits vorgereinigten Wasser der oberen Zisterne speist und dieses in einen anschließenden knapp 42 m langen, 4,2 m hohen und 0,76 m breiten Kanal abgibt, der unterhalb der großen Zisterne seinen Anfang hat und von dort über eine zwanzig Stufen zählende Treppe im östlichen Stollen erreichbar ist. Auf dieser Höhe befänden sich zudem zwei weitere Tunnel in östlicher und südlicher Richtung mit 14,6 bzw. 12,5 m Länge, die nützlichweise Wassermengen ableiten, welche zuvor stets zu Straßenschäden geführt hätten.⁵⁸⁸ Am Ende des Kanals befindet sich ein weiteres Setzbecken, von dem aus das Wasser in eine dritte *conservetta* (1,9 x 4,56 m) mit einem ovalen Setzbecken fließt. Von dort aus gelangt das so gereinigte Wasser in einen ca. 10,3 m tiefen Schacht (*pozzo*), an den sich das antike Aquädukt anschließt.⁵⁸⁹ Selbiges habe Laureti auf einer Länge von 361 m bis zur „*Chiesa delli Angioli*“ gereinigt.⁵⁹⁰ Vor dieser Kirche befindet sich ein weiterer, 5,7 m tiefer *pozzo*, von dem aus man in das antike Aquädukt gelangen kann, das an dieser Stelle 1,14 m hoch sei. Der *pozzo* ist mit drei Reihen verschließbarer Löcher versehen, mit denen das Wasser für den Brunnen reguliert und in der Nacht ganz abgestellt werden könne.⁵⁹¹ Von dort aus gelangt das Wasser über ein weiteres Setzbecken in eine neu angelegte Leitung von 50,7 x 34,8 cm, die zu einer westlich der Chiesa dell'Annunziata gelegenen *conserva* führt. Da dieses *condotto* 5,7 m unter der Erdoberfläche verläuft, legte Laureti auf seiner Länge sechs Schächte an, die der Materiallieferung und dem Abtransport des Erdaushubs während des Baus

⁵⁸⁴ Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180, fol. 2v-3r)

⁵⁸⁵ Ebd., fol. 3r

⁵⁸⁶ Ebd., fol. 4r

⁵⁸⁷ Ebd., fol. 4r

⁵⁸⁸ Ebd., fol. 4r

⁵⁸⁹ Von diesem Aquädukt vermutete man, dass es seinen Ursprung in Pontecchio habe. Ebd., fol. 4v

⁵⁹⁰ Ebd., fol. 4v

⁵⁹¹ Ebd., fol. 4v

dienten. Drei davon ließ er nach Beendigung der Arbeiten wieder zuschütten. Die übrigen erhielt er zur späteren Belüftung und als Zugang zum Reinigen der Anlage.⁵⁹² Um diese *pozzi* wiederzufinden, die mit Steinplatten abgedeckt sind, hat Laureti drei Hinweistafeln (12,7 x 12,7 cm) in die Gartenmauer der Chiesa degli Angeli eingelassen. In der westlich der Verkündigungs-Kirche gelegenen Zisterne (2,09 x 2,09 m) sammelt sich sowohl das Wasser der Bagni di Mario, als auch dasjenige der Conserva del Remondato. Von dort aus führt ein begehbare Tunnel, in dem die Wasserleitung aus Tonröhren verläuft, 114 m weit bis zur Porta di San Mamolo. Laureti schreibt, dass dieser Abschnitt gebaut wurde, als er sich in Ferrara aufhielt, also nicht persönlich anwesend war, um die Arbeiten seiner vertraglichen Verpflichtung gemäß zu überwachen.⁵⁹³ Von der Porta di San Mamolo erstreckt sich dieser Tunnel weitere 878 m bis zur Fontana di Nettuno. Im Folgenden beschreibt Laureti, auf welche Weise er diesen Teil der Leitung mit besonderer Sorgfalt konstruieren ließ, damit sie auf dieser Strecke gänzlich auch großem Druck standhalten könne und nicht ständiger Reparaturen bedürfe. Nicht ohne Stolz erläutert er, wie er zwei wesentliche Schwierigkeiten gelöst hatte, die sich aus der Konstruktion einer hydraulischen Anlage ergeben: einem Bruch der Tonröhren vorzubeugen, und die Leitungen regelmäßig säubern zu können. Zu diesem Zweck teilte Laureti die besagte Wasserleitung in achtundzwanzig Abschnitte auf, zwischen denen Verbindungsstücke aus hartem Kieselgestein als unerlässliche, stabilisierende Elemente eingefügt wurden.⁵⁹⁴ Zwischen diesen *scioratori* bilden zylindrisch geformte, ineinander gesteckte Tonröhren die Wasserleitung [Abb. 122]. Laureti ließ sowohl große als auch kleine Verbindungsstücke herstellen. Die großen haben ein Loch auf der oberen Seite, die kleinen oben und an einer Seite. Während die großen *scioratori* die Reinigung der Wasserleitung ermöglichen, dienen die kleinen der Entlüftung. Wenn diese nicht vorhanden wären, so Laureti, würde die eingeschlossene Luft die Röhren zum Platzen bringen, weil sie nicht schnell genug aus den kleinen Wasserauslässen des Brunnens entweichen könne. Daher müsse bei der Wartung der Anlage der letzte *scioratore* verschlossen werden, damit der Rückstau des Wassers die Luft aus der Leitung drücke. So solle man abschnittsweise zügig bis zur Porta di San Mamolo vorgehen.⁵⁹⁵ Eine Warnung spricht er an diejenigen aus, die von sich behaupteten, sie hätten Brunnen ohne diese Vorsorge Wasser zugeführt, denn sie kennten nicht die Gewalt des Luftdruckes und würden die Natur nicht fürchten. Daher gingen sie fehl in der Annahme, stabil gemauerte *condotti* seien ausreichend.

Als nächstes erklärt Laureti ausführlich, wie er die außergewöhnlich stabilen *orciuoli* herstellen ließ, wobei eine Zeichnung am linken Textrand den beschriebenen Aufbau einer solchen Tonröhre illustriert [Abb. 122]. Diese hätten bei einer Länge von ca. 38 cm in der Nähe der Porta di San Mamolo einen größeren Durchmesser (11,1 cm), als in der Nähe des Brunnens (8,4 cm), wofür es zwei Gründe gebe. Zum einen verursachten die kleineren Tonröhren einen größeren Druck, der das Wasser

⁵⁹² Ebd., fol. 5r

⁵⁹³ Ebd., fol. 5r

⁵⁹⁴ Ebd., fol. 5r

⁵⁹⁵ Ebd., fol. 5v

im Brunnen kräftiger aufsteigen lasse.⁵⁹⁶ Zum anderen seien sie stabiler als die großen *orciuoli*, obwohl sie die gleiche Wandstärke (nicht mehr als 2,1 cm) besäßen. Diese ermögliche ein Trocknen ohne Risse zu verursachen und sei auch am besten zu brennen. Die *orciuoli* ließ Laureti in Paderno herstellen.⁵⁹⁷ Mit erstaunlicher Detailkenntnis beschreibt er die Beschaffenheit und Zusammensetzung des Materials, dessen aufwendige Bearbeitung und die sachgemäße Verbindung der *orciuoli* mit einer Mischung aus Terrakottapulver, Eisenspänen, und gelöschtem Kalk.⁵⁹⁸ Hierbei solle man größte Sorgfalt walten lassen, da jeder noch so kleine Defekt großen Schaden anrichten könne. Für die Verbindung der tönernen *orciuoli* mit den steinernen *scioratori* und den Bleiröhren, bedurfte es einer anderen Dichtungsmasse, die an diesen Materialien haften konnte. Diese setzte sich aus einem Teil Wachs und zwei Teilen „Griechischem Pech“ zusammen, das verkocht werden müsse, bevor man soviel Ziegelpulver hinzufüge, bis eine Paste entstände.⁵⁹⁹ Diese sei schnell haftend und könne sowohl für Ton- als auch für Bleileitungen verwendet werden.

Nachfolgend beschreibt Laureti die Bleileitungen, die in die Fontana di Nettuno führen, und wie sie dort verteilt sind.⁶⁰⁰ So geht von dem letzten *scioratore* eine 2,28 cm lange Bleiröhre ab, die sich gabelt, so dass ein Teil des Wassers bei Bedarf direkt der Fontana Vecchia zugeführt werden kann. Andernfalls speist diese sich aus dem Überlauf des Neptunbrunnens. Der andere Abzweig führt in eine unter dem Neptunbrunnen gelegene Kammer. Dort wird das Bleirohr von einem achteckigen perforierten Stein fixiert, aus dem fünfundzwanzig Röhrrchen hervorgehen. Einige von ihnen gabeln sich wieder und nehmen ihren Ausgang in den vier Sirenen, den fünf Delphinen, den vier Masken und anderen kleinen Gefäßen. Insgesamt handelt es sich um 38 Wasserausgänge, die einzeln mit Ventilen verschlossen werden können.⁶⁰¹ Laureti erwähnt einen Überlauf, den er auf dem Niveau des Beckenrandes unterhalb des Löwenkopfes „*incontro del palazzo*“ angebracht und mit einem Bleigitter verkleidet habe, so dass keine Unreinheiten dort eindringen könnten. Das dort abfließende Wasser wird über eine Bleileitung in eine 34,2 m lange Leitung aus Terrakotta überführt, die in einem begehbaren Tunnel unter dem Garten des Palazzo Comunale hindurch zur Fontana Vecchia gelegt wurde.⁶⁰² In die Nordwand des Palazzo hinter dem Brunnen ist ein enger verschließbarer Raum eingelassen, in dem man die Verteilung der fünf Bleiröhrrchen sehen kann, die das Wasser an der Außenwand über die drei Masken und die Löwenköpfe abgeben.⁶⁰³

Anschließend erläutert Laureti, wie die Leitungen sauber zu halten seien, damit sie durch Verunreinigungen keinen Schaden nähmen. So sollen die Cisterna di Valverde und jene bei S. Michele in Bosco mindestens alle acht Tage gereinigt werden. Die Terrakottaleitung, die von der Porta di San

⁵⁹⁶ Ebd., fol. 6r

⁵⁹⁷ Ebd., fol. 6r

⁵⁹⁸ Ebd., fol. 6r-6v

⁵⁹⁹ Ebd., fol. 7r

⁶⁰⁰ Ebd., fol. 7r-7v

⁶⁰¹ Ebd., fol. 7v

⁶⁰² C. Ugolini (1999), S. 114ff.

⁶⁰³ Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180, fol. 8r)

Mamolo bis zur Fontana di Nettuno führt, solle mit einem dicken, verknoteten Seil gereinigt werden, das durch die Öffnungen der großen *scioratori* eingefädelt werden könne und durch Hin- und Herziehen Ablagerung entferne.⁶⁰⁴ Zudem mahnt Laureti, lediglich der Fontana Vecchia Wasser für den persönlichen Bedarf zu entnehmen und die „*Fonte grande*“ mit allerlei Schöpfgefäßen zu verschonen.

Zu guter Letzt gibt der Architekt noch einige Ratschläge, wie man die Wassermenge bei Bedarf erhöhen könne.⁶⁰⁵ So solle man die Stollen der Zisterne von Valverde weitergraben, von denen einige noch vielversprechend seien. Außerdem befände sich im Kloster S. Michele in Bosco ein Brunnen, von dem aus seiner Ansicht nach noch ein Stollen zur Zisterne führe, den man nutzen könne. Wenn darüberhinaus noch mehr Wasser gewünscht würde, könne man zusätzlich jenes von Ronzano und Benazzi herleiten. Zudem zeige ein immer gut gefüllter Brunnen, der sich auf dem Berg „*incontro del luogo detto de Castellari*“ befindet, Wasservorkommen an, die man in das antike Aquädukt einspeisen könne. Eine weitere Möglichkeit biete eine kräftige Wasserader in der Nähe von Casalecchio. Diese sei aber nur unter erheblichem Kostenaufwand zu nutzen, da sie zu weit entfernt sei. Zudem liege die Quelle recht tief, so dass man mit ein paar Probebohrungen an höher gelegenen Stellen nach Wasser suchen müsse. Am geeignetsten seien Lauretis Ansicht nach jedenfalls die Orte Ronzano und Benazzi. Und da es sich bei dieser von ihm mit viel Mühe entwickelten Anlage um eine solch „*degnata et honorata impresa*“ handele, hoffe er, das Wohlwollen des Senates würde ihm erhalten bleiben, egal, wo er sich befände.

III.5 Das Gastmahl des Belsazar im Refektorium des Olivetanerklosters S. Giorgio, Ferrara (um 1563/64)

Von Tommaso Lauretis Wirken in Ferrara wissen wir wenig. Die wichtigsten Quellen, die eine dortige Tätigkeit belegen, sind die Aussagen des Künstlers selbst. Bereits in seiner *Instruzione intorno alla Fonte* erwähnt er einen Aufenthalt in Ferrara, und zwar für den Zeitraum, als in Bologna das Teilstück der Wasserleitung von der Porta di S. Mammolo bis zur Fontana Vecchia gebaut wurde.⁶⁰⁶ Das dürfte um 1563/64 geschehen sein. Den Grund für seinen dortigen Aufenthalt nennt Laureti jedoch nicht. Ein wenig aufschlussreicher ist ein auf den 9. November 1578 datierter Brief des Künstlers an den herzoglichen Theologen und Abt des Olivetanerklosters S. Maria del Gradaro in Mantua, Don

⁶⁰⁴ Ebd., fol. 8v

⁶⁰⁵ Ebd., fol. 8v-9r

⁶⁰⁶ „[...] et di sotto ad essa Fonte per insino alla Porta di S. Mam'olo per lo Chiavicotto, dove ho fatto ponere li nominati orciuoli, quale fu anch' egli fatto nel medesimo tempo, ch' io era in Ferrara.“ Ebd., fol. 5r

Gregorio Cappellutti (bzw. Capilluti). Darin bittet er den Geistlichen, ihn dem Herzog von Mantua zu empfehlen, der zu jener Zeit einen neuen Hofarchitekten und Maler suchte. Zu diesem Zweck möge er den Herzog über seine Malerei, die er in Ferrara geschaffen habe, wissenschaftlich genau informieren.⁶⁰⁷ Laureti bezieht sich dabei wohl auf das große Fresko, welches er für das Refektorium des Olivetanerkonvents S. Giorgio in Ferrara gemalt hatte, ein Werk, das der Pater zweifellos kannte. Es handelte sich um eine Darstellung des Gastmahls des Belsazar, das sich jedoch aufgrund der Zerstörung des Refektoriums im Jahre 1832 nicht erhalten hat.⁶⁰⁸ Eine Beschreibung des Werkes liefert u. a. Baruffaldi.⁶⁰⁹ So zeige das „übergroße, auf die Wand gemalte Bild [...] das berühmte Gastmahl des Belsazar [...] mit einem Gewirr aus unzähligen Figuren und schönen Architekturordnungen“, ganz im Stile Lauretis.⁶¹⁰ Desweiteren hätte der Abt des Klosters den Restaurator Antonio Contri damit beauftragt, das ungefähr sechzig Fuß (24m²)⁶¹¹ messende Fresko abzunehmen. Dieser weigerte sich jedoch, da er sich aufgrund der enormen Größe des Bildes gezwungen gesehen habe, es in mehrere Stücke zu zerteilen. Warum es bereits im 18. Jahrhundert Bestrebungen gab, das Fresko auf Leinwand zu übertragen, ist unklar. Der Plan wurde schließlich verworfen, so dass das Fresko laut Petrucci bis zur Zerstörung des Refektoriums an seinem Ort blieb.⁶¹² Nach Giuseppe Boschini sei die Wand des Refektoriums, an der sich das Fresko befand,

⁶⁰⁷ „[...] et se Sua S. Ser. vorrà informatione della pittura che ho fatta in Ferrara sò che (scientificamente) V. paternità molto R. gliene darà (per sua cortesia) minuto raguaglio [...].“ Dok. 19 (ASMn, Fondo Gonzaga, Lettere, b. 1160); C. D'Arco (1857), S. 140. D' Arco transkribierte fälschlicherweise "S. Marco in Gradara"; L. Puppi (1982), S. 147

⁶⁰⁸ Dieses Fresko findet in den lokalen Führern der Stadt jedoch als „berühmtes“ Werk Erwähnung. „Ha questo Monastero un ampio Refettorio, in capo al quale è dipinto sul muro un gran Quadro pieno di Figure innumerabili, che compongono il famoso Convito di Baldassarre: operazione di Tommaso Laureti Palermitano detto Siciliano.“ C. Barotti (1770), S. 199f.; C. Brisighella (1991), S. 401. Brisighella arbeitete an dem Werk bis 1704. Es wurde allerdings nicht veröffentlicht und gilt heute als verschollen. Der Text erschien dann in einer Bearbeitung Baruffaldis 1724 und mit Anmerkungen von Cesare Barotti versehen im Jahre 1741; G. A. Scalabrini (1773), S. 30; A. Frizzi (1787), S. 134; G. Baruffaldi, Bd. 2 (1846), S. 354; L. N. Cittadella (1873), S. 179f.

⁶⁰⁹ G. Baruffaldi, Bd. 1 (1846), S. 393, Bd. 2 (1848), S. 354. Es ist nicht bekannt, wann Baruffaldi (1675–1755) das Traktat verfaßte, vermutlich zwischen 1733 und 1755. Kommentiert von Giuseppe Boschini und Giuseppe Petrucci wurde es in den Jahren 1846 bzw. 1848 veröffentlicht. Siehe auch A. Mezzetti / E. Mattaliano (1980-1983)

⁶¹⁰ „Vi fu solo l'abate olivetano del monastero di S. Giorgio fuori delle mura di Ferrara, il quale avrebbe acconsentito che si rilevasse lo smisurato quadro dipinto sul muro nel nobile refettorio di quel monastero per mano di Tommaso Laureti palermitano, detto il siciliano, rappresentante la famosa cena di Baldassarre con innumerabili intrecci di figure, et belli ordini di architettura. Antonio [Contri] volentieri sarebbesi posto a questa gran prova, ma disperò di poterne riuscir bene per la vastità dell'opera, la quale è di stragrande misura fino a numerare per quadro più di sessanta piedi, et perciò non potendo per la gran mole rilevarla tutta in un colpo, come doveasi, e la natura del segreto portava, fu di mestieri che ricusasse di mettersi a questo cimento per non mettere in pezzi ciò che da principio era unito. [...]“ G. Baruffaldi, Bd. 2 (1848), S. 354

⁶¹¹ Der Ferrareser Fuß (*pie*de) entspricht 0,403860 m. Er unterteilt sich in *oncie*, *punti* und *particelle* (1 *pie*de = 12 *oncie*; 1 *oncia* = 12 *punti*; 1 *punto* = 10 *particelle*). Siehe F. Avventi (1838), S. 275f.

⁶¹² „Anche quest'opera del Laureti venne distrutta nella demolizione di quel refettorio.“ G. Baruffaldi, Bd. 1 (1846), S. 393, Anm. 2 (G. Petrucci)

jedoch stehen geblieben und das Bild erst nach und nach der Witterung zum Opfer gefallen.⁶¹³ Über die Gestalt des ehemaligen Refektoriums weiß Scalabrini zu berichten, dass es mit antiken Tischen und Gestühl aus geschnitztem Nussbaumholz möbliert war. Lauretis Fresko habe sich an der Stirnwand des Raumes befunden und sei von einer vergoldeten Stuckleiste gerahmt und von den Statuen Adams und Evas flankiert worden.⁶¹⁴ Während Lauretis Werk aufgrund seiner Größe der Zerstörung preisgegeben wurde, entschlossen sich die neuen Besitzer des säkularisierten Klosters, die Familie Massari, kleinere Fresken mit Heiligendarstellungen abzunehmen und auf Leinwand zu übertragen.⁶¹⁵ Aufgrund des fehlenden Quellenmaterials ist eine genaue Datierung des Gastmahls des Belsazar nicht möglich. Von Lauretis Brief an den Abt Gregorio Cappellutti ausgehend ist als terminus ante quem das Jahr 1578 zu bestimmen. Luigi Napoleone Cittadella nennt 1577 als Jahr der Entstehung des Freskos, allerdings ohne die Angabe seiner Quelle.⁶¹⁶ Die Annahme, der Künstler habe für dieses Unterfangen um 1563/64 die Baustelle des Bologneser Neptunbrunnens sich selbst oder einem stellvertretenden Architekten überlassen, ist nicht unproblematisch, da es zu seinen Aufgaben gehörte, die Arbeiten zu überwachen. Andererseits gibt Laureti in der genannten *Instruzione* unmissverständlich einen konkreten Zeitraum an, in dem er in Ferrara weilte. Er muss dort einen Auftrag bekommen haben, der nicht von Bologna aus zu erledigen war, wie zum Beispiel die Freskierung des Refektoriums. Von diesem Werk abgesehen, befanden sich in Ferrara noch zwei weitere Werke, die Laureti zugeschrieben werden. Da es sich jedoch um Gemälde handelt, die er auch in Bologna hätte anfertigen und nach Ferrara schicken können, werden sie nicht der Grund gewesen sein, weshalb sich der Künstler für eine nennenswerte Zeit in der Stadt der d'Este aufgehalten hatte. Eine Datierung des großen Freskos in die Zeit um 1563/64 ist daher wahrscheinlich.

⁶¹³ „Il vasto dipinto del Laureti pari, sono pochi anni, essendo rimasto in un muro isolato ed esposto ad ogni intemperie dopo la compianta distruzione di quel bellissimo monastero.“ G. Baruffaldi, Bd. 2 (1848), S. 354, Anm. 1 (G. Boschini)

⁶¹⁴ „[...] ma nella Facciata di questo bel Refettorio tutto d'antiche tavole, e Spalliere di noce ben intagliate, vedesi in prospetto la gran Cena di Baldassare dipinta sul muro di Tommaso Laureti Panormitano, contornata da ricca cornice di stucco, posta ad oro, e fiancheggiata da due bellissime Statue al naturale d' Adamo, ed Eva fedenti; Opera creduta di Giorgio Albenga di sopra nominato a chiaro e scuro [...].“ G. A. Scalabrini (1773), S. 30

⁶¹⁵ „Il refettorio di questo monistero fu demolito nel 1832. Molte di quelle immagini di SS. furono trasportate (già sono ben trent'anni) dal muro su la tela per opera del modonese rilevatore di pitture sig. cav. Antonio Bocolari, per commissione per chi acquistò il convento dopo la sua soppressione, i signori conti Massari, che di presente le conservano nelle loro case.“ G. Baruffaldi, Bd. 1 (1846), S. 393, Anm. 1 (G. Petrucci)

⁶¹⁶ „Amplissimo era l'annesso Convento abitato dagli Olivetani, e conteneva monumenti d'arte, fra i quali l'affresco nel refettorio dipinto dal siciliano Tommaso Laureti nel 1577: ma fu atterrato per vendere i materiali [...].“ L. N. Cittadella (1873), S. 179-180

III.6 Der Tod des Adonis (1562/66)

Der Tod des Adonis stellt das bisher einzige überlieferte profane Gemälde von Tommaso Laureti dar [Abb. 124].⁶¹⁷ Bilder nichtreligiösen Inhalts aus dem Werk des Künstlers sind außerdem nur in Form von Wand- und Gewölbemalereien erhalten. Dabei handelt es sich um großangelegte Ausstattungskampagnen repräsentativer Räume: Der Fries mit Szenen aus dem Leben Alexanders des Großen im Palazzo Vizzani, die Gewölbedekoration der Sala di Costantino im Vatikanischen Palast und die Fresken mit Episoden aus der Zeit der römischen Republik im Konservatorenpalast in Rom. Mit diesem großformatigen Gemälde griff Laureti ein in der Kunst des 16. Jahrhunderts äußerst beliebtes und vielfach dargestelltes Thema auf. Der Sage nach war der außergewöhnlich schöne Adonis ein Geliebter der Venus, der auf der Jagd von einem wilden Eber tödlich verletzt wurde.⁶¹⁸ Daraufhin verwandelte die herbeigeeilte Göttin in ihrer Trauer seine Blutstropfen in rote Anemonen. Im Mittelpunkt von Lauretis Gemälde liegt der erschlaffte Leichnam des schönen Jünglings wie ausgebreitet vor dem Betrachter. Gestützt wird er von einer Schar Putten. Zwei weitere Begleiter der Venus schweben mit einem Krug über dem Toten und benetzen seine Wunde mit Nektar. Im linken Vordergrund schlägt ein Putto die beiden Jagdhunde des Adonis, die das Unheil nicht verhindern konnten, mit dem Bogen ihres Herrn. Dahinter sieht man den Eber in die Ferne fliehen, wo phantastische Architekturen erkennbar sind, die die zivilisierte Welt von der ungebändigten Natur des Bildvordergrundes unterscheidet. Die herbeigeeilte Venus steigt von ihrem goldenen Wagen und blickt erschrocken auf den toten Adonis. Im Gespann der Göttin, das von zwei weißen Tauben gezogen wird, liegen die weißen und rotgefärbten Blüten, die ihre Trauer versinnbildlichen. Schönheit und Vergänglichkeit finden gleichermaßen Ausdruck in dem wie eingefroren wirkenden Moment der Erkenntnis, dass der Geliebte tot ist.

Die elfenbeinfarbenen Körper der Figuren heben sich stark von dem dunklen Hintergrund ab. Durch diesen Kontrast wirkt besonders die Gestalt des muskulösen Adonis wie eine gemeißelte Skulptur. Und in der Tat wird hier der tote Christus sichtbar, den Michelangelo in seiner unvollendeten Pietà für sein eigenes Grabmal schuf [Abb. 125]. Die marmornen Körper vermitteln dem Betrachter überirdische Schönheit, etwas Unwirkliches, Mythisches. Die kühle Farbigkeit sowie der Kontrast von schlaglichtartiger Beleuchtung der Hauptfiguren, die sich im unmittelbaren Bildvordergrund befinden, und der düsteren Landschaft lassen wiederum an Sebastianos Gemälde denken. Besonders eindrucksvoll ist die auf solche Weise erzeugte Dramatik der Szenerie in der Pietà des Museo Civico in Viterbo (um 1516/17) umgesetzt. Laureti verbindet hier die Monumentalität michelangelesker Figuren mit dem Kolorit und Lichtspiel des Venezianers. Das für Lauretis Gemälde untypisch helle Inkarnat verweist aber auch auf Agnolo Bronzinos Werke, insbesondere die für die Kapelle der

⁶¹⁷ Das Gemälde wurde erst jüngst von Anna Chiara Fontana wiederentdeckt, auf deren Aufsatz ich mich hier vornehmlich beziehe. Siehe A. Ch. Fontana (2014), S. 88-95

⁶¹⁸ Der Mythos ist in verschiedenen Versionen überliefert. Z. B. Ovid, Metamorphosen, X., 708-739

Eleonora di Toledo geschaffene Beweinung Christi, die in zwei Versionen erhalten ist [Abb. 126].⁶¹⁹ Ob Laureti eines der beiden Gemälde aus eigener Anschauung kannte, ist ungewiss. Jedoch stützt Johannes den toten Christus in ähnlicher Weise wie ein Putto den leblosen Körper des Adonis. Zwar verfuhr Laureti auch in diesem Fall wie gewohnt ausgesprochen eklektisch, motivisch und im Kolorit schöpfte er bei seiner Darstellung des Todes des Adonis aber nicht aus Werken mythologischen Inhaltes, sondern aus ihm vertrauten Darstellungen eines religiösen Themas, der Pietà.

Erhalten ist ein quadrierter Entwurf dieses Gemäldes, der sich in der Graphischen Sammlung des Louvre befindet [Abb. 127].⁶²⁰ Er entspricht größtenteils dem ausgeführten Werk. Unvollständig ist die linke Bildhälfte, in der die gestraften Hunde, der fliehende Eber und die Architektur im Hintergrund noch zu ergänzen waren. Verändert wurde ferner die Position eines Puttos, der nun nicht mehr zwischen den Beinen des Getöteten erscheint, sondern dessen Kopf stützt.

Fontana datiert das Gemälde aufgrund seines mythologischen Inhaltes um das Jahr 1560, womit es das früheste uns überlieferte Werk Lauretis wäre.⁶²¹ Dieser These möchte ich mich jedoch nicht anschließen, weil lediglich der Bildinhalt kein ausreichendes Kriterium für diese konkrete Datierung sein kann. Überzeugend ist jedoch der Vergleich mit einer Druckgrafik, die Lorenzo Penni nach Lauretis Gemälde angefertigt hat [Abb. 128].⁶²² Das Blatt ist eine bis in die Einzelheiten getreue, wenn auch spiegelverkehrte Wiedergabe des Bildes, das der Künstler selbst gesehen haben muss. Penni kam um das Jahr 1566 nach Bologna, wo er für einige Zeit bei dem Bildhauer Jean Goujon wohnte.⁶²³ Der aus Frankreich stammende Penni musste sich aufgrund seines calvinistischen Glaubens im November 1568 in Modena vor dem Inquisitionstribunal verantworten. Nach einem unter Folter erneut erzwungenen Geständnis wurde er Ende Januar 1569 zu sieben Jahren Haft verurteilt. Danach liegt sein Schicksal im Dunkeln.⁶²⁴ Es ist daher davon auszugehen, dass der Stich in das Jahr 1566, spätestens aber 1568 zu datieren ist. Lauretis Gemälde wird dementsprechend früher, wahrscheinlich zwischen 1562, seiner Ankunft in Bologna, und 1566 entstanden sein.

1822 ist es das erste Mal in der Pinakothek des Niccolò Filangieri Principe di Cutò in Palermo nachweisbar.⁶²⁵ Das von Guglielmo Becchi erstellte Inventarverzeichnis der Gemäldesammlung enthält sogar einen von Francesco Ognibene angefertigten Stich nach Lauretis Gemälde.⁶²⁶ Wie das Bild nach Palermo gelangte, ist ungeklärt. Für den Bologneser Ursprung des Gemäldes spricht

⁶¹⁹ Das im Jahr 1545 gemalte Altarbild wurde 1553 durch eine Replik desselben Künstlers ersetzt, die sich von der ersten Version durch eine wärmere Farbgebung unterscheidet.

⁶²⁰ Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. R. F. 52605 recto (25,8 x 40,5), Feder, braun laviert. Dort aktuell Giovan Battista Bezzi, gen. Nosadella, zugeschrieben. A. Ch. Fontana (2014), S. 91

⁶²¹ Fontana rückt das Gemälde aufgrund des Sujets in zeitliche Nähe zu dem verschollenen (und undatierten) Bild einer Venus, die von Amor umarmt und geküsst wird, von dem Giorgio Vasari 1568 berichtet. G. Vasari (2004) (b), S. 33; A. Ch. Fontana (2014), S. 92

⁶²² A. Ch. Fontana (2014), S. 90f.

⁶²³ A. Prosperi (2008), S. 230

⁶²⁴ Zum Inquisitionsprozess gegen Lorenzo Penni siehe A. Prosperi (2008), S. 227-238

⁶²⁵ Zur Provenienz des Gemäldes siehe A. Ch. Fontana (2014), S. 89f.

⁶²⁶ G. Becchi (1822), Tafel 24; A. Ch. Fontana (2014), S. 88

jedenfalls Di Marzos Aussage, es komme „von außen“, sei also von Laureti nicht in Palermo gemalt worden.⁶²⁷ Fontana vermutet, dass das Bild im 17. Jahrhundert durch eine aus Bologna stammenden Linie in die Sammlung des Principe di Cutò gelangte.⁶²⁸ Bis heute befindet es sich im Familienbesitz, nun allerdings in der Villa Cianciàfara in Zafferia (Messina).

III.7 Lauretis Arbeit an der Villa Guastavillani bei Barbiano (um 1572)

Laureti fand in Filippo Guastavillani (1541-1587), einem Neffen des späteren Papstes Gregor XIII., einen Förderer, der ihm Anfang der 1580er Jahre zu seiner Berufung nach Rom verhelfen sollte.⁶²⁹ Den vertrauten Umgang des Künstlers und seines Patrons belegen zwei Briefe des Papstnepoten an den Bologneser Senat (vom 8. Mai 1573 und 22. Juni 1575), in denen er um eine zusätzliche finanzielle Gratifikation für den Architekten des Neptunbrunnens bat und auf seine Zuneigung zu demselben verwies.⁶³⁰ Laureti wiederum widmete eine Kopie der *Instruzione intorno alla Fonte* Filippo Guastavillani, damit dieser sich daran erfreuen und die Anleitung, wenn es ihm denn gefiele, für seine Villa bei Barbiano nutzen könne, wie es in der Dedikation heißt.⁶³¹ Dass Laureti in Barbiano tätig war, legt nicht nur die *Instruzione* nahe, sondern auch ein Brief des Künstlers, den er am 9. November 1578 an den Hofgeistlichen Gregorio Cappelluti nach Mantua schickte.⁶³² Darin empfiehlt Laureti sich für die Stelle des Architekten und Malers am Hofe Guglielmo Gonzagas und gibt als Referenz in Sachen Architektur neben den Bologneser Brunnen auch seine Tätigkeit für Kardinal Guastavillani an, ohne diese jedoch zu spezifizieren. Da die Villa zu jener Zeit das einzige Bauvorhaben Guastavillanis in bzw. bei Bologna war, scheint sich das von Laureti erwähnte Engagement hierauf zu beziehen.⁶³³ Seine Verbundenheit mit der Familie Guastavillani-Boncompagni belegt auch ein vom 16. Februar 1579 datierendes Empfehlungsschreiben Boncompagno Boncompagnis, des Papstes Bruder, an den Herzog von Mantua, in dem er Laureti, der sich zuvor von ihm verabschiedet hatte, als eine „*persona principale nella pittura et architettura et che non ha forse molti pari*“ bezeichnet.⁶³⁴ Zudem erhielt Laureti wahrscheinlich von Kardinal Guastavillani oder auf dessen Initiative hin um 1575 den Auftrag für die Kirche S. Mattia das Hochaltarbild mit einer von Engeln bekrönten Madonna und den Heiligen Matthias, Petronius, Dominikus, Franziskus und

⁶²⁷ G. Di Marzo (1862), S. 320

⁶²⁸ A. Ch. Fontana (2014), S. 90

⁶²⁹ Siehe II

⁶³⁰ Dok. 10 und 11 (ASB, Senato, Lettere VI, 18 und 19)

⁶³¹ Dok. 9 (BCAB, ms. Gozz. 62, fol. 2r). Zu den erhaltenen Abschriften der „*Instruzione*“ siehe R. J. Tuttle (2010), S. 354

⁶³² Dok. 19 (ASMn, Fondo Gonzaga, b. 1160)

⁶³³ E. Berselli (1991), S. 41

⁶³⁴ Dok. 20 (ASMn, Fondo Gonzaga, b. 1160)

Proculus zu malen.⁶³⁵ Da drei Schwestern des Kardinals in den Dominikanerinnenkonvent eingetreten waren, konnte dieser sich nicht nur seiner, sondern auch der besonderen Protektion der Boncompagni-Familie erfreuen.⁶³⁶

Wann genau Laureti zum ersten Mal in den Genuss der Förderung durch Filippo Guastavillani kam, ist unklar. Hilfreich war sicherlich dessen Verwandtschaft mit den Vizzani-Brüdern. Die Laureti entgegengebrachte Wertschätzung hängt allerdings wesentlich mit seiner Architektur- und Ingenieurkenntnis zusammen, die er bei der Konstruktion des prestigeträchtigen Neptunbrunnens und der Wasserversorgung der Stadt bewies. Diese qualifizierte ihn jedenfalls für die hydraulischen Arbeiten an der Villa bei Barbiano, die erstmalig von Davide Righini einer näheren Untersuchung unterzogen wurden.⁶³⁷ Erstaunlicherweise sind keinerlei Dokumente überliefert, weder Rechnungen noch Verträge, die Auskunft über den Architekten oder die Maler geben könnten, welche für den Bau und die Ausstattung der Villa verantwortlich waren. Ebenso im Dunkeln liegen der Zeitpunkt des Baubeginns und die Dauer der Arbeiten. Masini gibt das Jahr 1575 an und nennt als Architekten Tommaso Martelli und Francesco Guerra, auf den die Brunnen zurückgehen sollen.⁶³⁸ Erhalten sind allerdings verschiedene Entwürfe der Villa, die eine Zuschreibung des Projekts an Ottaviano Mascherino nahelegen, so dass man heute annimmt, die Rolle Martellis beschränke sich lediglich auf die Ausführung des Baus, weil Mascherino um 1574 nach Rom zog.⁶³⁹ Die starken Umbauten des 18. Jahrhunderts erlauben in dieser Hinsicht jedoch keine abschließende Bewertung.⁶⁴⁰

Welchen Anteil Laureti an der Gestaltung der neuen Villa hatte, ist nicht dokumentiert. Dass er zumindest über den Entwurfsprozess des Komplexes informiert war, deutet er selbst in der Dedikation seiner *Instruzione* an. So wisse er, dass Guastavillani gut gemachter Architektur Rechnung trage, besonders jener der Brunnen. Aus diesem Grunde präsentiere er ihm seine *Instruzione*, damit er sich daran erfreuen und, falls es ihm gefiele, diese für seinen "angenehmen Ort" Barbiano nutzen könne.⁶⁴¹ Righini interpretiert diese Aussage allerdings in der Weise, dass Laureti sich mit seiner Schrift erst als Architekt empfehlen wollte und datiert den Baubeginn der Villa entsprechend nach 1573/74.⁶⁴² Da Filippo Guastavillani sich bereits am 8. Mai 1573 in seinem Brief an den Senat für Laureti einsetzte, ist jedoch anzunehmen, dass dessen Engagement für Guastavillani wesentlich früher seinen Anfang

⁶³⁵ Siehe V.8

⁶³⁶ E. Berselli (1991), S. 41f.

⁶³⁷ D. Righini (2000), S. 151-161

⁶³⁸ A. Masini (1666), S. 745

⁶³⁹ J. Wasserman (1966), S. 169-172; G. Cuppini / A. M. Matteucci (1969), S. 45; E. Berselli (1990), S. 41; A. M. Matteucci Armandi (1999), S. 364; A. M. Mateucci (1999), S. 285-289; A. M. Mateucci Armandi (2000), S. 67-77

⁶⁴⁰ Die Villa wurde 1673 von den Jesuiten erworben und im Laufe der Zeit im Innern stark verändert. A. M. Matteucci Armandi (1999), S. 365

⁶⁴¹ „sapendo quanto Vostra Illustrissima et Reverendissima tien conto dell'opere d'Architettura fatte con ragione, et in particolare di quella delle Fonti le presento la medesima instruzione, acciochè leggendola ne possa prendere alcun diletto, et servirsene, se così li piaccia al suo dilettevole luogo di Barbiano.“ Dok. 9 (BCAB, ms. Gozz. 62, fol. 2r)

⁶⁴² D. Righini (2000), S. 151f.

nahm, die Schrift also vielmehr als dankbares Geschenk zu verstehen ist. Für Lauretis Auftraggeber war das Jahr 1572 von entscheidender Bedeutung. Seit dem 4. Januar bekleidete Filippo Guastavillani das Senatorenamt, wurde im Mai zum *Gonfaloniere della Giustizia* und im Oktober zum Botschafter ernannt.⁶⁴³ Im August hatte er das Vermögen seines verstorbenen Vaters geerbt. Vermutlich beschloss Guastavillani zu jener Zeit den Bau seiner Villa auf dem vor der Stadt gelegenen Hügel bei Barbiano. An dieser Stelle befand sich bereits eine kleinere *casina*, die dann in den Neubau integriert wurde. Laureti war nicht nur für die hydraulischen Arbeiten verantwortlich, sondern legte auch Entwürfe für das Gebäude vor, wie ein ursprünglich Mascherino zugeschriebener Grundriss belegt, den Righini jüngst anhand des Schriftbildes und der Zeichentechnik dem Sizilianer zuordnen konnte [Abb. 133].⁶⁴⁴ Im Gegensatz zu den Zeichnungen, die Mascherino der Accademia di San Luca vermacht hatte, befindet sich Lauretis Plan im Besitz der Istituzione Cassoli Guastavillani.⁶⁴⁵ Die von Laureti am oberen Rand angebrachte Schrift „*secondo*“ verweist darauf, dass es sich um den zweiten Grundriss handelt, den er für die Villa angefertigt hatte. Von mindestens einem weiteren ist daher auszugehen. Möglicherweise stellt er einen Wettbewerbsbeitrag zur Auftragsvergabe dar, für den Laureti bereits das genaue Aufmaß der in die neue Villa zu integrierenden *casina* genommen hatte. Es handelt sich dabei um den rechten Teil des geplanten Gebäudes, der sich nahezu unverändert auch in Mascherinos Entwürfen findet und in einer der Zeichnungen rosa markiert ist.⁶⁴⁶ Von den überlieferten Entwürfen der Villa stellt Lauretis Plan das raffinierteste und ambitionierteste Projekt dar. In seiner Raumkonzeption ist es noch am ehesten vergleichbar mit den beiden Mascherinozeichnungen 2526 und 2527, die ebenfalls einen geschlossenen Baukörper zeigen, der in der Mittelachse von der Hofseite bis zum Garten durchquert werden kann. Dieser Weg führt bei Laureti über mehrere Treppen, die unterschiedliche Bodenniveaus ausgleichen. Der nach links aus der Achse gerückte „*giardi[no] dei semplici*“ liegt tiefer als die ihn umgebende Architektur und kann über sechs Stufen vom Portikus und von einer Säulenhalle mit angegliedertem Flur aus erreicht werden. Lauretis wohldurchdachter Grundriss zeichnet sich durch drei Längs- und zwei Querachsen aus, die das Gebäude in ganzer Länge durchqueren. Zu Seiten der Mittelachse liegen zwei weitere Raumfluchten. Von der Loggia aus führt die linke durch fünf Räume in eine Kapelle. Der Kapelle entspricht im Grundriss der letzte Raum der rechten Achse, über den man das Gebäude in den Garten verlässt. Die eine Querachse verläuft über die Säulenhalle und führt auf einen Brunnen zu, die andere besteht aus der Loggia mit Portikus. Diese sind architektonisch durch ihre besonders reich gegliederte Wandstruktur hervorgehoben. Dem Portikus sind Doppelsäulen vorgelagert, die zwei Halbsäulenpaaren gegenüberstehen. Dieses Motiv wiederholt Laureti an der Gartenfront und plante es ursprünglich auch für die Treppen, die in den als „*giardi[no] dei semplici*“ bezeichneten Kräutergarten innerhalb des Gebäudes führen. Die elegante, ästhetisch anspruchsvolle Architektur setzt sich im Inneren der Villa fort. Dort zeichnet sich besonders ein als

⁶⁴³ M. Rubbini (2000), S. 44

⁶⁴⁴ D. Righini (2010), S. 116

⁶⁴⁵ A. M. Matteucci Armandi (2000), S. 69

⁶⁴⁶ ASL, Fondo Mascarino, 2526

„Fontana“ benannter quadratischer Raum durch seine reiche, mit Eckpilastern gestaffelte Wandgliederung und zwei seitlichen Nischen aus. Dieses Motiv wiederholt sich in der Säulenhalle, der vorderen Loggia und der Außenwand des Portikus, also dem repräsentativen Bereich des Gebäudes. Bekannt sind uns die eleganten Stufen, die die gesamte Vorderfront der Villa schmücken und eine Art Terrasse bilden. Das Motiv der in den Ecken eingeschobenen, ineinandergreifenden, runden Stufen verwendete Laureti bereits für den Neptunbrunnen. Die Treppen spielen überhaupt eine große Rolle in Lauretis Entwurf. Besonders auffällig und innovativ ist der Aufgang über achteckigem Grundriss, der über die Säulenhalle erreichbar ist und an die oktagonale Zisterne der Bagni di Mario denken lässt. An diesem Grundriss schien Laureti Gefallen zu haben, denn auch für die Villa Guastavillani ließ er eine kleine, achteckige Zisterne direkt hinter dem Gebäude errichten [Abb. 131]. Obwohl die letztlich ausgeführte Villa keine der Ideen aufnahm, die Laureti in seinem „zweiten“, uns überlieferten Projekt vorgeschlagen hatte, schreibt ihm die neuere Forschung den Entwurf der sog. Sala musiva zu.⁶⁴⁷ Hierbei handelt es sich um einen im Untergeschoss gelegenen ca. 11 x 18 m großen, flach gewölbten Grottenaal [Abb. 132]. Zwei breite, kassettierte Bögen unterteilen den Raum in drei Joche mit kreuzgratähnlicher Wölbung, die reich mit Grottesken und Rankenwerk verziert ist. Im Zentrum des Gewölbes prangt das Boncompagniwappen mit den überkreuzten Schlüsseln Petri, um die sich die *caudae* einer nicht mehr vorhandenen Tiara schlingen. In den beiden anderen Jochen sind an dieser Stelle Medaillons mit je einer Muse angebracht. In der Sala musiva entfaltete sich ein einzigartiges ikonographisches Programm, das profane mit sakralen Elementen verband. Während den zerstörten Fußboden ursprünglich astrologische Darstellungen schmückten, finden sich an den Wänden reliefierte Bilder meditierender Heiliger vor einem Landschaftshintergrund.⁶⁴⁸ Bei den vier identifizierten Figuren handelt es sich um drei Eremiten - Johannes den Täufer, Antonius und Hieronymus – sowie Franz von Assisi.⁶⁴⁹ So kennzeichnet die Dekoration den Grottenaal als Rückzugsort und Ort der Muße. Von den Skulpturen, die einst die Wandvertiefungen schmückten, ist nur die Bacchusstatue erhalten.⁶⁵⁰ Lediglich zwei Windgötterköpfe und Satyrn, die einen fingierten Vorhang über der großen Nische lüften, sind noch sichtbar.

Da Laureti für die Hydraulik der Villa verantwortlich war, liegt die Vermutung nahe, dass ihm auch die Gestaltung der Sala musiva übertragen wurde, und dem von Masini überlieferten Francesco Guerra und dem Bildhauer Lazzaro Cassano lediglich die Ausführung des Entwurfes zukam.⁶⁵¹ Zwar gibt es hierfür keinen Beleg, Righini verweist aber auf die von Matteucci Armandi konstatierte klare architektonische Gliederung des Raumes und seine Funktionalität, die für Lauretis Autorschaft

⁶⁴⁷ A. M. Matteucci Armandi (2000), S. 134; D. Righini (2000), S. 152; Ders. (2010), S. 116

⁶⁴⁸ A. M. Matteucci Armandi (1999), S. 365

⁶⁴⁹ Ebd., S. 366; Dies. (2000), S. 138

⁶⁵⁰ Es handelt sich hierbei wohl um eine römische Kopie der berühmten Praxitelesstatue. A. M. Matteucci Armandi (1999), S. 366; Dies. (2000), S. 134

⁶⁵¹ A. M. Matteucci Armandi (2000), S. 134

sprächen.⁶⁵² Überzeugend ist der Vergleich des Inneren der Zisterne von Valverde mit der Sala musiva [Abb. 120 und 132].⁶⁵³ In beiden Fällen zierte die Wand eine große zentrale Nische, die von zwei kleineren flankiert wird. Seitlich davon liegen rundbogige Zugänge, die sich im Falle der Zisterne zu den wasserführenden Stollen öffnen, während die der Sala musiva über Treppen zu den oberen Räumlichkeiten führen. Wenn es sich bei dieser Ähnlichkeit nicht um einen Zufall handelt, kann man wohl tatsächlich annehmen, dass Laureti seine Vorstellungen bei der Gestaltung des Grottensaales eingebracht oder diesen zur Gänze entworfen hat, zumal er ohnehin für die Installation der Hydraulik verantwortlich war. Da die beiden Treppen zu dem darüber gelegenen Salone d'onore führen, vermutet Righini sogar, dass der gesamte linke Gebäudeflügel von Laureti entworfen wurde.⁶⁵⁴ Ist dies äußerst ungewiss, kann man doch mit größerer Zuversicht davon ausgehen, dass der Sizilianer die Hydraulik der Villa zu verantworten hatte.

Besonders für die Wasserspiele des Gartens bedurfte es eines versierten Ingenieurs. Laureti selbst bezeichnete die Wasserbaukunst als schwierigsten Bereich der Architektur.⁶⁵⁵ Seine Kompetenz auf diesem Gebiet war unumstritten und macht seine Autorschaft am wahrscheinlichsten. Righini schreibt Mascherino jedoch „*una parziale realizzazione*“ der Leitungen zu, die die Brunnen des *giardino segreto* mit Wasser versorgten.⁶⁵⁶ Grundlage dieser These bildet die Annahme, Laureti sei erst nach Mascherinos Abreise, d.h. um 1574, in die Arbeiten einbezogen worden; eine Ansicht, die ich aus oben genannten Gründen nicht teile. Righinis Aufsatz über Lauretis Arbeiten an der Wasserversorgung des Gartens, auf die ich mich im Folgenden beziehe, stellt die ausführlichste Analyse des hydraulischen Systems der Villa Guastavillani dar, basiert allerdings, wie er selbst schreibt, zum Teil auf Hypothesen, da die archivalische Dokumentation mangelhaft ist und eine archäologische Erkundung der Leitungen und Brunnen bisher nicht erfolgte.⁶⁵⁷

Righini geht von einer Realisation des hydraulischen Komplexes in zwei Bauphasen aus. So stamme die Leitung, die neben dem rückwärtigen Haus des Gärtners verläuft und sich aus den südlich der Villa gelegenen Becken speist, aus der Zeit Filippo Guastavillanis, wie er aus Karten des 17. Jahrhunderts und zwei Darstellungen schließt, die anlässlich der neuen Nutzung der Villa durch die Opera Pia angefertigt wurden.⁶⁵⁸ Die Leitung, die am Berghang verläuft und zur oktagonalen Zisterne führt, sei

⁶⁵² A. M. Matteucci Armandi (1999), S. 365; D. Righini (2000), S. 156

⁶⁵³ A. M. Matteucci Armandi (2000), S. 134; D. Righini (2000), S. 152

⁶⁵⁴ D. Righini (2011), S. 117

⁶⁵⁵ „[...] *tra tutte le parti dell' Architettura, quella dell' acque è la più difficile* [...].“ Dok. 9 (BCAB, ms. Gozz. 62, fol. 2r)

⁶⁵⁶ D. Righini (2000), S. 152

⁶⁵⁷ Ebd., S. 156

⁶⁵⁸ Einen Beleg hierfür sieht Righini in einer Passage der *Istruzione*, in der Laureti Angaben macht, wo man bei Bedarf Quellwasser finden könne. Dabei lässt er außer Acht, dass Laureti diese Hinweise nicht explizit auf die Wasserversorgung der Villa bezieht, sondern für den Bologneser Senat verfasst hatte und für Filippo Guastavillani kopierte. Zudem nennt Laureti als Indiz für eine Wasserader einen „*pozzetto*“ auf der Rückseite des Berges bei Castellani, der immer voller Wasser sein solle, nicht einen „*palazzetto*“, wie dies Righini transkribiert und mit dem Haus des Gärtners in Verbindung bringt. Dok. 8 (BCAB, ms. Gozz. 180), fol. 9r; BCAB, ms. Gozz.

dagegen in die frühen 1580er Jahre zu datieren. Dafür spricht der Erwerb des seitlich des Palazzo gelegenen Grundstückes von den Malvezzi im November 1580 und ein Friesfresko in der *Sala del Cardinale*, das die Abtragung des Berges und den Tunnel zeigt, der Righinis Ansicht nach zur unterirdischen Grotte führt [Abb. 129].⁶⁵⁹ Diese Datierung scheint die Bolognakarte (*Bononiensis Ditio*) in der vatikanischen Galleria delle Carte Geografiche (1579-80) zu bestätigen, auf welcher der noch nicht vollständig abgetragene Berghang zu sehen ist.⁶⁶⁰ Die Quelle, aus der sich diese Wasserführung speist, befindet sich neben der „*casa dell'ortolano*“, wo ein kleeblattförmiger Raum mit drei Nischen konstruiert wurde. Von dort aus verläuft sie in Richtung der Villa und verbindet sich auf der Hälfte der Strecke mit einer Zuleitung, die ihr Wasser aus dem Innern des Berges bezieht. Es handelt sich um einen ca. 30 m langen gewölbten Gang, der von je 14 Nischen flankiert wird, durch die Leitungen für die Wasserspiele verlegt worden waren.⁶⁶¹ Am Ende dieses Tunnels befindet sich ein großer runder Raum mit einem Durchmesser von ca. 6,80 m, dessen Gewölbe ursprünglich eine Öffnung zur Belüftung und Beleuchtung hatte, heute jedoch verschlossen ist. Ein Inventarverzeichnis vom 18. März 1609 gibt an, dass diese „*fonte al coperto con pitture in oro di dotta mano*“ dekoriert gewesen sei.⁶⁶² Das ist durchaus bemerkenswert, da ein solcher Wandschmuck für künstlich angelegte Grotten nicht üblich war. Diese zeichneten sich gewöhnlich durch fingierte Tropfsteine, Statuen und Muschelornamente aus. Der Vorteil des Goldes könnte in seiner lichtreflektierenden Eigenschaft zu finden sein, was im Halbdunkel der unterirdischen Räumlichkeit Eindruck auf den Besucher gemacht haben dürfte. Righini verweist darauf, dass Laureti auch die Zisterne der Bagni di Mario mit einem Oberlicht versehen hatte; ein Konzept, das er aus römischen Anlagen, wie der Domus Aurea und dem Pantheon, ableiten und in ähnlicher Form in einer Abbildung eines achteckigen Tempels in Serlios fünftem Buch über die Architektur finden konnte.⁶⁶³ Laureti konstruierte auch für die Villa Guastavillani eine oberirdische Zisterne auf oktogonalem Grundriss, in der das Wasser aus den verschiedenen Leitungen schließlich gesammelt und in den Setzbecken der Wandnischen gereinigt wurde [Abb. 130].⁶⁶⁴ Licht und Luft erhielt sie aus einer kleinen, über dem Gewölbe sitzenden Laterne. Von dort aus wurde das Wasser in die Villa, die Sala musiva und den *giardino segreto* geleitet, um die dortigen Brunnen zu speisen.⁶⁶⁵

62, fol. 9v; D. Righini (2000), S. 156. Zu den verschiedenen kartographischen Darstellungen der Villa siehe A. Chiusoli / M. L. Boriani / E. Bufferli (2000), S. 141-149

⁶⁵⁹ ASB, fondo notarile, Ercole Cavazza, Vol. H, fol. 5r-16v, publiziert von M. Rubbini (2000), Appendice documenti, S. 193, Dok. 2; D. Righini (2000), S. 156f.

⁶⁶⁰ D. Righini (2000), S. 157

⁶⁶¹ Ebd., S. 157

⁶⁶² AGAB, Gesuiti, Collegio S. Lucia, Istrumenti n. 94, fasc. 112; M. Rubbini (2000), S. 193, Dok. 4

⁶⁶³ S. Serlio (1547), fol. 18v; D. Righini (2000), S. 158

⁶⁶⁴ Als Beispiele für achteckige Nymphäen führt Righini diejenigen der *Domus Augustana* auf dem Palatin und der römischen Villa Massimo-Negrone sowie Bramantes Nymphäum in Gennazzano und die Fonte Doria Galeazzo Alessis in Genua an. D. Righini (2000), S. 160

⁶⁶⁵ D. Righini (2000), S. 159

Die Komplexität des hydraulischen Systems der Villa Guastavillani spricht für einen ausgesprochen versierten Architekten mit hinreichend Erfahrung auf dem Gebiet der Wasserbaukunst und damit für die Autorschaft Tommaso Lauretis, wie auch das wiederkehrende Formenrepertoire der Zisternen nahelegt. An der Villa des Senators und späteren Kardinals Filippo Guastavillani arbeitete Laureti zwischen 1572, in dem er wohl auch Entwürfe für das Gebäude vorlegte, und 1582, bevor er nach Rom übersiedelte. Diese Jahre waren für Laureti eine ungemein schaffensreiche Periode. In jener Zeit schuf er den Hochaltar für die Riario in S. Giacomo Maggiore (um 1574) sowie die Dekoration und das Altarbild der Bianchetti-Kapelle (zw. 1577-81). 1575 wurde er mit dem Hochaltarbild für S. Mattia beauftragt, 1580 mit dem Hochaltar für SS. Vitale e Agricola. Im selben Jahr betraute man Laureti mit der Planung des hydraulischen Systems für einen auf der Piazza Maggiore (heute del Popolo) in Cesena zu errichtenden Brunnen.⁶⁶⁶ Zu guter Letzt beteiligte sich der Künstler mit drei Projektzeichnungen an einem Wettbewerb für eine neu zu errichtende Brücke über den Idice (1581). So sind die anerkennenden Worte Boncompagno Boncompagnis, Laureti sei eine „*persona principale nella pittura et architettura et che non ha forse molti pari*“ keineswegs übertrieben.⁶⁶⁷

III.8 Der Riarioaltar und das Kreuzigungsfresko in S. Giacomo Maggiore, Bologna (um 1574)

III.8.1 Die Augustiner von S. Giacomo Maggiore

Die Augustinerkirche S. Giacomo Maggiore liegt an der ehemaligen Strada S. Donato, heute Via Zamboni, an der zahlreiche prachtvolle Paläste Bologneser Adelsfamilien errichtet wurden.⁶⁶⁸ Bereits seit dem Jahre 1247 waren die Augustinereremiten in Bologna präsent.⁶⁶⁹ Bei diesem Mendikantenorden handelt es sich um eine Gründung des Seligen Giovanni Bono da Mantova (1168-1249), nach dem seine Mitglieder auch *Giamboniten* genannt wurden. Zunächst erbauten sie ihr Kloster und die dem heiligen Jakobus d. Ä. gewidmete Kirche außerhalb der Stadtmauern Bolognas am Flusslauf des Savena, in der Nähe des heutigen Viale Quirico Filopanti, entschlossen sich aber recht bald, diesem eher unwirtlichen Ort den Rücken zu kehren und sich in der Stadt anzusiedeln. Diese Entscheidung war wohl auch ihrer neuen Aufgabe des Apostolats geschuldet, mit dem sie betraut wurden, nachdem Papst Alexander IV. am 9. April 1256 alle Kongregationen der

⁶⁶⁶ D. Righini (1993), S. 266-271; A. Severi (2000), S. 364-402; D. Righini (2011), S. 118f.

⁶⁶⁷ Dok. 20 (ASMn, Fondo Gonzaga, b. 1160)

⁶⁶⁸ Zu den Bologneser Palazzi siehe G. Cuppini (1974); G. Roversi (1986); D. Lenzi (1995), S. 229-252

⁶⁶⁹ Zu den Anfängen der Augustiner in Bologna siehe M. Fanti (19679, S. 1-35; G. Benevolo (2003), S. 11-35

Augustinereremiten vereinigte. Erster Ordensgeneral des neuen „*Ordo Eremitarum Sancti Augustini*“ wurde der dem Bologneser Konvent entstammende Bruder Lanfranco Settala da Milano.⁶⁷⁰

Am 25. April 1267 wurde schließlich der Grundstein für den neuen Konvent in der Stadt gelegt, obwohl die Augustiner mit dem ständigen Widerstand des säkularen Klerus zu kämpfen hatten.⁶⁷¹ Der Kirchenbau konnte 1315 vollendet werden, die Weihe erfolgte jedoch erst im Jahre 1344.⁶⁷² Aufgrund seiner Lage und Größe als Hauptkirche des Viertels *Porta Piera* erfreute sich S. Giacomo Maggiore zahlreicher mächtiger Stifter, die dort ihre Familienkapellen erwarben, immerhin 35 an der Zahl.⁶⁷³ Der angrenzende Konvent war von Beginn an - neben Paris und Padua – eine der berühmtesten Bildungsstätten des Ordens. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts verlor das Kloster jedoch an Bedeutung. Den endgültigen Niedergang des Konvents markiert die Aufhebung der religiösen Orden im Jahre 1798, woraufhin die Augustiner von S. Giacomo Maggiore ihr Kloster aufgeben mussten. Erst 1824 konnten die Mönche zurückkehren. Ihnen wurde jedoch nur ein Teil des Konvents restituiert, da dort seit 1804 das Liceo Filarmonico, heute als Conservatorio di Musica bekannt, untergebracht war.⁶⁷⁴ Mit dem Beginn des Königreichs Italien (1861) erfolgte die neuerliche Enteignung des den Augustinern zunächst überlassenen Klostertraktes. Seither betreut der Orden lediglich seine ehemalige Konventskirche.

III.8.2 Die Stifter des Riario-Altars und dessen Dotierung

Im Innern der Kirche dominiert der Renaissancecharakter des Gebäudes [Abb. 134]. S. Giacomo Maggiore ist Bolognas Kirche mit den meisten Kapellen, deren Ausstattung in das späte 16. Jahrhundert datiert.⁶⁷⁵ Hier sind die hervorragendsten Künstler der Bologneser Schule vertreten, unter ihnen Pellegrino Tibaldi, Orazio Samacchini, Lorenzo Sabatini, Ludovico Carracci, Ercole Procaccini d. Ä., Bartolomeo und Tiburzio Passarotti, Prospero Fontana, Bartolomeo Cesi und Denis Calvaert. Der in der Stadt sesshaft gewordene Sizilianer römischer Schule, Tommaso Laureti, erfuhr keinesfalls weniger Anerkennung. Ganz im Gegenteil: im Gegensatz zu seinen Kollegen wurde er sogar für die Ausstattung dreier Kapellen herangezogen. Auch der prestigeträchtigste Auftrag ging an ihn: die Anfertigung des dreiteiligen Hochaltarretabels [Abb. 135].⁶⁷⁶ Auftraggeber des Werkes waren die

⁶⁷⁰ M. Fanti (1967), S. 5f.

⁶⁷¹ Ebd., S. 10-13

⁶⁷² Zur Baugeschichte von S. Giacomo Maggiore siehe G. Aprato (1967), S. 37-72

⁶⁷³ L. Alberti (1970), S. 16

⁶⁷⁴ Das Konservatorium wurde u.a. von Giacomo Rossini, Gaetano Donizetti und Ferruccio Busoni besucht, die dort entweder Lehrer oder Schüler waren.

⁶⁷⁵ Einen ersten Überblick über die Gemälde bieten R. Roli (1967), S. 161-170 und G. Agostini (1988), S. 123-128

⁶⁷⁶ Luise Leinweber legte in Ihrer Dissertation eine umfassend recherchierte Gesamtinterpretation der Cappella Maggiore vor. Durch die Heranziehung zahlreicher Quellentexte ist ihre Arbeit grundlegend für das Verständnis der Entstehungsbedingungen des Hochaltarretabels. Siehe L. Leinweber (2000), S. 101-144

Brüder Alessandro, Ercole und Raffaele Riario.⁶⁷⁷ Wie die Stiftunginschrift über der zweiten Seitentür vermerkt, schmückten sie die Kapelle „*concordibus animis*“ mit einem neu errichteten Altar,⁶⁷⁸ nachdem sie im Einvernehmen mit den Patres am 11. Oktober 1568 den Vorbesitzern, Marchione di Francesco Ramondini und Benvenuto Fioravanti, für 400 Goldscudi die Patronatsrechte am Hochaltar abgekauft hatten.⁶⁷⁹ Damit erfüllten sie den Wunsch ihres kürzlich verstorbenen Vaters, Giulio Riario, der zu seiner Seelenrettung einen Stiftungsbetrag von 800 Lire hinterlassen hatte. Wie Giulio Riario in seinem Testament verfügt hatte, zahlten die Brüder diese Summe an die Mönche aus, die das Geld am 18. Januar 1571 beim *Monte Giulio* anlegten, wo es einen jährlichen Zinsertrag von 48,18 Lire erbrachte. Die Augustinereremiten verpflichteten sich dafür, jeweils am Todestage Giulio Riaros, dem 18. Februar, ein Totenoffizium mit 50 Messen zu zelebrieren sowie täglich eine Messe für den Verstorbenen zu lesen. Leinweber vermutet, dass noch Giulio Riario selbst mit den Augustinern über den Erwerb der Patronatsrechte am Hochaltar von S. Giacomo Maggiore verhandelt hat.⁶⁸⁰ Die Hauptkapelle der Kirche war der repräsentativste Ort, an dem man sich eine Familienkapelle einrichten konnte. Die Wahl dieses prominenten Altares hängt wohl nicht zuletzt mit dem über das allgemeine Bedürfnis nach Repräsentation hinausgehenden Anliegen der Riario zusammen, ihren sozialen Status und die Zugehörigkeit zum Bologneser Adel zu demonstrieren. Die Familie stammte ursprünglich aus Savona und war erst seit zwei Generationen in Bologna sesshaft. Ihren sozialen Aufstieg verdankten die Riario ihrem verwandtschaftlichen Verhältnis zu den della Rovere, seit Paolo Riario im Jahre 1440 in zweiter Ehe Bianca della Rovere, die Schwester des späteren Papstes Sixtus' IV. heiratete.⁶⁸¹ Dieser bedachte seinen Neffen Girolamo mit der weltlichen Herrschaft über Imola und Forlì. Nach dem Tode des Papstes und der Ermordung Girolamos im Jahre 1488 mussten dessen Kinder die Grafschaft verlassen. Vermutlich siedelte Galeazzo Riario, Sohn des Girolamo und der Caterina Sforza, Ende des 15. Jahrhunderts nach Bologna über, wo er 1542 in der Strada S. Donato in der Nähe von S. Giacomo Maggiore Häuser der Familie Malvasia erwarb.⁶⁸² Erst

⁶⁷⁷ Zu den Stiftern siehe L. Leinweber (2000), S. 110-119

⁶⁷⁸ D.O.M. SACELLUM HOC ARAMQUE MAXIMAM ALEXANDER RIARIUS JULII FILIUS S.R.E. CARDINALIS, HERCULES, & RAPHAËL FRATRES BONONIAE SENATORES EQUES ALTER SS. LAZARI & MAURITII EX MAJORIS CRUCIS ORDINE ALTER S. JACOBI HISPANORUM, CONCORDIBUS ANIMIS, SUMMOQUE PIETATIS STUDIO CONSTRUXERUNT, EXORNAVERUNTQUE VECTIGALI INSUPER ANNUO HAC LEGE CONSTITUTO UT DIEBUS SINGULIS RES DIVINA PERAGATUR PRO IIS, QUI EX RIARIÂ GENTE HUMANITATEM TRAXERUNT BISQ. QUOTANNIS PARENTALIA PRO CARDINALIS ATQUE HERCULIS FRATRIS MANIBUS IV. KAL. SEXTILEIS & IDIBUS MARTIIS MDLXXXVI. Die Inschrift zitiert auch Marco Lanzoni, *Oblighi della Sagrestia e del Convento de' RR. PP. di S. Giacomo di Bologna* (BUB, ms. 3877, fol. 7r+v)

⁶⁷⁹ Dok. 13 (BUB, ms. 3877, fol. 7v)

⁶⁸⁰ L. Leinweber (2000), S. 112; ebenso G. Agostini (1988), S. 125

⁶⁸¹ P. S. Dolfi (1670), S. 650-653. Zu den verwandtschaftlichen Beziehungen der Familie und ihrem Aufstieg im 15. Jahrhundert gibt Luise Leinweber einen kurzen Überblick mit weiterführender Literatur. Siehe L. Leinweber (2000), S. 110, Anm. 198

⁶⁸² Nach Dolfi kam Galeazzo zusammen mit seinem Bruder Ottaviano im Jahre 1485 nach Bologna. Siehe P. S. Dolfi (1670), S. 652; M. Schaich (1998), Sp. 154. Zum Erwerb der Immobilie siehe G. Roversi (1974), S. 314;

1554 erhielt Galeazzo für sich und seine Nachkommen das Bürgerrecht der Stadt.⁶⁸³ Sein Sohn Giulio etablierte die Familie schließlich im Kreise des Bologneser Adels, indem er Isabella, eine Tochter des Grafen Filippo Pepoli, ehelichte.⁶⁸⁴ Aus dieser Ehe gingen die Söhne Alessandro, Ercole und Raffaele hervor, die dem Wunsch ihres verstorbenen Vaters entsprechend die Patronatsrechte an der Hauptkapelle S. Giacomo Maggiores erwarben. Alessandro Riario schlug nach dem Studium der Jurisprudenz die kirchliche Laufbahn ein. Nicht zuletzt dank des väterlichen Geldbeutels, aus dem 1565 60.000 Scudi für den Erwerb des Amtes eines Auditor Camerae berappt wurden, gelang Alessandro eine Karriere am päpstlichen Hof.⁶⁸⁵ Fünf Jahre später wurde er von Pius V. zum Patriarchen von Alexandria ernannt. Der Tod des Ghislieri-Papstes bereitete seiner Karriere keineswegs ein Ende, denn Alessandro Riario gewann auch die Gunst dessen Nachfolgers auf dem Throne Petri, des Bolognesers Ugo Boncompagni, alias Gregor XIII.. Dieser erhob ihn am 21. Februar 1578 in den Kardinalsstand und übertrug ihm die Titelkirche S. Maria in Aracoeli. Im Alter von nur 42 Jahren verstarb Alessandro am 18. Juli 1585 in Rom und wurde in der Kirche SS. Apostoli beigesetzt, wo bereits zwei seiner Vorfahren die letzte Ruhe fanden.⁶⁸⁶ Wenige Tage vor seinem Tode verfügte er testamentarisch, dass die Dotierung des Riario-Altars in S. Giacomo Maggiore um 50 Scudi erhöht werden solle.⁶⁸⁷ Am 31. März desselben Jahres war bereits Alessandros Bruder Ercole gestorben, der seinem Wunsch gemäß in der Augustinerkirche bestattet wurde.⁶⁸⁸ Dem Wunsch ihres Vaters entsprechend, stockten seine Söhne, Galeazzo und Giulio, das Stiftungsvermögen für den Unterhalt der Familienkapelle um 200 Lire auf.⁶⁸⁹ Ercole schlug die weltliche Laufbahn ein. Verheiratet mit Ginevra Malvezzi, gelang ihm der Aufstieg in Bologna bis zu einem Sitz im Senat, der ihn am 17. August 1581 zum Botschafter an der römischen Kurie ernannte.⁶⁹⁰ Nach seinem Tode übernahm Raffaele das Senatorenamt seines Bruders am 19. März 1585.⁶⁹¹ Als letzter der drei Brüder verstarb er

G. Agostini (1988), S. 125; L. Leinweber (2000), S. 111. Nach Burrièl kaufte Galeazzo Riario ein Haus des Bonifazio Piatasi. A. Burrièl (1795), S. 853

⁶⁸³ A. Burrièl (1795), S. 851

⁶⁸⁴ Nicht Elisabetta, wie Leinweber irrtümlich schreibt. L. Leinweber (2000), S. 111

⁶⁸⁵ L. Leinweber (2000), S. 113-114 mit weiterführender Literatur.

⁶⁸⁶ Im Chor von SS. Apostoli befinden sich die Grabmäler der beiden Kardinalnepoten Sixtus' IV., Pietro (1445-1475) und Raffaele (1460-1521) Riario.

⁶⁸⁷ Wie aus dem Testamente 09. Juli 1585 hervorgeht, veranlasste den Kardinal eine schwere Erkrankung dazu, seinen Nachlass zu regeln: „[...] *Io Alessandro Riario Cardinale sopradetto infermo di corpo et sano di mente [...].*“ Dok. 16 (ASR, Notai AC, vol. 521, fol. 125r-128v). Alessandros Erben Raffaele, Galeazzo und Giulio Riario bezahlten nach dem Tode ihres Verwandten 123,6,8 Lire an die Augustinereremiten, die sich im Gegenzug dazu verpflichteten, für die Seele des verstorbenen Kardinals allmorgendlich eine Messe zu lesen sowie einmal im Jahr, am 18. Juli, ein Totenoffizium zu zelebrieren. BUB, ms. 3877, fol. 58r

⁶⁸⁸ Überblicksartig zu Ercole Riario siehe L. Leinweber (2000), S. 115-117

⁶⁸⁹ Die Augustiner investierten den Großteil des Geldes in ein Haus in der Via Mascarella und verpflichteten sich, jährlich am Todestag Ercoles ein Totenoffizium für den Verstorbenen zu halten. Dok. 13 (BUB, ms. 3877, fol. 7v); L. Leinweber (2000), S. 117, Anm. 219

⁶⁹⁰ A. Burrièl (1795), S. 853; F. Cancellieri (1823), S. 135

⁶⁹¹ P. S. Dolfi (1990), S. 652; L. Leinweber (2000), S. 117

am 27. Mai 1592 und wurde ebenfalls in S. Giacomo Maggiore beigesetzt.⁶⁹² Leinweber weist besonders darauf hin, dass sowohl Ercole als auch Raffaele Ritterorden angehörten, die sich in den Dienst der Verteidigung des christlichen bzw. katholischen Glaubens stellten.⁶⁹³ Da auch Alessandro im Kreise der Kirchenreformer verkehrte, folgert sie, „dass die Riario willens waren, ihren Beitrag zur Verwirklichung der Ziele der nachtridentinischen römisch-katholischen Kirche zu leisten“.⁶⁹⁴ Ob dem so war, sei dahingestellt. Die Mitgliedschaft in einer Bruderschaft bzw. einem dem Adel vorbehaltenen Ritterorden war jedenfalls der gesellschaftlichen Beziehungspflege nicht abträglich.

III.8.3 Das Altartriptychon

Ursprünglich war in S. Giacomo Maggiore ein Lettner installiert, der jedoch bereits 1483 abgetragen wurde, da er den ästhetischen Ansprüchen Giovanni II. Bentivoglios nicht genügte, der zu jener Zeit als Alleinherrscher Bologna regierte.⁶⁹⁵ Nach Leinweber habe sich dieser an dem Beispiel seines Florentiner Kollegen, Cosimo d. Ä., orientiert, der den Chorraum von S. Lorenzo neuordnen und das Chorgestühl hinter den Hauptaltar verlegen ließ.⁶⁹⁶ Die Augustinereremiten von S. Giacomo Maggiore richteten, nachdem der Lettner abgebrochen wurde, noch im selben Jahr das Chorgestühl hinter dem Hochaltar ein, der zu diesem Zweck weiter nach Westen versetzt wurde.⁶⁹⁷ Das alte Polyptychon Lorenzo Venezianos von 1368 verblieb jedoch bis 1491 auf dem Hochaltar, bevor es in das Oratorium der Madonna della Consolazione überführt und 1636 auseinander genommen wurde.⁶⁹⁸ Bis zur Aufstellung von Lauretis Riario-Triptychon mit der monumentalen Darstellung der Auferstehung Christi besaß der Altar keinen Bilderschmuck. Der dreiflügelige Hochaltar zeigt im Mittelbild die Auferstehung Christi und auf den Seitentafeln die Heiligen Jakobus d. Ä. und Augustinus.

⁶⁹² Leinweber weist auf die beiden Testamente Raffaeles hin (vom 29. März 1578 bzw. vom 29. März 1582), in denen er den Wunsch äußert, in der „*sepultura delli Signori Riarij*“ bestattet zu werden. Durch seine drei Vermählungen – zunächst heiratete er Cornelia Malvezzi, dann Ottavia Pepoli und schließlich seine Stieftochter Sista – war er mit dem Bologneser Adel gut vernetzt. Sein Begräbnis wurde dementsprechend feierlich begangen. Siehe P. S. Dolfi (1670), S. 653; L. Leinweber (2000), S. 117, Anm. 222

⁶⁹³ Ercole gehörte dem Orden der Heiligen Lazarus und Mauritius an, Raffaele dem des hl. Jakobus. L. Leinweber (2000), S. 116f.

⁶⁹⁴ L. Leinweber (2000), S. 118

⁶⁹⁵ „*Alli 24 luglio 1483 parendo al Signore Giovanni Bentivoglio che il corridore che traversava la chiesa di San Jacomo, ove erano sotto l'altare di Santa Caterina e l'altare di San Pietro troppo sconciamente occupasse il detto tempio, il fece rimuovere et ridusse la chiesa ad un solo corpo, siccome hora si vede.*“ Ch. Ghirardacci (1932), 227; D. Lenzi (1967), S. 237; L. Leinweber (2000), S. 109, Anm. 192

⁶⁹⁶ L. Leinweber (2000), S. 108

⁶⁹⁷ Am 07. September 1483 erfolgte die Neuweihe des Altares. Siehe G. Codibò (1915), S. 49; D. Lenzi (1967), S. 237; L. Leinweber (2000), S. 109, Anm. 194

⁶⁹⁷ L. Leinweber (2000), S. 108

⁶⁹⁸ C. Volpe (1967), S. 93-99; ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo, 122/1728, fol. 76v (Cherubino Ghirardacci, Libro campione vecchio); D. Lenzi (1967), S. 238; L. Leinweber (2000), S. 109, Anm. 195

Ursprünglich befand sich das Retabel auf dem Hochaltar ca. zehn Fuß vor dem Triumphbogen.⁶⁹⁹ Im Zuge von Renovierungsarbeiten ersetzte man 1686 den von den Riario errichteten Altar, versah Lauretis Triptychon mit einem neuen Rahmen und versetzte es in die Chorapsis, da die vorherige Altardisposition die liturgischen Handlungen im Presbyterium behinderte und der Altar stark verrußt und angeblich nicht mehr zu reinigen war.⁷⁰⁰ Eine Handschrift aus der Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio gibt an, dass die drei Bilder Lauretis ursprünglich in einen architektonischen Rahmen eingefasst waren, der den Choreingang anscheinend nach Art eines Schrankenhochaltars verstellte.⁷⁰¹ Dieser habe aus marmornen Säulen, Architraven und Bögen bestanden. Im Bericht über die Modernisierung des Altares wird festgehalten, dass dessen Vorderseite mit den drei Bildern aus weißem Marmor mit roter Umrandung bestanden habe.⁷⁰² Damals wie heute waren die Gemälde in Öl auf Leinwand ausgeführt und auf Holztafeln aufgezo-gen. Die Altarrückseite sei dagegen aus Bruchstein gearbeitet worden. Zwei Zeugen, beide Mitglieder des Augustinerkonvents, berichten, dass Lauretis Retabel eine bemalte Rückseite besessen habe, die der Künstler mit einer Darstellung des Gekreuzigten versehen habe. Cherubino Ghirardacci (1519-1598) bemerkt hierzu knapp: „Im [Jahre] 1574 malte Herr Tomaso Siciliano das Altarbild des großen Altares, und auch das Kruzifix, das im Chor im Altar der Herren Riario ist.“⁷⁰³ Etwas ausführlicher ist da Marco Lanzoni in seiner Schilderung aus dem Jahre 1605: „Im Jahre 1574 war der genannte Altar, der sich heute im Besitz der hochverehrten Herren Riario befindet, [bereits] gewährt und in der Gestalt heruntergekommen. Dessen Tafel – sowohl der Mittelteil, als auch die seitlichen Teile [und] gleichfalls jener zum Chor hin – wurde von Tommaso Siciliano gemalt, einem Mann, der für seine Kunst berühmt ist. Um einen Körper naturgetreu am Kreuz darstellen zu können, erhielt dieser die Erlaubnis, den wohlgeformten Körper eines getöteten [unbekannte Abkürzung]⁷⁰⁴ an ein Kreuz zu heften wie er es tat, und davon gewann er

⁶⁹⁹ Dok. 14 (ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo, 60/1666, n. 36)

⁷⁰⁰ Dok. 14 (ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo, 60/1666, n. 36). Den neuen Altarraahmen schuf Paolo Olmelli nach einem Entwurf von Albertoni.

⁷⁰¹ „[...] fu poi col contento del Marchese Ottauiò [...] riaccomodato, e doue le tre gran tauole copriuano la imboccatura del Choro con collone di marmo architraui et archi, furono riportate indietro, e aperta là imboccatura del Choro, e rifatti gl'archi con più decorata e moderna architettura.“ BCAB, Ms. B 114, Notizie riguardanti la famiglia Riari ed altre ad essa imparentate, unpaginiert, zitiert nach L. Leinweber (2000), S. 131, Anm. 252

⁷⁰² Dok. 14 (ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo, 60/1666, n. 36). Auch Masini überliefert, dass der Hochaltar aus Marmor bestanden habe: „In questa Chiesa mirasi l'Altar maggiore di casa Riarij fatto di marmo, con tre tavole in pittura di Tomaso Lauretti, cioè un Ascensione di Christo, un S. Giacomo, & un S. Agostino; fece ancora la tavola di S. Agostino nella Capella Bianchetti, e quella di S. Gulielmo Duca d'Acquitania in quella de' Magnani, & il crocefisso à fresco dentro il Choro.“ A. Masini, Bd. 1 (1666), S. 175

⁷⁰³ Dok. 15 (ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo, 122/1728, II, fol. 92r); E. Berselli (1991), S. 42

⁷⁰⁴ Dok. 13 (BUB, ms. 3877, fol. 6v). Die Abkürzung „Ser.re“ lösen Lenzi (1967), S. 246 und Berselli (1991), S. 42 als „ser[vito]re“ auf. L. Leinweber (2000), S. 132, Anm. 253 enthält sich jeder Spekulation. Es handelte sich bei dem Toten vermutlich um die Leiche eines Gehenkten, denn Anatomiestudien wurden in der Regel an Körpern hingerichteter Krimineller durchgeführt.

das Kruzifix, das sich heute in Richtung des Chores befindet.⁷⁰⁵ Es ist auffällig, dass beide Autoren ausschließlich auf das Kruzifix der Altarrückseite eingehen, die Motive auf der dem Volk zugewandten Seite aber gar nicht benennen. Das mag daran gelegen haben, dass die beiden Augustinermönche den Hochaltar hauptsächlich aus dieser Perspektive betrachteten und zwar jedes Mal, wenn sich die Konventsmitglieder zum Stundengebet im Binnenchor versammelten. Zudem scheint sich Laureti außergewöhnlich große Mühe gegeben zu haben, einen anatomisch korrekten Körper wiederzugeben, der in möglichst natürlicher Weise am Kreuz hängt. Dass der Maler zu diesem Zweck einen Toten an einem solchen Marterwerkzeug befestigte, ist ein Vorgang, der ohne die Protektion der Riario, insbesondere Alessandros, nicht möglich gewesen wäre. Von Lauretis Bild des Gekreuzigten ist jedoch keine Spur mehr zu finden. Das verwundert nicht, denn Cavazzoni berichtet, Lauretis Kruzifix sei an dem Altar „*a fresco*“ ausgeführt worden.⁷⁰⁶ Die dem Chor zugewandte Seite des Altaraufbaus, der laut Renovierungsbericht rückwärtig aus Bruchstein bestanden habe, war demnach verputzt und von Laureti freskiert worden. Dieses Bild, welches von Cavazzoni und Malvasia als Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes beschrieben wird, ist folglich beim Abbruch des steinernen Altaraufbaus zerstört worden.⁷⁰⁷ Während Cavazzoni, Ghirardacci und Lanzoni die Darstellung des Kruzifixes klar auf der Altarrückseite lokalisieren, berichten sowohl Masini als auch Malvasia von einem Kreuzigungsfresko im Chor, das Laureti gemalt haben sollte.⁷⁰⁸ Anscheinend beziehen sich beide Autoren auf Cavazzonis Traktat, ohne selbst den Chorraum gesehen zu haben. Dass sich ein Fresko auf der Altarrückseite befunden haben könnte, erschien ihnen offenbar unwahrscheinlich, da die allgemein ansichtige Vorderseite aus Marmor bestand, in die drei auf Leinwand gemalte Bilder eingelassen waren. Seither ist in der Literatur von einem Kreuzigungsfresko Lauretis im Chorraum, d.h. an dessen Wänden, die Rede, das dort gar nicht vorhanden war.⁷⁰⁹ Berselli,

⁷⁰⁵ Dok. 13 (BUB, ms. 3877, fol. 6v-7r). Siehe auch die leicht abweichende Übersetzung von L. Leinweber (2000), S. 131f.. Der Anfang von Lanzonis Angaben, den Leinweber nicht übersetzt, ist im Italienischen unklar formuliert. Daher geht Astengo irrtümlich davon aus, dass den Riario die Patronatsrechte an dem Altar erst im Jahre 1574 überlassen wurden. Siehe S. L. Astengo (1923), S. 53. Die Jahresangabe bezieht sich aber m. E. auf die Tatsache, dass der den Riario bei Zeiten überlassene Altar heruntergekommen war, so dass Laureti nun (1574) mit der Herstellung eines neuen Retabels beauftragt wurde.

⁷⁰⁶ „*Le tre ancone de l'altare maggiore, cioè la Resurrezione di Nostro Signore, a man destra S. Iacomo ed al sinistro S. Augustino sono de mano di Tomasio Lauretto ciciliano, opera molto studiosa. L'altare dentro in coro vi è Nostro Signore crucifisso con la Madre e S. Giovanni, fatta a fresco de mano de l'istesso.*“ F. Cavazzoni (1999), S. 23 (9); A. Masini (1666), S. 175

⁷⁰⁷ „*Nel Coro, il Crocifisso a buon fresco, e la B. Vergine e S. Gioanni è del Laureti.*“ C. C. Malvasia (1686), S. 89. In der von Pier Maria Monti herausgegebenen Ausgabe von 1706 wird das Fresko nicht mehr erwähnt. Da der Altaraufbau aus Stein war, ist Leinwebers Angabe, das "mehnteilige Retabel" sei 1686 entfernt und an die Chorapsis zurückversetzt worden, irreführend. Es handelte sich lediglich um die Bewahrung der drei auf Holz gezogenen Leinwandbilder, die neu zusammengesetzt und mit einem hölzernen Rahmen versehen wurden. Siehe L. Leinweber (2000), S. 130, Anm. 252

⁷⁰⁸ A. Masini (1666), Bd. 1, S. 175; C. C. Malvasia (1686), S. 89

⁷⁰⁹ E. Berselli (1991), S. 42; M. Pigozzi, in: F. Cavazzoni (1999), S. 23, Anm. 46; A. Giacomelli (2002), S. 339; M. Grasso (2005), S. 86; A. Ch. Fontana (2011), S. 94

Pigozzi und Fontana äußern sogar die Vermutung, dass das Kreuzigungsfresko noch vorhanden und eventuell nur durch die Holzeinbauten des renovierten Chores verdeckt worden sein könnte.⁷¹⁰

Die dem Laienraum zugewandte Seite des Retabels ist nicht weniger spektakulär als es die Rückseite gewesen sein muss. Die Auferstehung Christi wird hier als dramatisches Geschehen inszeniert, bei dem Christus energisch gen Himmel strebt [Abb. 135].⁷¹¹ Die dynamische Bewegtheit der michelangelesken Figur wird durch die entgegengesetzte Haltung der Arme betont, wodurch der Eindruck erweckt wird, der Auferstandene bewege sich aus eigener Kraft nach oben. Die starke Aufwärtsbewegung, betont durch das flatternde Leichentuch, kontrastiert die Erdgebundenheit der Wächter, die zu Boden fallen oder voller Entsetzen in alle Richtungen auseinanderstreben. Sie geben den Blick frei auf die geöffnete Grabeshöhle, in der sich weitere Wachleute an dem geschlossenen Sarkophag befinden. Die Auferstehung ist kein majestätisches Entsteigen des Grabes, sondern ein jäher Vorgang, der sich auf miraculöse Weise explosionsartig ereignet. Christus ist hier nicht, wie in den meisten Auferstehungsbildern, mit dem Stabkreuz gerüstet, sondern umringt von einer Engelschar, die stattdessen die *Arma Christi* als Siegeszeichen empor tragen. Der Auferstandene hat den Tod überwunden und scheint keinen irdischen Bezug mehr zu haben. Mit dem in die Höhe gestreckten Arm und himmelwärts gerichtetem Blick bringt Laureti die Jenseitigkeit Christi zum Ausdruck, der weder nach unten noch den Betrachter ansieht und alles Weltliche zurückzulassen scheint. Die dramatische Gebärde Christi lässt unweigerlich an Michelangelos Zeichnung der Royal Library denken (1531/32) [Abb. 136].⁷¹² Bereits hier begegnet auch das expressive Auseinanderstreben zweier konträrer Figuren, das zahlreiche Auferstehungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts prägen sollte.

Im Bildvordergrund sind, durch die dunkle Firnis schwer auszumachen, zwei Halbfiguren in zeitgenössischer Kleidung dargestellt. Die Rückenfigur am linken Bildrand, die mit abwehrender Gestik das Geschehen verfolgt, ist noch der Wächtergruppe zuzurechnen, während die beiden mittleren Figuren unbeteiligte Betrachter zu sein scheinen. Der rechte von beiden ist mit Rüstung wiedergegeben und dadurch als Ritter bzw. Edelmann gekennzeichnet. Er deutet nach oben und blickt seinen Begleiter an, der den Zeigefinger an den Mund legt, um Schweigen zu gebieten. Am rechten Bildrand befindet sich eine weitere Figur, die aus dem Gemälde heraus den Betrachter ansieht. Leider lässt der schlechte Erhaltungszustand der Altartafel nicht viel mehr von ihr erkennen. Zunächst mag die Vermutung naheliegen, dass die Stifter des Hochaltars, Alessandro, Ercole und Raffaele Riario dort verewigt sein könnten. Die Gesichter dieser drei Repoussoirfiguren sind jedoch sehr schematisch wiedergegeben und lassen keine Portraits erkennen. Außerdem ist die rechte Gestalt in die äußerste Ecke gedrängt und deutlich weniger prominent dargestellt als die beiden zentralen Figuren, die sich

⁷¹⁰ E. Berselli (1991), S. 42; M. Pigozzi, in: F. Cavazzoni (1999), S. 23, Anm. 46; A. Ch. Fontana (2011), S. 94

⁷¹¹ Der über dem Grab schwebende Christus ist ein in der Mitte des 14. Jahrhunderts in Italien entstandener Bildtypus. Die bildliche Darstellung der verklärten Gestalt des Auferstandenen beruht auf der Vorstellung der Erhöhung Christi in den Himmel vom Grabe aus, wie sie das apokryphe Petrus-evangelium (um 200 n. Chr.) und die Ephraemdichtung (4. Jh. n. Chr.) schildern. Siehe G. Schiller, Bd. 3 (1971), S. 16, 69, 81; A. Giacomelli (2002), S. 339 bezeichnet das Altarbild fälschlicherweise als Himmelfahrt.

⁷¹² Windsor, Royal Library, Inv.-Nr. 12767

einander zuwenden. Ohne reale Personen zu kennzeichnen, diente die Wiedergabe zeitgenössischer Kleidung vermutlich lediglich dazu, einen Bezug zur Gegenwart herzustellen, in der die Auferstehung Christi als erlösender Moment von aktueller und fortdauernder Bedeutung ist.

Die linke Seitentafel des Triptychons zeigt die monumentale Figur des Kirchenpatrons, Jakobus d. Ä.. In seiner linken Hand hält er ein rotes Buch, in der Rechten einen langen Pilgerstab. Der Apostel ist mit einer grünen Tunika bekleidet, um die in großen Falten ein gelbes Mantelpallium gelegt ist. Das Knie des linken Beines ist durch einen hellen Lichtreflex des Stoffes hervorgehoben. Seine ausschließlich antikische Gewandung weicht etwas von der üblichen Ikonographie ab, die Jakobus d. Ä. in der Regel im Pilgergewand mit Mantel, Hut und Jakobsmuschel darstellt. Die Ponderation mit einem rechten Stand- und linkem Spielbein, sorgt für eine unnatürliche Bewegung der Figur, welche die linke Schulter nach vorn schiebt und den Kopf nach links dreht. Der Apostel scheint sinnierend auf das Geschehen der Mitteltafel zu blicken. Diese Figur geht auf den Propheten Jonas der Chigikapelle in S. Maria della Pace zurück, den Laureti aus seiner römischen Zeit kannte. Die rechte Seitentafel zeigt den hl. Augustinus, der im Begriff ist ein Buch umzublättern, das vor ihm auf einem Stehpult liegt. Als Bischof ist er mit Pluviale, Mitra und Bischofsstab ausgestattet. Zu seinen Füßen liegt in der rechten Bildecke eine Säulenbasis, die möglicherweise als Referenz an das von den Vandalen zerstörte Hippo zu verstehen ist. Der Kirchenvater Augustinus, dessen Regel die Ordensbrüder von S. Giacomo Maggiore befolgten, scheint ganz in die Lektüre des Buches vertieft zu sein. Im Gegensatz zu seinem Pendant auf der linken Seitentafel schenkt er der Auferstehung Christi keine Aufmerksamkeit.

III.8.4 Der Riario-Altar im Kontext der Auferstehung Christi in der italienischen Monumentalmalerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Auch wenn es für Lauretis Auferstehung Christi möglicherweise keine Vorbilder in der Bologneser Monumentalmalerei gab, so mangelte es dem Künstler nicht an Inspirationsquellen für die Bewältigung der gestellten Aufgabe.⁷¹³ Großformatige Altarbilder, die die Auferstehung thematisierten, finden sich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts vergleichsweise häufig. Tommaso Lauretis Darstellung des Ereignisses ist jedoch in verschiedener Hinsicht ungewöhnlich. Am auffälligsten ist die Dynamik, mit welcher der Auferstandene gen Himmel strebt. Sein verklärter Leib ist die einzige Lichtquelle des Bildes. Durch seine Erlösungstat, an welche die himmlischen Begleiter mit den Leidenswerkzeugen gemahnen, durchbricht Christus die irdische Finsternis des Todes, der die

⁷¹³ L. Leinweber (2000), S. 127. Bartolomeo Passerotti malte für den Konvent S. Pietro Martire vermutlich zwischen 1570 und 1575 eine großformatige Auferstehung Christi. Öl auf Leinwand, 390 x 250 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Eine genauere Datierung des Werkes ist jedoch bisher nicht gelungen. Während Emiliani, Benati und Ghirardi das Gemälde auf die erste Hälfte der 1570er Jahre datieren, gibt Höpner 1580 als Entstehungsjahr an. Siehe A. Emiliani (1967), S. 274; D. Benati (1981), 379, S. 30; C. Höpner, Bd. 2 (1987), S. 29, Tafel G 19; A. Ghirardi (1990), S. 181 f.

zu Boden stürzenden Wächter sinnbildlich verfallen sind.⁷¹⁴ Von Furcht und Entsetzen gepackt laufen sie zentrifugal in alle Richtungen auseinander und stolpern dabei übereinander. Der Blick des Betrachters fällt nun ungehindert in die Grabeshöhle, in der weitere Soldaten in glänzenden Rüstungen den Sarkophag bewachen. Das Motiv der schlafenden Wächter, die es sich auf dem Deckel des geschlossenen Steinsarkophags bequem gemacht haben, entlehnte Laureti Dürers Großer Holzschnittpassion [Abb. 137]. Auf diese Weise konnte der Künstler das Unerklärliche verbildlichen: das die Zeitenwende markierende, übernatürliche Ereignis der Auferstehung Christi aus dem versiegelten Grab (Mt 27,66).⁷¹⁵ Von diesem umwälzenden Ereignis, das ihre Kollegen in helle Panik versetzt, haben die Wachen im Innern der Grabeshöhle nichts bemerkt. Die Auferstehung ist als Durchdringung der Grabplatte zu verstehen, deren Darstellung das tradierte, aber durch keinen Evangelientext belegte Heraussteigen Christi aus dem Grab infrage stellte.⁷¹⁶ Nach dem Tridentinum wird im Zuge der Forderung nach einer angemessenen Darstellung sakraler Kunst auch die schriftgemäße Wiedergabe der Auferstehung Christi diskutiert.⁷¹⁷ So bemängelt etwa Molanus, dass durch das Malen der Auferstehung aus dem geöffneten Grab die Parallele des verschlossenen Grabes zum jungfräulichen Leib Mariens nicht hergestellt würde.⁷¹⁸ Federico Borromeo, Vetter des Mailänder Erzbischofs Carlo Borromeo, wird in seiner Kritik deutlicher.⁷¹⁹ Demnach sei der größte Fehler der Maler, die entgeisterten Soldaten im Moment der Auferstehung Christi ohnmächtig zu Boden fallen zu lassen, weil der Erlöser aus dem Grab gelangt sei, ohne dass die Wächter es bemerkt hätten. Erst als der Engel den Grabstein wegwälzte, seien sie erwacht und in Furcht verfallen. Daher müsse der Engel in jedem Falle dargestellt werden, wenn man das Entsetzen der Soldaten zeigen wolle. Falsch sei, wenn der Eindruck erweckt würde, das Grab hätte sich von selbst geöffnet, um Christus einen Ausstieg zu ermöglichen, da selige Körper einer Grabesöffnung nicht bedürften. Laureti stellt zwar schriftgemäß die schlafenden Wächter an dem geschlossenen Sarkophag da, will aber auf die Expressivität der manieristisch stark bewegten und *terrore* zum Ausdruck bringenden Körperknäuel der Soldaten nicht verzichten. Somit postiert er sie in einer zweiten Gruppe vor der offenen

⁷¹⁴ „Die Hüter aber erschrecken vor Furcht und wurden, als wären sie tot.“ (Mt 28,4)

⁷¹⁵ In der westlichen Kunst wurde das Grab von jeher mit dem Sarkophag gleichgesetzt. Siehe G. Schiller, Bd. 3 (1971), S. 71

⁷¹⁶ Die Darstellung der Auferstehung Christi aus dem geschlossenen Grab existiert bereits seit dem 13. Jahrhundert und wird im 15. Jahrhundert neu aufgegriffen. G. Schiller, Bd. 3 (1971), S. 76

⁷¹⁷ Siehe Ch. Hecht (1997), S. 393f.

⁷¹⁸ „*Maius vero quod quidam pingant Christum aperto sepulchro resurrexisse, cum Paulinus eo clauso & obserato resurrexerit, sicut antea clauso matris utero in hunc mundum venerat.*“ J. Molanus (1570), Cap. XXI, fol. 48r

⁷¹⁹ „*Sed turpius etiam peccari videmus in pingenda resurrectione Salvatoris. Namque redivivum ab tumulo Christum ita faciunt, ut pulcusi, attonitique re subita milites sese abjiziant humi, et prosternant. Id falsum, mendosumque est. Prodiit enim ex tumulo Salvator, itaut vigiles illi nihil sentirent. Postea interjecto aliquo temporis spacio, cum Angelus monumenti lapidem evolveret, excitati strepitum sentire, territique fuerunt. Peccant etiam in eo pictores, quod hiantem, aperientemque sese tumulum faciunt, ut prodeunti Salvatori via sic pandatur. Non enim egent beata corpora via, exituque tali, lapidemque ab Angelo esse remotum, Evangelista tradit. Omnino autem ita pingenda res erat, ut in exprimendo vigilum terrore, simul evolutus Angeli manu lapis ostenderunt.*“ F. Borromeo (1932), S. 35

Grabeshöhle, ohne jedoch dem Himmelsboten einen Platz in seinem Gemälde einzuräumen. Die merkwürdige Idee, schlafende Wächter in und fliehende außerhalb der Grabeshöhle darzustellen, war nicht zuletzt Lauretis Vorliebe geschuldet, Bildelemente verschiedener Meisterwerke versatzstückartig zu kombinieren und daraus etwas Eigenes zu schaffen. In diesem Fall ließ sich der Maler zum einen von der Auferstehung Christi Santi di Titos inspirieren, die dieser um 1573/74 für die Medicikapelle in S. Croce in Florenz gemalt hatte [Abb. 138],⁷²⁰ und zum anderen von Vasaris Altarbild gleichen Themas in S. Maria Novella von 1567 [Abb. 149].⁷²¹ Alle drei Gemälde zeigen die geöffnete Grabeshöhle im Zentrum des Bildes. Im Falle Santi di Titos erfüllt jedoch eine undurchdringliche Dunkelheit das Felsengrab, das der Auferstandene hinter sich zurückgelassen hat. Davor sitzt der Engel auf dem von ihm verrückten Stein und weist die drei Marien auf das leere Grab hin. Umgeben von einer Schar adoleszenter Engel schwebt Christus in einer tänzerisch eleganten Bewegung über den teils am Boden liegenden und teils erschrocken fliehenden Soldaten. Mit gesenktem Blick und erhobener Rechten wendet sich der Erlöser segnend dem Menschengewirr zu seinen Füßen zu. Die Kurvatur des Auferstandenen erklärt Santi di Tito durch den Fingerzeig des rechten Engels, der auf die ineinander verschlungenen Leiber in ihrer irdischen Erlösungsbedürftigkeit verweist. An dieser den Bildvordergrund füllenden Menge orientierte sich Tommaso Laureti, als er die beiden nach rechts und links aus dem Bild strebenden Wächter in etwas variiertes Form übernahm. Während Santi di Tito den linken Soldaten in Richtung des Bildhintergrundes über einen Kumpanen stolpern und den rechten konträr dazu nach vorn laufen lässt, gibt Laureti diese Fluchtbewegung in genau umgekehrter Weise wieder. Die Spiegelung dieser beiden Figuren unterstreichen die Maler zusätzlich durch den Tausch der Farben von Hose und Schuppenpanzer. Das Motiv dieser beiden konträren Figuren, die in ähnlicher Weise ihr Erschrecken über die himmlische Intervention ausdrücken, ist letztendlich auf Michelangelos Bekehrung Pauli (1542-45) zurückzuführen und auch in dem Auferstehungsfresko zu finden, das Hendrick van den Broeck 1577 für die Eingangswand der Cappella Sistina schuf. Lauretis dem Betrachter entgegen eilender Wächter orientiert sich jedoch eng an dem fliehenden Dominikanerbruder aus Tizians berühmtem Gemälde des hl. Petrus Martyr, das sich in der Venezianer Kirche Santi Giovanni e Paolo befand (um 1526-30).⁷²²

Santi di Tito schuf mit der Auferstehung Christi eines seiner besten Werke, für das er viel Lob erfuhr.⁷²³ Bei dem Gemälde handelt es sich um das erste und komplexeste von fünf Altarbildern, die der Maler im Zuge der Renovierung von S. Maria Novella und S. Croce anfertigte. Voraussetzung für seine Komposition der Auferstehung waren zwei Gemälde desselben Themas, die ein paar Jahrzehnte

⁷²⁰ Das Bild ist zwar signiert aber nicht datiert. Am wahrscheinlichsten ist Halls Datierung *um 1574*, da Santi di Tito hier dieselbe Signatur benutzt (*Sanctes Titius F.*) wie bei seinem 1574 entstandenen Mahl in Emmaus. Siehe M. B. Hall (1979), S. 148. Zu den verschiedenen Datierungsversuchen siehe J. Spalding (1978), S. 41, Anm. 1

⁷²¹ Zu diesen beiden Gemälden siehe besonders J. Spalding (1978), S. 41-43 und H. Damm (2009), S. 180-202. Zu Vasaris Umgestaltung der beiden Mendikantenordenskirchen siehe M. B. Hall (1979)

⁷²² Das Bild wurde bei Renovierungsarbeiten am 16. August 1867 durch einen Brand zerstört und durch eine Kopie von Carl Loth ersetzt.

⁷²³ R. Borghini (1584), S. 188; F. Baldinucci (1688), S. 81

früher in Florenz für Aufsehen sorgten: Das eine malte sein Lehrer, Agnolo Bronzino, 1552 für die Cappella Guadagni in SS. Annunziata [Abb. 140], das andere Giorgio Vasari für die Kapelle des großherzoglichen Leibarztes, Andrea Pasquali, in S. Maria Novella (1567) [Abb. 139].⁷²⁴ Charakteristisch für all diese Bilder, Lauretis inbegriffen, ist ihre zweiteilige Gliederung. Über der zentralen Grabeshöhle schwebt Christus von Engeln umgeben, in der unteren Bildhälfte tummeln sich die Wächter. Vasaris Version der Auferstehung Christi ist jedoch in verschiedener Hinsicht ungewöhnlich. Anstelle der Soldaten rückt er vier adorierende Heilige in den Bildvordergrund.⁷²⁵ Diese *invenzione* kritisierte Raffaello Borghini in seinem Buch *Il Riposo*.⁷²⁶ Dort lässt er Bernardo Vecchietti monieren, Vasari habe keine Rücksicht auf eine schriftgemäße Darstellung des Themas genommen, da es für die Auferstehung keine Zeugen gegeben habe.⁷²⁷ Vasaris künstlerische Freiheit könne dazu führen, dass die Ungebildeten glaubten, das Ereignis habe sich anders abgespielt. Weil der Bildvordergrund von den vier Heiligen besetzt wird, stellt Vasari die Grabwächter im Bildmittelgrund dar. Sie stürzen vor dem geöffneten Grab zu Boden, das von der Gestalt des Engels lichterfüllt ist. Darüber erscheint in Anlehnung an Michelangelos Weltgericht der Auferstandene auf einer Wolke stehend und von Engeln begleitet, die die Arma Christi mit sich führen. Tommaso Laureti adaptierte dieses Motiv für sein Altarbild in S. Giacomo Maggiore. Während Giorgio Vasari seine Christusfigur stärker an Michelangelos Weltenrichter angleicht, haben Lauretis Engel größere Ähnlichkeit mit den Himmelsboten des Freskos. Der Eklektizismus des Sizilianers führt zu einer eigenwilligen Synthese der verschiedenen Bildmotive, deren Komposition sich ohne die Kenntnis seiner Vorbilder nicht erschließt. So erklärt sich die zweite Gruppe der in der Grabeshöhle schlafenden Wächter aus der Tatsache, dass auch Vasari seine Soldaten im Bildmittelgrund postierte. Von der übernatürlichen Erscheinung überwältigt und zu Boden geworfen, wälzen sie sich auf einer Treppe vor dem Eingang des Grabes. Laureti übernahm auch dieses Stufenmotiv, deutete es jedoch zur umgestürzten Grabplatte um. Möglicherweise sind auch die beiden Halbfiguren in zeitgenössischer Kleidung auf die Präsenz des modern gewandeten Stifters Pasquali auf Vasaris Gemälde zurückzuführen. Eine weitere Parallele zwischen den beiden Bildern ist die düstere Atmosphäre, die dem Geschehen etwas Bedrohliches verleiht. Wie bei Vasari findet die Auferstehung Christi auf Tommaso Lauretis Gemälde in völliger Dunkelheit statt. Einzige Lichtquelle ist der Auferstandene, der das dramatische Geschehen schlaglichtartig erhellt. Bei Vasari tritt zusätzlich der vor der erleuchteten Grabeshöhle sitzende Engel

⁷²⁴ J. J. Spalding (1978), S. 42

⁷²⁵ Bei den Heiligen handelt es sich um Johannes den Täufer und den Apostel Andreas rechts sowie die Ärzte Cosmas und Damian auf der linken Bildseite. Der kniende ältere Mediziner wird aufgrund einer Notiz des Konventsmitglieds Modesto Biliotti für ein Portrait des Auftraggebers gehalten. Siehe M. B. Hall (1979), S. 113, Anm. 11; H. Damm (2009), S. 187, Anm. 33. Auch Tintoretto gesellt auf seinem Auferstehungsbild in S. Cassiano, Venedig (1565) den Grabwächtern zwei Heilige hinzu.

⁷²⁶ R. Borghini (1584), S. 93f., 199; H. Damm (2009), S. 189

⁷²⁷ Tizian stellte auf der linken Seitentafel seines Averoldi-Polyptychons in SS. Nazario e Celso in Brescia den Stifter des Altars in Begleitung der beiden Kirchenpatrone dar. Die Mitteltafel ist jedoch einzig der Auferstehung Christi vorbehalten, deren Zeugen zwei Soldaten sind. Siehe R. Tassi (1976); E. Lucchesi Ragni / G. Agosti (1991)

hinzu, der durch seine kleine Lichtaura das Bildzentrum als Ausgangspunkt des Ereignisses kennzeichnet.

Laureti studierte die Florentiner Manieristen genau, von denen die neu geschaffenen Familienkapellen in S. Croce und S. Maria Novella mit Altarbildern ausgestattet wurden. Besonderes Gefallen fand er anscheinend am Figurenreichtum der Gemälde Bronzinos, wenn er selbst sich auch auf deutlich weniger Personal beschränkte. Bronzinos *Abstieg Christi in den Limbus* (1552) konnte Laureti in der Cappella Zanchini in S. Croce bewundern. Dessen Idee, die von Christus aus dem Limbus befreiten Seelen am unteren Bildrand aus der Erde klettern zu lassen, mag Laureti dazu veranlasst haben, auch das Hochaltarbild von S. Giacomo Maggiore mit solchen Halbfiguren zu versehen. Ein deutlicher Unterschied zu den genannten Florentiner Werken ist die Expressivität, mit der Laureti seinen Auferstandenen gen Himmel fahren lässt. Mit weit auseinandergerissenen Armen und gestrecktem Körper strebt Christus in die Höhe, ohne von dem irdischen Durcheinander Notiz zu nehmen. Sein Blick ist ganz auf die himmlischen Gefilde gerichtet. Dieser Christus erscheint als dramatische Antithese zu den gemäßigten Florentiner Bildern, auf denen der Auferstandene in statuarischer Erhabenheit über dem Erdboden schwebt.

Lauretis großes Hochaltarretabel von S. Giacomo Maggiore übte großen Einfluss auf Annibale Carraccis Auferstehung Christi aus, die er im Jahre 1593 für die Privatkapelle des Palazzo Luchini in Bologna schuf [Abb. 141]. In seiner ganz eigenen Art interpretiert Carracci die Figur des Auferstandenen, der anmutig dem Sarkophag zu entschweben scheint. Die erhobene Rechte und das stärker angewinkelte linke Bein sorgen für eine elegante Drehung der Figur. Die sanfte Beleuchtung und ein natürlicheres Inkarnat sorgen für eine harmonische Farbigkeit.⁷²⁸ Die in Lauretis Gemälde greifbare Dramatik ist der sentimental Grazi Carraccis gewichen. Ein Reflex auf die Auferstehung Christi in S. Giacomo Maggiore ist jedoch die goldgelbe Aura, die den Auferstandenen umgibt. Während Christus in hellem Licht erstrahlt, erscheint die Landschaft des Bildhintergrundes in dämmeriger Atmosphäre. Die Soldaten werden von der göttlichen Gestalt des Erlösers beleuchtet und sind wie in Lauretis Altarbild auch hier in den nächsten Bildvordergrund gerückt, wobei zwei von ihnen an den Seitenrändern davonlaufen. Annibale Carracci gruppiert die Wächter wie Laureti und dessen Florentiner Vorbilder halbkreisförmig um das zentrale Grab, das er als schräg ins Bild gestellten Sarkophag wiedergibt, auf dessen versiegeltem Deckel ein schlafender Soldat liegt.⁷²⁹ So stellt Alessandro Brogi fest, dass *etwas* im Zusammenstellen einer Mischung aus Wahrheit und erhabener Fülle des Ausdrucks, das insbesondere das untere Register kennzeichne, zu Annibale

⁷²⁸ Zu Annibale Carraccis stilistischer Entwicklung siehe Ch. Dempsey (2000), zur Licht- und Farbgebung bes. S. 25ff. Siehe auch K. Irle (1997), S. 116-123. Zur Auferstehung Christi am ausführlichsten S. Loire (1996), S. 139-142

⁷²⁹ Carracci muss auch Veroneses Altarbild der Auferstehung Christi in S. Francesco della Vigna (um 1575) gesehen haben, als er sich 1587-88 in Venedig aufhielt, wie die Ähnlichkeit der auf zwei Stufen stehenden Sarkophage nahelegt. Siehe K. Irle (1997), S. 122. In Anspielung auf den fliehenden Soldaten und die Position des Sarkophags sieht Malvasia in Annibales Auferstehung „*un misto principalmente di Tiziano e di Paolo [Veronese]*.“ C. C. Malvasia (1841), Bd. 1, S. 291

gelangt sei, aber er wisse nicht auf welchem Wege.⁷³⁰ Dieses *etwas* lässt sich mit Tommaso Lauretis Interpretation der Auferstehung Christi erklären, die – von Michelangelos Auferstehungszeichnung ausgehend, über Bronzino, Vasari und Santi di Tito – das Bindeglied zwischen den Florentiner Manieristen und dem Auferstehungsbild Annibale Carraccis darstellt.

Luise Leinweber stellt fest, dass das Thema der Auferstehung Christi zumindest im Bereich der Monumentalmalerei ein „ikonographisches Novum“ in Bologna darstellt.⁷³¹ Daraus ergibt sich für sie die Frage, warum nun ausgerechnet dieses Motiv für den Hochaltar von S. Giacomo Maggiore gewählt wurde. Leinweber kommt zu dem Ergebnis, dass der Sakramentshochaltar in der Bologneser Servitenkirche konzeptionell als Vorbild für Lauretis Hochaltarretabel gedient haben muss [Abb. 142 und 143].⁷³² Wie es ursprünglich der Riarioaltar tat, schrankt auch der Hochaltar von S. Maria dei Servi den Binnenchor vom Laienraum ab und weist dementsprechend zwei Schauseiten auf. Die Patronatsrechte an diesem Altar erwarb 1558 Giulio Bovio, der noch im selben Jahr Fra Giovan Angelo da Montorsoli mit der Anfertigung eines neuen aufwendigen Tabernakelaltars beauftragte.⁷³³ 1563, ein Jahr nach der Fertigstellung und Weihe des Altars (19. Januar 1562), wurden auf Geheiß Pier Donato Cesis zwei Orgelkanzeln und der Lettner mitsamt den Privataltären abgerissen, da sie die „Erhabenheit der Kirche“ beeinträchtigten.⁷³⁴ Wie in S. Giacomo Maggiore stellte man sodann das Chorgestühl im Presbyterium hinter dem Hauptaltar auf.⁷³⁵ Montorsolis Altar befindet sich direkt unter dem Triumphbogen und schließt den Binnenchor vom Mittelschiff ab. Diese Position bedingte die Zweiansichtigkeit des Werkes, das sowohl zum Mönchschor wie zum Laienraum hin eine Schauseite aufweist. Da es sich bei der Konstruktion um einen Tabernakelaltar handelt, ist das ikonographische Programm auf das Thema der Eucharistie abgestimmt. Während auf der Altarfront des Presbyteriums das zentrale Bildfeld ein Relief mit der Kreuzigung Christi einnimmt, wird die Vorderseite des Altares von einer vollplastischen Figur des Auferstandenen beherrscht. Das in den Altaraufbau integrierte Tabernakel muss so als Grab Christi begriffen werden, das den lebendigen Leib des Gekreuzigten aufbewahrt. Die motivische Parallele zu Lauretis Hochaltarretabel mit einer Kreuzigungs- und einer Auferstehungsseite drängt sich auf, so dass auch eine funktionale Übereinstimmung vermutet werden darf. Daher geht Leinweber davon aus, dass auch S. Giacomo Maggiore einst ein Hochaltartabernakel

⁷³⁰ „Qualcosa, infine, [...] ma non saprei dire per quali vie, sembra sia giunto ad Annibale, nel comporre il misto di verità e sublime pienezza di linguaggio che connota in particolare, appunto, il registro inferiore del dipinto.“ A. Brogi (2006), S. 233

⁷³¹ L. Leinweber (2000), S. 127

⁷³² L. Leinweber (2000), S. 129-133

⁷³³ Zu Montorsolis Tabernakelaltar in S. Maria dei Servi siehe B. Laschke (1992), S. 201-225; B. Laschke (1993), S. 113-140

⁷³⁴ ASB, Fondo demaniale 189/6777, Libro del campione universale, fol. 211r, zitiert bei B. Laschke (1993), S. 114, Anm. 8

⁷³⁵ Ein Teil des Chorgestühls für die Professoren und Konversen verblieb jedoch vorläufig im Mittelschiff; B. Laschke (1993), S. 114

besaß, wie es im Zuge der katholischen Reform nach dem Tridentinum üblich wurde.⁷³⁶ Das Tridentiner Konzil, an dessen Beschlüssen auch Gabriele Paleotti mitgewirkt hatte, bekräftigte, dass Christus in der Eucharistie „wahrhaft, wirklich und substanzhaft“ gegenwärtig sei.⁷³⁷ Als Bischof von Bologna bemühte sich der Kardinal um die Umsetzung der Tridentiner Reformen in seiner Diözese. Nach Leinweber sei daher eine von Gabriele Paleotti „massiv betriebene Vergegenwärtigung der Eucharistie“ Anlass für die Motivwahl des Riario-Altars gewesen.⁷³⁸ Das ist jedoch ebenso zu hinterfragen wie die These, dass ein eventuell auf dem Hochaltar stehendes Tabernakel „Entstehungsbedingung und Bestandteil der von Laureti formulierten Bildbotschaft“ gewesen sei.⁷³⁹ Die Existenz eines solchen Sakramentstabernakels ist nicht nachgewiesen. Zudem weist Christian Hecht darauf hin, dass gerade in einer Kirche mit Stundengebet die Eucharistie nicht ständig auf dem Hochaltar aufbewahrt wurde.⁷⁴⁰ Die Prämisse des ursprünglichen Vorhandenseins eines Hochaltartabernakels veranlasst Leinweber, auch die ikonographische Besonderheit der Arma-Christi-tragenden Engel, die der Auferstehung beiwohnen, aus der Tradition der Sakramentstabernakel herzuleiten.⁷⁴¹ Da sich Laureti jedoch maßgeblich bei dem Entwurf des Riarioaltars von seinen Florentiner Malerkollegen inspirieren ließ, sind die bei der Auferstehung anwesenden Engel mit Leidenswerkzeugen wohl darauf zurückzuführen, dass Laureti dieses Motiv von Vasaris Altarbild der Pasqualikapelle übernommen hat.⁷⁴² Zudem ist zu bedenken, dass im Mittelpunkt der Dekoration eines Sakramentstabernakels der eucharistische Christus stand, der am häufigsten als Schmerzensmann präsentiert wurde.⁷⁴³ Vergleichsweise selten stellte man in diesem Zusammenhang den Auferstandenen dar. Im 16. Jahrhundert kommen vereinzelt beide Motive, der leidende und der

⁷³⁶ Leinweber hält es auch für möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich, dass ein Tabernakel in den Rahmen des Retabels integriert gewesen sein könnte. L. Leinweber (2000), S. 134. Um eine würdige Aufbewahrung des Sakraments zu gewährleisten, empfahl das erste Mailänder Provinzialkonzil (1565) unter dem Vorsitz Carlo Borromeos allen Bischöfen der Kirchenprovinz, das Tabernakel auf den Hochaltar zu verlegen: „*Episcopus diligentissime curet in Cathedrali, Collegiatis, Parochialibus et aliis quibusvis ecclesiis, ubi scarosanta Eucharistia custodiri solet, vel debet, in maiori altari collocetur; nisi necessaria, vel gravi de causa aliud ei videatur.*“ P. Barocchi (1962), Bd. 3, S. 439, Anm. 2. Diese Forderung wiederholt Borromeo in seinen *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577), Cap. XIII: „*Amplum pro dignitate et magnitudine ratione ecclesiae, in cuius altari maiori collocandum est.*“ C. Borromeo (1577), in: P. Barocchi (1962), Bd. 3, S. 23; H. Caspary (1965) (a), S. 119; Ders. (1965) (b), S. 114

⁷³⁷ „*Principio docet sancta synodus et aperte ac simpliciter profitetur in almo sanctae eucharistiae sacramento post panis et vini consecrationem dominum nostrum Iesum Christum, verum Deum atque hominem, vere, realiter ac substantialiter sub specie illarum rerum sensibilium contineri.*“ (De reali praesentia domini nostri Iesu Christi in sanctissimo eucharistiae sacramento, Cap. I), zitiert nach J. Wohlmuth (2002), S. 693

⁷³⁸ L. Leinweber (2000), S. 144

⁷³⁹ Ebd., S. 136

⁷⁴⁰ Christian Hecht, Rezension von: L. Leinweber (2000), in: *Kunstform* 2 (2001), Nr. 02, URL: <http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2001_02&review_id=5614>

⁷⁴¹ L. Leinweber (2000), S. 137f.

⁷⁴² Für Vasaris *Auferstehung Christi* sind drei Vorzeichnungen erhalten. Der erste Entwurf sah noch keine Leidenswerkzeuge vor. Ob mit der Planänderung eine Akzentverschiebung in Richtung einer eucharistischen Thematik beabsichtigt war, ist nicht überliefert. H. Damm (2009), S. 186, Anm. 29

⁷⁴³ H. Caspary (1965) (a), S. 103

triumphierende Christus, nebeneinander an einem Tabernakel vor.⁷⁴⁴ Erst 1577 forderte Carlo Borromeo in seinen *Instructiones*, dass Tabernakel mit Szenen der Passion geschmückt werden sollten, worüber sich die Figur des Auferstandenen erheben solle.⁷⁴⁵ Andererseits scheint die Kombination des Auferstehungsmotives mit den Arma Christi in einem anderen Kontext als den Sakramentstabernakeln nicht vorzukommen,⁷⁴⁶ so dass Leinwebers Annahme eines "eucharistischen Gehaltes des Bildganzen" nicht gänzlich auszuschließen ist. Ihre Aussage, Paleotti habe einen "auf die Auferstehung des Herrn hingeorordneten Christozentrismus" lanciert, ist allerdings deutlich zu relativieren, wenn man bedenkt, dass der Bischof ein glühender Verehrer eines miraculösen Marienbildes war und die Familienkapelle in S. Pietro mit einem marianischen Zyklus ausgestattet wurde.⁷⁴⁷ Daher kann die Gestaltung des Hochaltars von S. Giacomo Maggiore nicht unmittelbar auf Paleottis nachtridentinische Reformbemühungen zurückgeführt werden, zumal der Bischof auf die Kirche der Augustinereremiten rechtlich gar keinen Einfluss hatte, wie Leinweber selbst bemerkt.⁷⁴⁸ Als sich die Frage nach einem neuen Hochaltar für S. Giacomo Maggiore stellte, orientierten sich die Riariobrüder in Abstimmung mit den Patres wahrscheinlich an Montorsolis Tabernakelaltar, weil er die gleiche Funktion erfüllen sollte wie dieser, nämlich den Mönchschor vom Laienraum zu trennen.⁷⁴⁹ Anscheinend fand man das ikonographische Programm dieses doppelansichtigen Altares ansprechend, so dass Laureti mit der Darstellung ebensolcher Motive beauftragt wurde. Dass die Bildgestaltung der *Auferstehung Christi* dem Gutdünken des Künstlers überlassen wurde, zeigt nicht zuletzt die Präsenz der von Vasari inspirierten Arma-Christi-tragenden Engel, da Montorsoli keine Leidenswerkzeuge an seinem Sakramentsaltar angebracht hat. Das lässt die These, die Darstellung der Arma Christi auf Lauretis Riarioaltar sollten einen eucharistischen Bezug herstellen, noch unwahrscheinlicher erscheinen.

Im Gegensatz zu Erwerb und Dotierung des Riarioaltares sind zur Auftragsvergabe für die Anfertigung des Triptychons an Tommaso Laureti keine Quellen bekannt. Dementsprechend ist der Ausführungszeitraum des Altarbildes ungewiss. Einzig Ghirardacci und Lanzoni berichten, dass

⁷⁴⁴ H. Caspary (1965) (a), S. 104

⁷⁴⁵ „*Quod tabernaculi opus [...] piis item mysteriorum passionis Christi imaginibus exculptum [...]. In summo tabernaculo sit imago Christi, gloriose resurgentis vel sacra vulnera exhibentis.*“ C. Borromeo (1577), in: P. Barocchi (1962), Bd. 3, S. 22, 23; H. Caspary (1965) (a), S. 104, Anm. 264

⁷⁴⁶ P. Wilhelm (1968), Sp. 201-218; G. Schiller, Bd. 3 (1971), S. 68-88; R. Berliner (2003), S. 97-191; G. Schiller, Bd. 2 (1968), S. 198-225

⁷⁴⁷ L. Leinweber (2000), S. 144; So berichtet A. Masini (1666), S. 121: „*Alla detta Chiesa di S. Pietro è ancor l'Altare dell'antichissimo, e miracoloso Crocefisso, posto nel Confessio, privilegiato dal Papa Gregorio XIII. adì primo Febraro 1575. Rincontro al detto Altare è una miracolosa Imagine, detta la Madonna del Confessio, della quale ne furono li due Arcivescovi Paleotti molto diuoti; era dall' altra banda, e quivi fu trasportata.*“ Zur Cappella Paleotti siehe I. Bianchi (2008), S. 171-211

⁷⁴⁸ L. Leinweber (2000), S. 222

⁷⁴⁹ Wer für die Konzeption dieses Altarkomplexes verantwortlich war, ist nicht überliefert. Vera Fortunati geht davon aus, dass Alessandro Riario die Hauptrolle bei den Planungen spielte. V. Fortunati (1994), S. 233

Laureti das Bild im Jahre 1574 gemalt habe.⁷⁵⁰ Während diese Angabe gemeinhin akzeptiert wurde, hält es Leinweber für ausgeschlossen, dass das Altarbild innerhalb eines Jahres ausgeführt worden sein könnte und sieht daher das Jahr 1574 als Zeitpunkt der Fertigstellung an.⁷⁵¹ Begonnen habe Laureti mit den Arbeiten an dem Retabel bereits 1568, die dementsprechend sechs Jahre in Anspruch genommen hätten. Da sich Tommaso Laureti bei seiner Ausführung des Altarbildes jedoch ganz wesentlich an Santi di Titos *Auferstehung Christi* orientierte, die erst um 1573-74 entstand, sind Ghirardaccis und Lanzonis Angaben ernst zu nehmen, Laureti habe den Hochaltar von S. Giacomo Maggiore im Jahre 1574 gemalt. Ob dieser auch in demselben Jahr fertiggestellt wurde, wird von den Autoren nicht ausdrücklich geschrieben, aber vermutlich intendiert.

III.9 Die Bianchettikapelle in S. Giacomo Maggiore, Bologna (1577-81)

Knapp drei Jahre nach der Fertigstellung des Hochaltartriptychons wurde Tommaso Laureti für ein zweites Projekt nach S. Giacomo Maggiore gerufen. Ludovico Bianchetti beauftragte ihn dort mit der Dekoration seiner Familienkapelle, deren Patronatsrechte er am 31. Oktober 1577 erworben hatte [Abb. 144].⁷⁵² Zwischen 1493 und 1498 wurde die Kirche renoviert, wobei aus statischen Gründen Seitenkapellen in den einschiffigen Kirchenraum eingebaut wurden. Acht starke Pilaster unterteilen seitdem das Langhaus in gleichgroße Quadrate, die von Hängeskuppeln überwölbt sind.⁷⁵³ Sie fassen jeweils drei flache tonnengewölbte Kapellen zusammen. Die Cappella Bianchetti befindet sich als achte Kapelle auf der Südseite des Langhauses. Über dem Altar ist ein großformatiges, rechteckiges Gemälde mit der Darstellung der Reliquientranslation des hl. Augustinus angebracht. Darüber befindet sich eine mit Stuck gerahmte Kartusche, die mit der Inschrift ALTARE PRIVILEGIATUM ET UNUM EX SEPTEM auf das Altarprivileg hinweist, welches Gregor XIII. am 10. September 1577 gewährte.⁷⁵⁴ Die beiden identischen Inschriften auf der Vorderseite der die Kapelle flankierenden Pilaster erläutern den Gläubigen gut sichtbar das Heilsversprechen des Papstes, dass pro Messe, die an

⁷⁵⁰ Dok. 13 (BUB, ms. 3877, fol. 6v); Dok. 15 (ASB, Fondo demaniale, S. Giacomo Maggiore, 122/1728, fol. 92r)

⁷⁵¹ R. Roli (1967), S. 165; G. Agostini (1988), S. 125; E. Berselli (1991), S. 42; V. Fortunati (1994), S. 228, 232; L. Leinweber (2000), S. 118, Anm. 224; M. Grasso (2005), S. 85. Ohne sich zu erklären, wählt Astengo 1573 als Entstehungsjahr des Altarbildes. L. S. Astengo (1923), S. 53. Völlig abwegig ist die Datierung "um 1585". K. Irle (1997), S. 118

⁷⁵² Ludovico Bianchetti dotierte den Altar mit 500 Scudi. Das sind 2000 Lire, von denen 125 Lire jährlich durch die Erben ausgezahlt werden sollten. Dafür sollten jeden Tag für die Toten zwei Messen und mit den Messen vier Offizien zelebriert werden. ASB, Fondo notarile, Girolamo Fasanini 6/1, Protocolli 17 (1577), fol. 308r-310r; Dok. 13 (BUB, ms. 3877, fol. 12v)

⁷⁵³ G. Aprato (1967), S. 62

⁷⁵⁴ A. Masini (1666), Bd. 1, S. 125; Ch. Göttler (1994), S. 154; Ch. Göttler (1996), S. 86f., 325f.; L. Leinweber (2000), S. 175

diesem Altar gelesen würde, eine Seele aus dem Fegefeuer befreit werden könne.⁷⁵⁵ Das Altarbild wird von zwei vollplastischen, korinthischen Säulen gerahmt, die in den Ecken der Kapelle stehen und von jeweils zwei Pilastern hinterfangen sind. Die Säulen stützen ein massives, über die Seitenwände verlaufendes Gebälk. An der Kapellenrückwand überspannt ein Segmentbogen, der als schmales Tonnengewölbe mit einreihiger Kassettendecke interpretiert werden kann, den Altar und die darüber befindliche Kartusche [Abb. 145]. Die Frontseite dieses Bogens ist mit vergoldeten Puttenköpfen aus Stuck verziert. An den Seitenwänden der Bianchettikapelle befinden sich zwei von Pilastern gerahmte Muschelnischen, in die lebensgroße Stuckfiguren eingestellt sind. In Anspielung auf den Kapelleninhaber und Papst Gregor XIII. handelt es sich um den französischen König Ludwig den Heiligen und Gregor den Großen, wie aus den unter den Standbildern angebrachten Inschriften hervorgeht. Das Gewölbe der Kapelle ist zudem mit drei stuckgerahmten Bildern geschmückt, die in der Mitte die Heiliggeisttaube und zu beiden Seiten den hl. Hieronymus und einen nicht zu identifizierenden Bischof, möglicherweise Augustinus, zeigen. Alle Stuckelemente der reich verzierten Kapelle, inklusive der beiden Säulen, wurden mit Blattgold überzogen.

Ludovico Bianchetti entstammte, anders als die Brüder Riario, einem alteingesessenen Bologneser Adelsgeschlecht, das seit jeher großes politisches Gewicht in der Stadt besaß.⁷⁵⁶ Leinweber weist darauf hin, dass sowohl der Chronist Valerio Rinieri als auch der Ahnenforscher Pompeo Scipione Dolfi betonen, dass sich die Familie besonders durch ihre Frömmigkeit und Kirchentreue auszeichnete. Ludovico Bianchetti selbst gehörte zu den engsten Vertrauten Gregors XIII. und wurde von diesem am 14. Mai 1572 zum päpstlichen Kämmerer ernannt.⁷⁵⁷ So berichtet eine auf den 20. Februar 1574 datierte Handschrift über Papst Gregor XIII., seinen Hof und das Kardinalskollegium: *„Die vertrautesten Bediensteten, die mit ihm sprechen können und ein gewisses Ansehen genießen, sind Herr Lodovico Bianchetti, der Kämmerer, der ihm zu trinken gibt, alle seine Aufzeichnungen liest und mit seiner Heiligkeit Messe hält, dann Herr Paolo Ghiselli, Geheimer Marschall. Diese sind seine alten Diener seit vielen Jahren, sie tragen Sorge für seine Person, schlafen im selben Gemach und werden von seiner Heiligkeit über die Maßen geliebt, als ob er selbst sie aufgezogen hätte; und beide sind Bolognesen [...] So kann man schließen, dass von den Verwandten Herr Giacomo der von ihm am meisten geliebte sei und dann Herr Guastavillani und von den Bediensteten der Herr Kämmerer*

⁷⁵⁵ "ALTARE GREGORIANO PRIVILEGIATO PERPETUO OVE CON UNA MESSA SI LIBERA UN ANIMA DAL PURGATORIO COME DAL BREVE SALVATORIS DI GREGORIO XIII IL 10 SETTEMBRE 1577"

⁷⁵⁶ V. Rinieri (1605), fol. 71-77; P. S. Dolfi (1990), S. 139-147

⁷⁵⁷ „Ludovico Bianchetti attendeva all'ufficio di Maestro di Camera, con esser parimente preposto alli memoriali, che si porgevano a Sua Beatitudine, & da quella fu ben tosto provisto d' un Canoncato di S. Pietro.“ M. A. Ciappi (1596), S. 94; G. Moroni, Bd. 41 (1846), S. 133. Ebenfalls 1572 ernannte Gregor XIII. Ludovicos Bruder, Lorenzo Bianchetti, zum Auditor Camerae. Dass der Boncompagni-Papst zahlreiche Bologneser in kurialen Ämtern installierte, rief jedoch den Unmut der Römer hervor. Zu Ludovicos bekannterem Bruder, Lorenzo Bianchetti siehe F. Amadi D'Agostino (1588), S. 45; B. Galeotti (1590), S. 52; L. Cardella (1793), S. 34-36; G. Moroni, Bd. 5 (1840), S. 202; P. Gauchat (1935), S. 5; R. Aubert (1935), Sp. 1370-1371; D. Caccamo (1968), S. 51f.

und dann der Marschall.⁷⁵⁸ Dieses enge Vertrauensverhältnis zwischen Ludovico Bianchetti und Gregor XIII. war sicherlich ausschlaggebend dafür, dass diesem der drei Monate zuvor durch den Papst privilegierte Altar übertragen wurde.⁷⁵⁹ Bereits Ende des Jahres 1577, vermutlich ab November, begannen die Arbeiten an der neu erworbenen Familienkapelle, nach Rinieri *"un bellissima opera fatta di stucco, oro et marmo"*.⁷⁶⁰ Über die Gestalt der Kapelle vor dem Patronatswechsel ist hingegen kaum etwas bekannt. Anscheinend beherbergte sie eine Orgel, die im Zuge der Renovierungsarbeiten 1579 entfernt wurde.⁷⁶¹ Oretti berichtet über die Cappella Bianchetti, dass nicht nur das Altarbild von Tommaso Laureti gemalt worden sei. Ihm würden auch die drei Bilder im Gewölbe und der Gesamtentwurf der Architektur zugeschrieben.⁷⁶² Die Annahme, dass die gesamte Konzeption der Kapellenausstattung auf Laureti zurückgeht, ist nicht unbegründet, zumal sich die Bilder im Gewölbe stilistisch zweifelsfrei dem Sizilianer zuordnen lassen. Auch der ornamentale Reichtum der Kapelle, in der die verschiedensten Dekorationsmotive unter rein ästhetischen Aspekten zusammengestellt wurden, spricht für Lauretis Autorschaft. Hier zeigt sich sein unkonventioneller Eklektizismus, in dem die klassischen Dekorationssysteme ihre Bedeutung verlieren und lediglich als Inspirationsquelle für eine neue, unakademische Formensprache dienen, welche Architektur- und Bildelemente unter rein ästhetischen, nicht kunsttheoretischen Gesichtspunkten kombiniert. Die Fülle an Ornamenten ist so groß, dass jede architektonische Gliederung der Kapelle ihre eigene Verzierung erhält. In dieser Aneinanderreihung von Motiven wiederholt sich keines der Ornamente.

Ludovico Bianchetti ließ 1581 für die Kapelle vier vergoldete Bronzekandelaber und ein Kreuz von Sebastiano Torrigiani in Rom anfertigen.⁷⁶³ Man kann davon ausgehen, dass die Kapelle zu diesem Zeitpunkt weitgehend fertiggestellt war. Eingeweiht wurde sie schließlich am 26. August 1582 durch Bischof Gabriele Paleotti höchstselbst. Einen Tag später folgte in einer Prozession die Übertragung einiger Reliquien, die Ludovico Bianchetti aus Rom bringen ließ.⁷⁶⁴

⁷⁵⁸ Zitiert nach Ch. Göttler (1996), S. 87. Das in italienischer Sprache verfasste Dokument (Biblioteca Corsini, ms. 39 B 13) wurde von Pastor veröffentlicht. L. v. Pastor, Bd. 9 (1958), S. 862-870 (Anhang 14), hier S. 866

⁷⁵⁹ L. Leinweber (2000), S. 176

⁷⁶⁰ Dok. 17 (BCAB, ms. B. 419, fol. 175)

⁷⁶¹ Am 2. Januar 1579 genehmigten die Augustinereremiten das Entfernen der Orgel, um sie an eine andere Stelle versetzen zu lassen. Siehe ASB, Fondo notarile, Girolamo Fasanini 6/1, Protocolli 19 (1579), fol. 2r-2v; L. Leinweber (2000), S. 193

⁷⁶² Dok. 15 (ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo, 122/1728, II, 92r); Dok. 17 (BCAB, ms. B. 419, fol. 175); Dok. 18 (BCAB, ms. B. 30, fol. 51); ebenso P. Bassani (1816), S. 39 und G. Bianconi (1845), S. 33; A. Masini (1666), S. 175 und C. Malvasia (1686), Sp. 84/8 erwähnen nur das Altarbild der Kapelle.

⁷⁶³ Auf den beiden kleinen Kandelabern ist die Inschrift eingraviert: LUD[uvicus]. BLANC[hettus]. / FIERI CUR[avit]. / AN[no]. MDLXXXI. Die beiden größeren Kandelaber tragen die Inschrift: LUD[uvicus]. BLANC[hettus]. / GREG[orii]. XIII P[ontificis]. M[aximi]. / CAM[erae] PRAEF[ectus]. Auf dem Fuße des Kreuzes ist zu lesen: LUD[uvicus]. BLANC[hettus]. / GREG[orii]. XIII P[ontificis]. M[aximi]. / CAM[erae]. PRAEF[ectus]. / F[ieri]. C[uravit]. 1581. Siehe D. Lenzi (1967), S. 247

⁷⁶⁴ BCAB, ms. B. 419, fol. 223; L. Leinweber (2000), S. 210

III.9.1 Das Altarbild: Die Reliquientranslation des hl. Augustinus

Bei dem dargestellten Bildgegenstand handelt es sich um die Überführung des Leichnams des hl. Augustinus [Abb. 146]. Das Gemälde zeichnet es sich durch eine enorme Personalfülle aus, die den gesamten Bildraum beansprucht. In der Mitte des Gemäldes ist der auf einem Wagen aufgebahrte Leichnam des hl. Augustinus zu sehen. Dieser wird von zwei rotgezäumten Schimmeln gezogen, die ein Knecht antreibt, und von zwei weiteren muskulösen Männern geschoben. Durch ihre roten Kappen fallen sie dem Betrachter besonders ins Auge. Der Tross ist im Begriff, durch eine Bogenarchitektur, die vermutlich ein Stadttor darstellt, in Pavia einzuziehen. Die schräge Perspektivansicht, die Laureti hier wählt, verleiht dem Bild seine Tiefe. Dem Gefährt mit den sterblichen Überresten des Heiligen kommt ein Prozessionszug entgegen, an dessen Spitze sich ein mit Schwert gerüsteter Mann ehrfürchtig niederkniet. Er ist einer der Wenigen, die die Engelsschar wahrnehmen, die das obere Drittel des Gemäldes bevölkert. Im Bildvordergrund streckt eine Frau dem Leichnam des Bischofs ihren gewickelten Säugling entgegen, ein Kleinkind schmiegt sich an sie. Rechts kauern zwei Krüppel, die sich offenbar in Erwartung eines Heilungswunders an einem Krückstock festhalten und sich dem vorbeiziehenden Wagen zuwenden. Auf dessen linker Seite ist eine Vielzahl weiterer Personen dargestellt, die das Geschehen verfolgen, u. a. eine Gruppe von Frauen, ein Mann mit Hund und eine in einen schwarzen Kapuzenumhang gehüllte Gestalt. Unter Heranziehung des hagiographischen Schrifttums erläutert Leinweber, dass Laureti sich bei seinem Entwurf des Bildes an schriftliche Vorlagen gehalten hat, die er genau befolgte.⁷⁶⁵ Deutliche Übereinstimmungen macht sie insbesondere mit der Beschreibung des Ereignisses durch Philipp von Harvengts und eines im 16. Jahrhundert aufgefundenen anonymen Briefes aus. Dort wird beschrieben, dass der Langobardenkönig Luitprand, der die Gebeine des hl. Augustinus Anfang des 8. Jahrhunderts von Sardinien nach Pavia überführen ließ, um sie vor den Sarazenen in Sicherheit zu bringen, den Ankommenen mit seinem Gefolge entgegenging, um den Sarg des Heiligen in Empfang zu nehmen.⁷⁶⁶ Der kniende, bärtige Mann mit Schwert stellt demnach König Luitprand dar, welcher der Überlieferung zufolge sein Haupt entblößte und die Königsinsignien ablegte, als er die Reliquien erreichte.⁷⁶⁷ Nach Lauretis Interpretation geschah das vor den Toren der Stadt, wie die Architekturkulisse nahelegt. Leinweber hält fest, dass Translationsdarstellungen im 16. Jahrhundert außerordentlich selten sind, so dass Laureti wohl kein Bild zur Verfügung stand, an dem er sich bei diesem schwierigen Thema hätte orientieren können.⁷⁶⁸ Daher diskutiert sie die Frage, ob di Pala Bianchetti mit ihrem ikonographisch ungewöhnlichen Thema den von kirchlicher Seite herangetragenen Ansprüchen genügen konnte, die an ein sakrales Bild nach dem Tridentinum gestellt wurden. Bezugnehmend auf Paleottis Kritik an der *pittura insolita*, die dieser ablehnte, da sie den Gläubigen eher verwirren als belehren würde, schließt Leinweber, dass

⁷⁶⁵ L. Leinweber (2000), S. 180-184

⁷⁶⁶ Die entsprechende Textstelle des Briefes ist bei Leinweber zitiert und übersetzt. Ebd., S. 182

⁷⁶⁷ L. Leinweber (2000), S. 182

⁷⁶⁸ Ebd., S. 185

Laureti Bildformulierung dieser Sonderikonographie vermutlich den Unmut des Bischofs erregt hätte.⁷⁶⁹ Sie führt die Tatsache, dass dieses Thema dennoch gewählt wurde, darauf zurück, dass damit eine bestimmte Aussageabsicht verbunden war, die solche Bedenken in den Hintergrund treten ließ. Schlüssig legt sie dar, dass die Entstehung des Altarbildes im Zusammenhang mit der durch die katholische Konfessionalisierung in Rom und Bologna wiederauflebenden Kultpraxis der Heiligen- und Reliquienverehrung steht. Die Pala Bianchetti sei „eine bildliche Entfaltung des *Dekretes über die Anrufung, die Verehrung und die Reliquien der Heiligen und über die heiligen Bilder*, mithin ein konfessionspolitisches Programmbild der ersten Stunde“.⁷⁷⁰ Mit diesem Dekret reagierten die Konzilsväter auf die protestantische Kritik an der gemeinhin praktizierten Heiligenverehrung. So formulierte das Augsburger Bekenntnis, dass man Heiliger aufgrund ihrer christlichen Vorbildhaftigkeit zur Stärkung des Glaubens zwar gedenken solle, sie jedoch nicht anrufen dürfe, da Christus alleiniger Heilmittler sei.⁷⁷¹ Im Gegensatz dazu betonte das Konzil die Nützlichkeit der Anrufung von Heiligen und der Verehrung ihrer Reliquien, wodurch Gott den Gläubigen viele Wohltaten erweisen würde.⁷⁷² Diese, von den Konzilsvätern in ein Dekret gegossene Vorstellung, setzt Laureti um, indem er im Vordergrund des Bildes drei Figuren platziert, die sich dem Leichnam des hl. Augustinus in offenkundiger Erwartung eines Wunders zuwenden. Die bildliche Thematisierung dieser Reliquientranslation sei nach Leinweber nur im Kontext der Frömmigkeitspraxis in Bologna zu verstehen.⁷⁷³ Sie verweist auf die durch Gabriele Paleotti intensivierte Heiligenverehrung und die insgesamt vier Translationen, die der Bischof zwischen 1578 und 1593 durchführen ließ.⁷⁷⁴ Es ist durchaus denkbar, dass die Pala Bianchetti eine Reaktion auf die am 25. Mai 1578 stattfindende Überführung der Gebeine der Bologneser Märtyrer Vitale und Agricola in die zu Weihende Krypta des Domes war.⁷⁷⁵ Ludovico Bianchetti, der sich zwar hauptsächlich am päpstlichen Hof in Rom aufhielt, seiner Heimatstadt aber eng verbunden blieb, könnte sich möglicherweise durch Anraten der Klosterbrüder für dieses Thema entschieden haben.

Leinweber unterstreicht den antihäretischen Charakter des Altarbildes, der sich deutlich in dem Spruchband manifestiert, das der Engel entrollt. Auf ihm sind die Worte HANC PROSTRATIS HAERETICIS zu lesen. Leinweber bezieht das Wort HANC auf den Palmzweig, den der

⁷⁶⁹ G. Paleotti (1582), fol. 202v-209v. Zu ungewöhnlichen Heiligenikonographien siehe besonders fol. 208r; L. Leinweber (2000), S. 188

⁷⁷⁰ L. Leinweber (2000), S. 189; *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus* (Sessio XXV, 3.-4. dec. 1563), in: J. Wohlmuth (2002), S. 774–776

⁷⁷¹ J. Lorz (1980), S. 43, Art. 21

⁷⁷² J. Wohlmuth (2002), S. 774–776

⁷⁷³ L. Leinweber (2000), S. 193f.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 194

⁷⁷⁵ Da in Rom zu jener Zeit lediglich eine Translation, nämlich die Übertragung der Reliquien des hl. Gregor von Nazians in die päpstliche Grabkapelle, 1578 zunächst angekündigt und 1580 schließlich durchgeführt wurde, geht Leinweber davon aus, dass sich Ludovico Bianchetti in seiner Entscheidung für diese außergewöhnliche Ikonographie eher nicht durch die Translationspraxis in Rom beeinflussen ließ, zumal Laureti zu diesem Zeitpunkt bereits an dem Altarbild arbeitete. Ebd., S. 194

Himmelsbote in der Hand hält. Dieser solle entweder dem hl. Augustinus oder König Luitprand als Siegeszeichen verliehen werden, da sich beide als Bezwinger von Häretikern hervorgetan hatten.⁷⁷⁶ Der eine kämpfte gegen christliche Abweichler (Donatisten, Pelagianer) und Manichäer, der andere gegen die Sarazenen. Somit ist das Altarbild in den Kontext „antihäretischer Bestrebungen“ im reformorientierten Bologna Gabriele Paleottis einzuordnen.⁷⁷⁷ Ludovico Bianchetti, dem engen Vertrauten des Gegenreformationspapstes schlechthin, war es offenbar ein Anliegen, sich mit dem Altarbild seiner Kapelle gegen die aktuellen Ketzer - die Protestanten - zu positionieren. Leinweber spricht in diesem Zusammenhang ein nicht unerhebliches Problem an. Die komplexen Zusammenhänge von Wort und Schrift werfen die Frage auf, an welches Publikum sich das Gemälde richtete.⁷⁷⁸ Bezugnehmend auf Paleottis Unterscheidung von vier verschiedenen Rezipiententypen, den Malern, Gebildeten, Ungebildeten und Geistlichen, kommt sie zu dem Ergebnis, dass sich das Gemälde in erster Linie an die Priester wendete, die gemäß der Stiftung Ludovico Bianchettis täglich zwei Messen an dem Augustinusaltar lasen und dort noch weitere Messverpflichtungen für andere Stifter erfüllten.⁷⁷⁹ Diese hatten hier „eine bildliche Entfaltung der Tridentinischen Glaubensartikel zur Heiligen-, Reliquien- und Bilderverehrung vor Augen, die ihre Glaubensinhalte anschaulich verteidigte“.⁷⁸⁰

III.10 Der Hochaltar von Santi Vitale e Agricola, Bologna (1580-81)

III.10.1 Die Titelheiligen und ihre Kirche

Nachdem Ambrosius, Bischof von Mailand, im Jahre 386 die sterblichen Überreste der Heiligen Gervasius und Protasius wiedergefunden hatte, erwachte in der Christenheit ein verstärktes Interesse daran, die lokalen Märtyrer zu bergen und deren Reliquien den Gläubigen zwecks kultischer Verehrung zugänglich zu machen.⁷⁸¹ So geschah es auch in Bologna, Mailands Suffragandiözese. Hier fanden der Überlieferung nach die beiden Erzmärtyrer Vitale und Agricola den Tod und zwar an der Stelle, an der sich heute die Kirche SS. Vitale e Agricola erhebt. Wie ein von Papst Paschalis II. im

⁷⁷⁶ Ebd., S. 204f.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 205

⁷⁷⁸ Ebd., S. 205f.

⁷⁷⁹ G. Paleotti (1582), fol. 275v-276r; L. Leinweber (2000), S. 206-210

⁷⁸⁰ Ebd., S. 210

⁷⁸¹ E. Dassmann (1975), S. 49-68

Jahre 1114 ausgestelltes Dokument belegt, wurde dort seit jeher eine römische Arena verortet.⁷⁸² Von dem Schicksal der beiden Heiligen, die unter den Kaisern Diokletian und Maximian zwischen 303 und 305 hingerichtet worden sein sollen, berichtet die *Exhortatio virginitatis* des Ambrosius. Es handelt sich um eine Rede, die der Mailänder Bischof anlässlich der Weihe einer Kirche in Florenz gehalten hatte, unter deren Altar er Reliquien der beiden Märtyrer deponierte.⁷⁸³ Nach Ambrosius sei Vitale zunächst der Sklave Agricolus gewesen und habe dann mit seinem Herrn das Martyrium erlitten. Nachdem Vitale zu Tode gefoltert wurde, um seinen Patron zum Glaubensabfall zu bewegen, starb Agricola nach konstanter Weigerung durch das Kreuz. Als Bestattungsort nennt Ambrosius einen jüdischen Friedhof, auf dem in seiner Anwesenheit im Jahre 393 die Gebeine der Märtyrer geborgen wurden.⁷⁸⁴ Den Verbringungsort der Reliquien erwähnt er nicht. Es handelt sich jedoch offenbar um den Ort ihres Martyriums, da die Errichtung einer *cella memoriae* auf dem jüdischen Gelände nicht möglich war, wie Benati vermutet.⁷⁸⁵ Die Kirche SS. Vitale e Agricola gilt als eine der ältesten Bolognas, obwohl ihr Gründungsdatum nicht bekannt ist und sie vor dem XI. Jahrhundert keine Erwähnung findet.⁷⁸⁶ Nach zahlreichen baulichen Eingriffen, die sich nicht näher datieren lassen, erfuhr die Kirche gegen Ende des 15. Jahrhunderts einen radikalen Umbau, der sie auf ein Schiff reduzierte. Erhalten ist die Krypta aus romanischer Zeit, während die aktuelle Gestalt des Kirchenraums auf die letzten Restaurierungen der Jahre 1824 und 1862 zurückgeht. Ein von Rossella Ariuli veröffentlichtes Dokument überliefert den Zustand der Kirche vor den Veränderungen des 19. Jahrhunderts.⁷⁸⁷ So gibt der Pfarrer, Don Giuseppe Soprani, im Jahre 1679 bei seiner ausführlichen Beschreibung des Innenraums an, dass die Kirche eine „*volta alla Gotica*“ habe und insgesamt acht Altäre aufweise, von denen der Hochaltar das Bild der Märtyrer Vitale und Agricola von Tommaso Laureti zeige.⁷⁸⁸ Die Entstehung dieses Altares steht im Zusammenhang mit den Bestrebungen des Bischofs Gabriele Paleotti, die posttridentinischen Reformen in seiner Diözese und die kirchliche Identität Bolognas auf der Verehrung der Erzmärtyrer Vitale und Agricola zu begründen.⁷⁸⁹ Deren Gebeine wurden am 25. Mai 1578 aus einer dem Täufer gewidmeten Kapelle im Komplex von S. Stefano, wohin sie im 11. Jahrhundert verbracht worden waren, in die jüngst renovierte Krypta der Kathedrale überführt. Es ist anzunehmen, dass der Märtyrerkult der erneut ins Bewusstsein der

⁷⁸² Das Privileg bestätigt ein „*monasterium sancti Vitalis et Agricolae in Arena.*“ A. Benati (1993), S. 65. Auch Masini war diese Überlieferung noch geläufig: „*Quivi cioè nella Via S. Vitale anticamente fu detta la Via dell' Arena, dove parimenti furono martirizzati molti altri Santi.*“ A. Masini (Bd. 1), Bologna 1666, S. 191

⁷⁸³ Ambrosius Mediolanensis (1996), col. 335-339

⁷⁸⁴ A. Benati (1993), S. 61-77; G. Malaguti (2004), S. 31-59

⁷⁸⁵ A. Benati (1993), S. 69

⁷⁸⁶ P. Porta (1993), S. 91; M. del Monte (2004), S. 107

⁷⁸⁷ R. Ariuli (1993), S. 109, Anm. 10

⁷⁸⁸ „*Vi sono otto altari, cioè l'altare maggiore nella tavola del quale vi è dipinto il martirio de SS. Vitale et Agricola, pittura del Giuliano [sic] detto Tomaso Lauretti.*“ AGAB, Miscellanee vecchie 384, chiesa dei Ss. Vitale ed Agricola, Visite pastorali, n. 44. Auch Masini überliefert die Autorschaft Lauretis: „*& in pittura di Tomaso Lauretti si vede la tavola dell' Altar maggiore, con il Martirio de' Santi Vitale, & Agricola.*“ A. Masini (1666), Bd. 1, S. 352

⁷⁸⁹ G. Zarri (2004), S. 241-246

Gläubigen gerufenen Titelheiligen Anlass war, in der relativ kleinen Kirche einen neuen, der Bedeutung der Heiligen gemäßen repräsentativen Hochaltar zu errichten.

III.10.2 Die Gestaltung des Altares

Aus einem auf den 1. August 1580 datierenden Vertrag, den die Benediktinerinnen des angrenzenden Konvents mit dem Schreiner Giacomo Gentili schlossen, geht hervor, dass sowohl das Bild als auch der Entwurf des Altarrahmens von Tommaso Laureti stammte.⁷⁹⁰ Der pompöse, mit Blattgold überzogene Holzrahmen fasst heute jedoch ein Gemälde Luigi Busis von 1873, welches das ursprüngliche, durch einen Brand im Jahre 1867 zerstörte Altarbild Lauretis ersetzt [Abb. 147].

Aus dem Vertrag geht hervor, dass Gentili bei der Anfertigung des Retabels bis in die kleinsten Details Lauretis Zeichnung umzusetzen hatte.⁷⁹¹ Um das sicher zu stellen, hatte Laureti dessen Arbeit abschließend zu überprüfen und zu beurteilen. Das heutige Erscheinungsbild des Altarrahmens ist allerdings durch den starken Goldüberzug nicht mehr authentisch, da die in dem Vertrag außer der Vergoldung ebenfalls vorgesehene farbige Fassung nicht mehr erhalten ist.⁷⁹²

Petronio Bassani überliefert, dass die beiden flankierenden Atlanten das Werk eines Bildhauers namens Giovanni Battista Lambertini seien, der nach Oretti um 1612 in Bologna tätig war.⁷⁹³ Möglicherweise handelte es sich um eine Restaurierung der Figuren. Die Ausmaße des Eingriffes können jedoch nicht derart gewesen sein, dass sie Lauretis Entwurf entscheidend verändert hätten, da eine Abwandlung der Figuren die Umgestaltung des gesamten Altarrahmens zur Folge gehabt hätte. Außerdem ist zu hinterfragen, wie zuverlässig die Information Bassanis ist, da es sich bei einer eventuellen Restaurierung nur dreißig Jahre nach der Fertigstellung des Werkes lediglich um kleinere Ausbesserungen gehandelt haben kann. Es ist wohl davon auszugehen, dass der Brand des Jahres 1867, bei dem das Altarbild zerstört wurde, eine Restaurierung des Rahmens zur Folge hatte, dessen Gestalt des 16. Jahrhunderts jedoch nicht verändert wurde. Jedenfalls scheint der Hochaltar den Ordensschwestern auch im 18. Jahrhundert noch gut gefallen zu haben, da sie diesen bei einer geplanten Umgestaltung der Kirche ausdrücklich behalten wollten.⁷⁹⁴ Für die übrigen fünf Altäre

⁷⁹⁰ „[...] m.o Giacomo de Gientili [...] si obliga e promette [...] fare lo ornamento tutto che debbe pondersi e metere alla tavola del Martirio di S. Vittale et Agricola dipinto per meser Tomaso Lauretti siciliano [...], modo forma e disegno sopraciò fatto per detto meser Tomaso [...]“. Dok. 23 (ASB, Ss. Vitale e Agricola, 2 / 3151, n. 8), publiziert von M. Fanti (1993), S. 236-237; ebenso F. Cavazzoni (1999), S. 33; A. Masini (1666), S. 352; C. C. Malvasia (1686), S. 80/21; G. Bianconi (1845), S. 30

⁷⁹¹ „[...] simile e conforme al detto disegno, in ciascuna parte di quello [...], seguendo in tutte le parti l'hordine e modo di detto disegno, et di questo poi star si debba al iudicio e parere di detto meser Tomaso, se sarà simile e conforme al disegno.“ Dok. 23 (ASB, Ss. Vitale e Agricola, 2 / 3151, n. 8)

⁷⁹² „[...] quando sarà finitto di dorare et dipingere [...]“. Dok. 23 (ASB, Ss. Vitale e Agricola, 2 / 3151, n. 8)

⁷⁹³ P. Bassani (1816), S. 163. Übernommen wurde diese These von G. Giordani (1851), Nr. 82 (unpaginiert); BCAB, ms. B. 126, S. 222 (M. Oretti); M. Fanti (1993), S. 238, Anm. 112

⁷⁹⁴ „Si dovrà accomodar l'altare maggiore, il quale si vuole che serva quello che vi è, ma fatta la fabbrica secondo porta il disegno, si crede che si potrà addattare meglio ad essa con accostarlo un poco più al muro

sollten hingegen neue Stuckrahmen geschaffen werden, die sich der Innenarchitektur anpassen, wie aus einer Schätzung der Kosten hervorgeht, die der Architekt Andrea Chiesa am 24. Oktober 1763 vorlegte.⁷⁹⁵ Chiesa schlägt vor, den Hochaltar bei dieser Gelegenheit etwas näher an die Rückwand des Chores zu versetzen, damit vor diesem mehr Platz entstünde.⁷⁹⁶ Es wurde am Ende jedoch keiner der Entwürfe umgesetzt, sondern man beschränkte sich auf die Verlegung eines neuen Fußbodens in der Cappella degli Angeli.

Der Rahmen des Hochaltars zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Ornamentfülle aus, welche die Architektur aufzulösen scheint. Besonders deutlich verkörpern das die beiden Kouroi. Sie stehen auf einem runden Sockel und stützen mit über den Kopf erhobenen Armen ein Kompositkapitell. Das architektonische Element der Säule wird hier phantasievoll ins Figürliche umgedeutet, ist jedoch als Grundkonzept erkennbar. So dient die an den Ecken vorspringende Predella als Piedestal des darüber ansetzenden Säulenschaftes. Dieser wird wiederum unterbrochen und durch die Figur eines schlanken Kouros ersetzt, der das Kapitell stützt. Darüber ruht ein gewaltiges Gebälk, das durch eine Kartusche unterbrochen wird. Bekrönt ist der Altar von einem gesprengten Giebel, dessen oberer Abschluss aus einem kleinen Dreiecksgiebel besteht, während die seitlichen Partien aus stark gerundeten michelangelesken Voluten im Stile der Medicigrabmäler gebildet werden. Die aufgebrochene Architekturordnung des Rahmens ist in Italien äußerst ungewöhnlich und scheint der spätbarocken Inszenierung nordalpiner Altäre vorzugreifen. Besonders auffällig sind die flügellosen Kouroi. Sie stellen keine Engel dar, wie man in einem sakralen Zusammenhang vermuten könnte, sondern antikisierende Jünglinge. Die Wahl, dieses profane Motiv in einen Altarraumen zu integrieren, verwundert, zumal ihre prominente Position den Gläubigen von der Betrachtung des Altarbildes ablenkt. Dem Rahmen wird hier eine gleichwertige Rolle zugemessen wie dem Bild. Und in der Tat wurde beides von Laureti als ein „Gesamtkunstwerk“ geplant, wie aus dem Vertrag hervorgeht. Da das Gemälde zerstört wurde, kann über dessen Aussehen nur spekuliert werden. In der Sakristei der Kirche wird jedoch eine Prozessionsstandarte des frühen 18. Jahrhunderts aufbewahrt, die Lauretis verlorenes Altarbild wiedergeben soll [Abb. 148].⁷⁹⁷ Sie zeigt die beiden Erzmärtyrer und ihre Henker. Während Vitale an einen Baum gefesselt ist, erwartet der kniende Agricola den Tod durch das Kreuz, welches hier im Bildhintergrund aufgerichtet wird. Kompositorisch hat die Darstellung nicht zuletzt wegen der seitlichen Repoussoirfiguren, die ganz in den Bildvordergrund gerückt sind, tatsächlich Ähnlichkeiten mit Lauretis Gemälden. So zeigt der Bozzetto des für St. Peter bestimmten Altarbildes *Petrus heilt*

acciò resti più spazio il sito d'avanti ad esso altar.“ ASB, Demaniale, 64/3213, Dokument des 24.10. 1763, Punkt 14, zitiert nach R. Ariuli (1993), S. 109, Anm. 11

⁷⁹⁵ „*Si dovranno fare cinque altari con lavoro di stucco, e sue mense, con addatare detti lavori in modo che i quadri degl'altari presenti servano agl'altari da farsi da nuovo, e che siano fatti in modo che accompagnino l'architettura della chiesa da ridursi secondo il disegno fatto.*“ ASB, Demaniale, 64/3213, Dokument des 24.10. 1763, Punkt 10

⁷⁹⁶ ASB, Demaniale, 64/3213, Dokument des 24.10. 1763, Punkt 14

⁷⁹⁷ Auf die aus rotem Samt gefertigte Standarte wurde das aus einer rechteckigen Leinwand bestehende Bild (159 x 111 cm) appliziert. Meluzzi schreibt das Gemälde der Schule Carlo Cignanis zu, so dass sich eine Datierung in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ergibt. L. Meluzzi (1961), S. 341f.; D. Benati (1993), S. 151

einen Lahmen an der Schönen Pforte (zwischen 1600 und 1602) ebenfalls eine männliche Rückenfigur an einer Seite des Bildrandes und an der anderen eine Figur, die aus dem Bild herauszulaufen scheint [Abb. 235]. Auch bei dem *Martyrium der heiligen Susanna* (um 1596-97) verwendet Laureti dieses Motiv in ähnlicher Weise [Abb. 225].

Dass der Hochaltar von SS. Vitale e Agricola ein Ensemble bildete, in dem Bild und skulpturaler Schmuck in Beziehung zueinander gesetzt wurden, lässt die zentrale Gestalt Vitales vermuten, der mit erhobenen Armen an einen Baum gefesselt ist. Laureti greift damit die Haltung der kapitelltragenden Kouroi auf, wobei sich durch die Schrittstellung des Märtyrers besonders mit der linken Figur eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit ergibt. So werden die beiden vermeintlich unpassend profanen Stützelemente zu Indikatoren, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den im Bildzentrum positionierten Heiligen lenken. Das dürfte erklären, warum dieser ungewöhnliche Rahmen im nachtridentinischen Bologna akzeptiert wurde. Die Bildkomposition des heutigen Gemäldes hingegen steht in keinem motivischen Zusammenhang mit dem Altarraumen, der daher entsprechend befremdlich wirkt.

III.10.3 Die Stützenfiguren und die Herkunft des Motives

Die Kouroi, als männliche Variante der Karyatiden auch Hermen oder Perser genannt, sind das markanteste Element dieses Altares und werfen die Frage auf, was Laureti zur Verwendung dieses Motives veranlasste. Diese Stützenfiguren stellen in der Architekturtheorie eigentlich eine eigene Ordnung dar, sind hier allerdings deutlich als Bestandteil einer Komposit-Säule gekennzeichnet.⁷⁹⁸

Grundlage für den Gebrauch solcher Figuren in der Baukunst der Renaissance bildete Vitruvs Architekturtraktat, in dem er zwischen männlichen und weiblichen Tragefiguren unterschied. Zu Beginn des ersten Buches berichtet Vitruv von der Entstehung der Karyatiden.⁷⁹⁹ Sie stellen die Frauen von Karya dar, einer Stadt, die sich während der Perserkriege gegen die Griechen gestellt hatte und deshalb von den Athenern zerstört wurde. Alle Männer von Karya wurden getötet und die Frauen als Gefangene in einem Triumphzug nach Athen geführt, wo sie weder ihren Schmuck noch ihre langen Kleider ablegen durften. Damit der Nachwelt die Bestrafung des Vergehens der Karyaten überliefert würde, schufen die damaligen Architekten Nachbilder der Frauen, die an öffentlichen Gebäuden zum Tragen einer Last aufgestellt wurden. Die männlichen Stützenfiguren hingegen seien auf von den Spartanern gefangene Perser zurückzuführen, denen das gleiche Schicksal widerfuhr. Auch ihre Abbilder dienten dazu, das Dach einer von den Griechen als Siegeszeichen errichteten Halle zu stützen. In den meisten Vitruvausgaben wurden diese beiden Episoden durch Abbildungen veranschaulicht. So zeigt die erste illustrierte Vitruvausgabe, die Fra Giocondo 1511 in Venedig veröffentlichte, drei Frauen bzw. drei Männer in langen Gewändern, die auf einer Basis stehen und die

⁷⁹⁸ E. Forssman (1956), S. 135 ff.; G. Bandmann (1959), S. 252 ff.; F. Büttner (1985), S. 88

⁷⁹⁹ Vitruv (1964), S. 24-27

Arme vor dem Körper verschränken.⁸⁰⁰ Das Gebälk liegt ausschließlich auf ihrem Kopfschmuck, der zu Kapitellen umgedeutet wurde. Zehn Jahre später veröffentlichte Cesare Cesariano in Como eine italienische Übersetzung Vitruvs, in der er seine Vorstellungen eines Karyatiden- bzw. Perserportikus variationsreich darstellte.⁸⁰¹ Seine Perser stehen auf Sockeln, knien, haben die Arme vor der Brust verschränkt oder stützen mit erhobenen Armen das auf den Köpfen lastende Gebälk [Abb. 149]. Durchgesetzt hat sich jedoch weitgehend die Version mit am Körper anliegenden Armen, wie sie z.B. der weit verbreitete Stich Raimondis [Abb. 150] sowie Daniele Barbaros 1567 erschienene Vitruvausgabe zeigt.⁸⁰²

Bekannt war auch Vitruvs Ausführung zur Entstehung der Säulenordnung, wonach sich die Proportionen der Säulen von menschlichen Maßen ableiten ließen. Demnach entsprächen die Proportionen einer dorischen Säule denen des Mannes, die schlankeren der ionischen Säule denen der Frau und die der korinthischen Ordnung schließlich denen eines jungen Mädchens.⁸⁰³ Die Vorstellung der Vergleichbarkeit von Säule und Mensch übernahm auch Alberti. Dieser erwähnt Stützenfiguren jedoch nur ein einziges Mal und zwar bei seinen Ausführungen über die Dekoration von Privatbauten. Zur Wahrung des Dekorums sollten sie ausschließlich im privaten Bereich verwendet werden, nicht jedoch an öffentlichen Gebäuden, wie z.B. Kirchen.⁸⁰⁴ Umso erstaunlicher ist die Unbekümmertheit, mit der Laureti zwei Perserfiguren in die Rahmenarchitektur eines Hochaltares integrierte. Eine mögliche Erklärung dafür wäre, dass die Anregung für diese außergewöhnlichen Figuren nicht von den Vitruveditionen des 16. Jahrhunderts, sondern von Filaretos Architekturtraktat ausging. Das Werk wurde in Mailand verfasst, während Filarete als Architekt im Dienste Francesco Sforzas stand, und wurde Mitte des Jahres 1464 abgeschlossen.⁸⁰⁵ Von dieser Handschrift sind heute 12 Abschriften des 15.-18. Jahrhunderts erhalten. Das Originalmanuskript ging jedoch verloren. Anhand seiner starken Rezeption lässt sich erschließen, dass das Traktat weite Verbreitung erfuhr.⁸⁰⁶ Es ist daher

⁸⁰⁰ Vitruvius Pollio (1511)

⁸⁰¹ C. H. Krinsky (1969), unpaginiert

⁸⁰² Marcantonio Raimondis Kupferstich entstand wahrscheinlich nach Vorlagen Raphaels. Während die Perser wohl auf eine Barbarengruppe zurückgehen, die sich ursprünglich im Hof des Palazzo Cesi befand und heute im Konservatorenpalast aufgestellt ist, scheint für die Karyatiden die römische Kopie einer Erechteionskore Vorbildlich gewesen zu sein, die im Vatikan ihren Platz fand. Die Perserfiguren Daniele Barbaros geben indes die beiden aus dem Trajansforum stammenden Dakterfiguren wieder. Diese waren damals in die Loggia des Palazzo Colonna eingefügt, bevor sie Paul III. in die Sammlung Farnese integrierte. Siehe F. Büttner (1985), S. 90; M. Salmi (1968), S. 518.

⁸⁰³ Vitruv (1964), IV,1, 86, S. 170f.

⁸⁰⁴ „Ja, was bei öffentlichen Bauten nicht erlaubt ist, daß sie vom Ernst und dem reiflich erwogenen Gesetz ihrer Zeichnung abweicht, das trägt bei diesen [Privatbauten] manchmal zur Anmut bei. Und wie schön nahm es sich aus, wenn man voll Kurzweil bei den Eingängen der Speisesäle statt Türseiten mächtige Sklavengestalten anbrachte, welche die Oberschwelle auf ihren Köpfen trugen.“ L. B. Alberti (1991), S. 475; F. Büttner (1985), 92

⁸⁰⁵ P. Tigler (1963), S. 8

⁸⁰⁶ Auch Vasari machte sich für die zweite Ausgabe seiner Viten von 1568 Notizen aus dem Codex Magliabechiano, der sich im Besitz der Medici befand. Siehe P. Tigler (1963), S. 13 ff.; M. Beltramini (2001), S. 40ff.

anzunehmen, dass auch Laureti, der sich nicht nur als Maler sondern auch als Architekt betätigte, Kenntnisse von diesem Werk hatte. Offenbar ließ er sich für die Perser des Hochaltarrahmens von SS. Vitale e Agricola von den Stützenfiguren inspirieren, die Filaretos Beschreibung eines Tempelportikus illustrieren [Abb. 152]. Eine auffallende Ähnlichkeit ergibt sich nicht nur aus der tänzerischen Schrittstellung mit den sich überkreuzenden Beinen und dem in die Frontalansicht gedrehten Oberkörper, sondern auch aus der Nacktheit der Figuren. Im Gegensatz zu den Stützenfiguren der verschiedenen Vitruvsausgaben tragen Filaretos Perser keine langen Gewänder. Auch Lauretis Kouroi sind nur dürtig mit einem Lendenschurz bekleidet. Die hier vorgeführte „klassische“ Nacktheit ermöglichte es dem Künstler, die schlanken Figuren in einer eleganten Drehung zu zeigen, wodurch sie lebendiger und weniger statisch wirken. Dazu tragen auch die gekreuzten Beine und die hoch über den Kopf erhobenen Arme bei. Zudem dürften Laureti die drei auf Pilastern stehenden Atlanten, die Raphael im Stile Filaretos für die Sala di Costantino entworfen hatte (1519/20), bekannt gewesen sein [Abb. 151].⁸⁰⁷ Im Gegensatz zu allen anderen Stützenfiguren lasten die architektonischen Elemente von Lauretis Altarrahmens nicht auf deren Köpfen oder Nacken. Die Kouroi des Altarrahmens stemmen die Kompositkapitelle, auf denen das gewaltige Gebälk ruht, anscheinend mühelos mit den Händen in die Höhe. Diese elegante Haltung löst die Figuren etwas aus ihrer Grunddisposition, als anthropomorphe Säulenschäfte zu dienen, heraus und lässt sie unabhängiger von der unbewegten Architektur werden. Skulpturale Vorbilder waren möglicherweise Michelangelos sterbender Sklave (1513-15) und eine Gefangenenfigur, die die Präsentationszeichnung für das geplante Juliusgrabmal von 1513 zeigt und in der Kopie eines weiteren Entwurfes von Giacomo Rocchetti (1559) wiederholt wurde [Abb. 153].

III.10.4 Die Rezeption der Kouroi

III.10.4.1 Der Kreuzgang von S. Michele in Bosco

Diese innovativen Perserfiguren, die Tommaso Laureti 1580 für den Hochaltarrahmens der Kirche SS. Vitale e Agricola entwarf, fanden großen Anklang bei einem seiner Bologneser Kollegen, Ludovico Carracci. Dieser führte in den Jahren 1604 bis 1605 für die Olivetanermönche von S. Michele in Bosco einen umfangreichen Bilderzyklus aus. Der neugebaute oktogonale Kreuzgang des Klosters sollte mit 37 größeren und kleineren Bildfeldern geschmückt werden, die Szenen aus dem Leben der Heiligen Cäcilie, Benedikt, Tiburtius und Valerian zeigten.⁸⁰⁸ Neben Ludovico Carracci, dem der größte Anteil an den Malereien zuzuschreiben ist, waren zahlreiche andere Künstler an der

⁸⁰⁷ Quednau führt Raphaels Figuren auf die kleinen Atlanten zurück, die Michelangelo in der *Cappella Sistina* unterhalb der Ignudi darstellte. Diese verwendete er auch in Entwürfen für das geplante Juliusgrabmal. Siehe R. Quednau (1979), S. 145. Zum Juliusgrab siehe C. Echinger-Maurach (1991); Dies. (2009)

⁸⁰⁸ Am 17. Juni 1602 legte der Abt des Klosters, Pater „*Honorato Veli da Bologna*“, den Grundstein des „*Chiostro a otto faccie*“; BCAB, ms. Malvezzi 49, fol. 173v; M. S. Campanini (1993), S. 181

Ausstattung des Kreuzganges beteiligt, unter ihnen Guido Reni und Alessandro Tiarini.⁸⁰⁹ Die Wandmalereien sind heute beinahe gänzlich zerstört, da sie nicht in Freskotechnik ausgeführt wurden, sondern *a secco* mit Ölfarbe auf einem Kreidegrund.⁸¹⁰ Sie fielen zwar der Witterung zum Opfer, sind uns aber noch durch verschiedene Zeichnungen und Stiche überliefert. Hervorzuheben sind die realistischen Stiche Giacomo Giovanninis, die Malvasias Beschreibungen des Kreuzganges illustrierten [Abb. 154] und jene Giovanni Fabbris, die dieser im Jahre 1776 nach Zeichnungen Domenico Frattas für die Publikation Giampietro Cavazzoni Zanottis anfertigte.⁸¹¹ Zudem trug Maria Silvia Campanini verschiedene Zeichnungen des Bildprogramms zusammen und rekonstruierte in überzeugender Weise die ursprüngliche Gestalt des Kreuzganges.⁸¹² Die Anordnung der einzelnen Bildkompartimente greift das Palladiomotiv der Architektur wieder auf. So ist das zentrale und größte Bildfeld eines Wandabschnittes halbrund abgeschlossen und flankiert von zwei kleineren, rechteckigen Paneelen. Als bildtrennende Elemente fügte Carracci verschiedene Perserfiguren ein, die entweder allein, zu zweit oder gar zu dritt auf einem Säulenschaft stehen und ein toskanisches Kapitell tragen, auf dem ein aus Stuck und Malerei fingiertes Gebälk ruht. Die Stützenfiguren sind in *chiaroscuro* ausgeführt, um Marmorskulpturen nachzuahmen.⁸¹³ Sie wirken wie Fremdkörper in dem Bildprogramm, zumal sie keinen ikonographischen Bezug zu den Szenen der farbigen Bildfelder haben. Zugleich werden sie aber durch ihre Größe, Anordnung und variationsreiche Bewegtheit zu Protagonisten der Wandmalereien. Zwei dieser Perserfiguren gehen auf Lauretis Kouroi des Altarrahmens in SS. Vitale e Agricola zurück. Wie diese tragen sie mit über dem Kopf erhobenen Armen ein Kapitell bzw. den oberen Teil eines Säulenschaftes und sind lediglich mit einem Tüchlein bekleidet, das an einem über die Brust geführten Gurt befestigt ist. Auch die Schrittstellung mit einem vorderen Stand- und einem dahinter angewinkelten Spielbein entspricht im Wesentlichen diesem Vorbild. Während Lauretis Kouroi jedoch durch ihre zierliche Schlankheit verspielte Eleganz ausstrahlen, beeindrucken Carraccis Figuren durch ihre muskulöse, die *terribilità* Michelangelos

⁸⁰⁹ An den Wandbildern arbeiteten auch Lucio Massari, Lorenzo Garbieri, Giacomo Cavedoni, Tommaso Campana, Francesco Brizio, Sebastiano Razzali, Alessandro Albini, Aurelio Bonelli, Baldassare Galannino, Lionello Spada und vielleicht auch Paolo Carracci, Ludovicos Bruder. Siehe M. S. Campanini (1994), S. 31f.

⁸¹⁰ Die Maltechnik überliefert der Architekt des Kreuzganges, Pietro Fiorini: „*Io feci poi fare il Claustro à otto faze sotto il governo del p. abate don Honorato il qual fu dipinto à olio di mano de M. Lodovico Carazi e da M. Guido Reni e altri pittori giovani tutti.*“ AGAB, fondo Breventani, G (I), VIII, n. 1, fol. 44v; M. S. Campanini (1993), S. 183, Anm. 14 und S. 189f.

⁸¹¹ C. C. Malvasia (1694); G. Cavazzoni Zanotti (1776)

⁸¹² M. S. Campanini (1994)

⁸¹³ „*Ora circa questi Termini, che sembante fanno di essere Statue sculte in macigno, e che le Storie, di cui parlammo, dividono, e da' Pittori sono Termini appellati;[...].*“ Siehe G. Cavazzoni Zanotti (1776), S. 109. Malvasia scheint von den „*Termini*“ wenig angetan gewesen zu sein, da er sie nicht näher beschreiben will, sondern dem Betrachter nur die Stiche zur Verfügung stellt und ihn mit seinem Urteilsvermögen bzw. „*intelligenza*“ allein lässt: „*Fatelo finalmente nè tanti tremendi Termini, finti marmorei, che in varie, e in sì diverse forme quelle storie tutte ricingono, ch'io non sò affaticarmi sì validamente con essi, ne tutto con parole diostravi, già che qui vi si offre con l'Intaglio, alla vostra intelligenza a bastanza espresso.*“ C. C. Malvasia (1694), S. 11

evozierende Erscheinung. Ihnen traut man zu, schwer lastende Architektur zu tragen. Auch wenn sich die Auffassungen von der physischen Kondition der Stützenfiguren unterscheiden, geht die Gestalt und Haltung von Carraccis Perser auf Lauretis Vorbilder zurück. Insgesamt sind sechzehn verschiedene Stützenmotive im Kreuzgang dargestellt. Trotz ihrer großen Unterschiede ist allen gemeinsam, dass sie auf einem schlanken runden Sockel stehen, der von einer Girlande umfassen ist. Dieses Motiv geht ebenfalls auf den Hochaltarrahen von SS. Vitale e Agricola zurück, wenngleich in abgewandelter Form, da Lauretis Säulenschaft mit herabhängenden Festons dekoriert ist. Die Vorstellung, dass der Sockel, auf dem die Figuren stehen, einen Säulenschaft darstellt, den die Perser unterbrechen und an dieser Stelle ersetzen, übernimmt Carracci in sein Dekorationsprogramm. Dass er dann auch die beiden Figuren Lauretis integriert, ist nur konsequent. Alle anderen Perser des Kreuzganges werden trotz ihrer Individualität diesem Konzept unterworfen. Das bedeutet, dass der gesamte kompositorische Entwurf, der die Bildfelder des Kreuzganges durch Stützenfiguren voneinander trennt, auf dem Plan Ludovico Carraccis fußte, solche Perser zu malen, wie sie Laureti in SS. Vitale e Agricola geschaffen hatte.

III.10.4.2 Domenichinos Altar der Porfiriokapelle in S. Lorenzo in Miranda, Rom

Lauretis ungewöhnlicher Altarentwurf hinterließ auch in Rom seine Spuren. Dort wurde im Mittelalter die kleine Kirche S. Lorenzo in Miranda auf dem Forum Romanum in die Überreste des Tempels des Antonius Pius und der Faustina gebaut. Genutzt wurde sie von der Apothekergilde, deren Mitglied Giacomo Porfirio testamentarisch die Dekoration der ersten Seitenkapelle linker Hand verfügte. Dafür hinterließ er bei seinem Tode im Jahre 1625 500 scudi.⁸¹⁴ Den Auftrag für die Gestaltung des Altares bekam der aus Bologna stammende Maler Domenico Zampieri, genannt Domenichino.

Dieser malte nicht nur das Bild der Madonna mit Kind und den Heiligen Philippus und Jakobus d. J., sondern entwarf auch die aufwendige Altarrahmung, die von dem Franzosen Jacques Sarrazin aus Stuck gefertigt wurde [Abb. 155].⁸¹⁵ Dass der Gesamtentwurf des Altares, den Spear in die Jahre 1626/27 datiert, auf Domenichino zurückgeht, überliefert bereits Baglione.⁸¹⁶ Die Ähnlichkeit mit dem

⁸¹⁴ Giacomo Porfirios Todestag und seine testamentarische Verfügung kann man der Inschrift entnehmen, die an der linken Kapellenwand angebracht ist. Siehe V. Forcella, Bd. 5 (1874), S. 429, Nr. 1143

⁸¹⁵ „*Fece di rilievo, oltre le cose dette di sopra, il modelletto de' termini dell'ornato al suo quadro in S. Lorenzo de' Speciali, eseguiti poi da Monsieur Sarasino.*“ C. C. Malvasia (1841), Bd. 2, S. 241. Der Begriff *Terme*, den Malvasia hier verwendet, war der volkstümliche Name der Karyatidherme, einer Stützenfigur mit menschlichem Oberkörper und abstraktem Schaft. Die Bezeichnung ist in diesem Zusammenhang unpassend, da es sich bei den beiden Kouroi des Altarrahmens um ganze Figuren handelt. Zur Entwicklung des Begriffs siehe E. Forssmann (1956), S. 140-156

⁸¹⁶ „*In S. Lorenzo Chiesa de gli Spetiali in Campo Vaccino è di architettura di Domenico l'ornamento degli stucchi della prima Cappella a mano sinistra; e poi fecevi co' suoi pennelli il quadro di mezo, entrovi la Madonna sedente, e 'l bambino, e piu nel basso li SS. Apostoli Andrea, e Giacomo, che dalati le stanno devoti.*“ G. Baglione (1649), S. 384. Baglione verwechselt allerdings das T-Kreuz des Philippus mit dem Andreaskreuz, so dass er sich bei der Identifikation des dargestellten Apostels irrt. R. E. Spear, Bd. 1 (1982), S. 266f.

von Laureti konzipierten Altar in SS. Vitale e Agricola ist offensichtlich. Domenichino wandelte mit diesem, auch in Rom beispiellosen Altaraufbau das Bologneser Vorbild nur geringfügig ab. Die architektonische Struktur behielt er im Wesentlichen bei. Auch hier dient die an den Ecken vorspringende Predella als Piedestal des darüber ansetzenden Säulenschaftes. Diese runden Sockel sind mit Akanthusranken üppig verziert und tragen schlanke Perserfiguren, die ein Kompositkapitell stützen. Darüber ruht ein gewaltiges Gebälk. Anders als bei Lauretis Altar wird es jedoch nicht durch eine Kartusche unterbrochen. Diese ist hier vor dem Gebälk angebracht und dient nicht nur als rein dekoratives Ornament wie es in Bologna der Fall ist, sondern rahmt einen Schriftzug, der die Widmung des Altares an die beiden Apostel angibt.⁸¹⁷ Bekrönt ist der Altar von einem gesprengten Giebel, dessen seitliche Partien ebenfalls aus michelangelesken Voluten gebildet werden, die allerdings weniger stark gerundet sind. In Anlehnung an die Medicigrabmäler in S. Lorenzo räkeln sich auf ihnen zwei Putten. Den oberen Abschluss des Altarrahmens bildet ein quadratisches, von einem Muschelornament bekröntes Feld, in das ein Medallion mit einer Heiliggeisttaube eingefügt ist. Domenichino nahm sich für den Entwurf dieses Altares nicht nur Tommaso Lauretis Einfall zum Vorbild, sondern ließ sich auch bei der Gestaltung der Kouroi von Michelangelos Gefangenen inspirieren, die für das Grabmal Julius II. geplant waren. So orientiert sich der linke Perser mit den überschlagenen Beinen und über den Kopf erhobenen Armen an einer Sklavenfigur aus Michelangelos Präsentationszeichnung von 1513. Die Haltung der rechten Stützenfigur geht leicht variiert auf den sterbenden Sklaven zurück, den Michelangelo zwischen 1513 und 1515 ausführte. Domenichino schafft mit diesem Altar eine Synthese von Lauretis Konzept der Rahmenarchitektur und -dekoration und den innovativen Skulpturen des Juliusgrabmals.⁸¹⁸ Besonders auffällig waren und sind die beiden Stützenfiguren, die in ihrer Profanität als Teil eines Altarrahmens völlig unüblich waren.⁸¹⁹ Passeri spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem "Scherz".⁸²⁰

Trotz der formalen Ähnlichkeit beider Altäre ist ihre optische Wirkung sehr unterschiedlich. Während Laureti einen Hochaltar entwarf, der auf Fernsicht angelegt war, schuf Domenichino einen Altar für eine kleine Privatkapelle. Da dieser dank seiner Größe und reichen Stuckverzierung die gesamte Altarwand verkleidet, stellt er zugleich die einzige Dekoration der ansonsten schlicht gehaltenen Kapelle dar. Der Hochaltar in SS. Vitale e Agricola war demgegenüber aus Holz gefertigt und, wie wir

⁸¹⁷ BEATIS APOSTOLIS PHILIPPO ET JACOBO DICATUM

⁸¹⁸ Die Perserfiguren im Stile des Juliusgrabmals wiederholte Domenichino in der zur gleichen Zeit entstehenden Stuckdekoration der Apsiskalotte von Sant' Andrea della Valle (1622-1628).

⁸¹⁹ Eine Ausnahme bildet der von Livio Agresti 1574 entworfene Altar für die Cappella della Trinità in S. Spirito in Sassia. Hier dienen zwei große Engel als Stützenfiguren, die einen als Kapitell fungierenden Früchtekorb auf dem Kopf balancieren. Diese blieben jedoch für die künstlerische Entwicklung römischer Altäre folgenlos. Für die Gestaltung der Wandgrabmäler von Cesare und Guido Nolfi in der Kathedrale von Fano (1616-1618), scheint Domenichino indes auf die Haltung dieser beiden Engel zurückgegriffen zu haben. Siehe R. E. Spear, Bd. 2 (1982), Abb. 195, 196; F. Ackermann (2007), S. 19

⁸²⁰ „L'Architettura del Altare con lo scherzo di due termini che servono in vece di colonne è anche suo disegno.“ G. B. Passeri (1772), S. 31

aus dem Bericht des Architekten Andrea Chiesa erfahren, von der Chorwand abgerückt.⁸²¹ Er diene folglich nicht der Verzierung von Architektur, sondern war als zentrales liturgisches Möbel dieses verhältnismäßig kleinen Kirchenraumes durch seine Monumentalität und einfallsreiche Rahmung deutlich hervorgehoben.

III.10.4.3 Die Fresken der Sala dell'Udienza des Palazzo Pitti, Florenz

Die Kouroi des Hochaltars von SS. Vitale e Agricola wurden auch von dem Bologneser Quadraturisten Angelo Michele Colonna rezipiert. Dieser erhielt auf die Empfehlung des päpstlichen Legaten, Kardinal Giulio Sacchetti, hin den Auftrag, drei Räume im Erdgeschoss des Palazzo Pitti mit Fresken auszustatten.⁸²² Während Colonna die ersten beiden Räume, den Audienzsaal und den Alexandersaal, freskierte, beteiligte sich an der Dekoration des dritten Raumes sein Sozium Agostino Mitelli. Die Arbeiten begannen im Jahre 1636 und konnten mit der Fertigstellung aller drei Räume 1641 abgeschlossen werden. Von Interesse sind in diesem Fall die Wandfresken der Sala dell'Udienza, denn hier zeigt sich Colonnas Fähigkeit, Figuren als stützende Elemente in die verschachtelte Scheinarchitektur zu integrieren [Abb. 156]. Mit diesen muskulösen Atlanten greift Colonna auf Ludovico Carraccis Perser des Kreuzganges von S. Michele in Bosco zurück, was nicht zuletzt an den in ähnlicher Weise mit Festons geschmückten Sockeln abzulesen ist. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass Colonna auch Lauretis Altarrahmung von SS. Vitale e Agricola präsent hatte, denn die Körbe, die seine Stützenfiguren tragen, erinnern an die Kompositkapitelle, die Lauretis Kouroi in die Höhe stemmen. Anders als in der Sala grande, an deren Ausstattung Colonna und Mitelli noch kurz zuvor im Palazzo Spada in Rom gearbeitet hatten (1635-36), griff Colonna hier nicht auf Michelangelos kleine Atlanten der Sixtinischen Decke zurück, sondern auf die Bologneser Vorbilder, die sich mit über dem Kopf erhobenen Armen streckten, was seinem Konzept der vertikalen Wandstrukturierung entgegen kam. Auch in Fresken des Palazzo Colonna in Rom manifestiert sich die Wirkung der Bologneser Atlanten. Die Quadraturen der im Erdgeschoss des Palazzo gelegenen sog. Sala di Tempesta schuf Giovanni Battista Magno (bzw. Manni), der im Juli 1668 für seine Arbeit entlohnt wurde.⁸²³ Magno unterstützte Colonna und Mitelli bei der Dekoration der Sala grande des Palazzo Spada und war mit

⁸²¹ ASB, Demaniale, 64/3213, Dokument des 24.10. 1763, Punkt 14: „*Si dovrà accomodar l'altare maggiore, il quale si vuole che serva quello che vi è, ma fatta la fabbrica secondo porta il disegno, si crede che si potrà addattare meglio ad essa con accostarlo un poco più al muro acciò resti più spazio il sito d'avanti ad esso altar.*“, zitiert nach R. Ariuli (1993), S. 109, Anm. 11

⁸²² Zur malerischen Dekoration dieser Räume siehe E. Feinblatt (1992), S. 63-75

⁸²³ E. Safarik (1999), S. 98

deren Werk offenbar wohl vertraut.⁸²⁴ Die Übernahme dieser Motive in der Sala di Tempesta verwundert daher nicht.⁸²⁵

III.10.5 Fazit

Es lässt sich festhalten, dass die Kouroi, die Laureti für den Rahmen des Hochaltares von SS. Vitale e Agricola entwarf, ihren Ursprung in Filaretos Vitruvtraktat und der Raphael- und Michelangelo-Rezeption hatten, wobei Laureti diese Anregungen zu einer neuen Figurenkomposition verschmolz und in einem ungewöhnlichen, d.h. sakralen Zusammenhang präsentierte. Nicht nur die Funktion der Figuren als Ersatz eines Säulenschaftes, sondern auch ihre Aufstellung als flankierende Elemente eines Altarbildes stellt eine Besonderheit dar. Das Motiv dieser "Säulenfiguren" wurde in der Folge von den Bologneser Malern Ludovico Carracci, Domenichino und Angelo Michele Colonna aufgegriffen, die es über ihre Heimatstadt hinaus bekannt machten. Nicht zuletzt die Stiche Giacomo Giovanninis, die Malvasias Beschreibungen des Kreuzganges illustrierten und jene Giovanni Fabbris, die dieser im Jahre 1776 nach Zeichnungen Domenico Frattas für die Publikation Giampietro Cavazzoni Zanottis anfertigte, ermöglichten eine Rezeption dieser *invenzione* durch andere Künstler.⁸²⁶

⁸²⁴ Zu Giovanni Battista Magno siehe M. Epifani (2007), S. 100-102

⁸²⁵ Safarik vermutet hingegen, dass das Konzept der Quadraturen auf Johann Paul Schor zurückgeht. Siehe E. Safarik (1999), S. 98

⁸²⁶ So scheinen die Stiche der Ausgabe Cavazzoni Zanottis Giovanni Battista Marchettis Gewölbefresken der *Sala di Paolina Borghese* in der Galleria Borghese (Rom), die zwischen 1778 und 1785 entstanden, als Vorlage gedient zu haben.

III.11 Drei Entwürfe für eine Brücke über den Idice (1581)

III.11.1 Die Situation des Flussübergangs vor der Planung einer Rekonstruktion der Brücke

Bevor Tommaso Laureti nach Rom übersiedelte, wurde er sowie alle übrigen in Bologna ansässigen Architekten vom Senat aufgefordert, Vorschläge zur Rekonstruktion der Brücke über den nahegelegenen Fluss Idice zu unterbreiten.⁸²⁷ Dieser wichtige Flussübergang der Via Emilia war über Jahrhunderte hinweg stets vom wechselnden Strom des Idice bedroht, der immer wieder schwere Schäden an der Brücke verursachte und diese zum Einsturz brachte. Wahrscheinlich existierte dort bereits in der Antike eine Brücke, erwähnt wird ein solches Bauwerk jedoch erstmals in einem Testament aus dem Jahre 1126.⁸²⁸ Doch bereits Ende des folgenden Jahrhunderts stand diese Brücke nicht mehr, so dass man die Errichtung einer provisorischen Holzkonstruktion beschloss, die später von einer Steinbrücke abgelöst werden sollte.⁸²⁹ Dies geschah 1303, doch schon für das Jahr 1377 berichtet Ghirardacci von der Renovierung der maroden Ziegelbrücke.⁸³⁰ Ein erneutes Ausbessern wurde 1525 und 1534 ins Auge gefasst, was jedoch nicht zu einer grundsätzlichen Verbesserung der Situation führte, denn ein Dokument aus dem Jahr 1544 belegt, dass die Überquerung des Flusses mittels eines Bootes erfolgte.⁸³¹ Zwei Zeichnungen aus dem Jahre 1578 zeigen schließlich den ruinösen Zustand der nahezu gänzlich zerstörten Brücke [Abb. 157 und 158], der bei einem Hochwasser zwei Jahre darauf wohl noch einige Pfeiler weggerissen wurden.⁸³²

1581 initiierte der Senat einen Wettbewerb zur Neuerrichtung der Brücke über den Idice, an dem sich außer Tommaso Laureti Domenico Tibaldi, Bartolomeo Triachini, Scipione Dattari und Francesco Terribilia beteiligten.⁸³³ Alle Architekten der Stadt sollten sowohl in Zeichnungen als auch in einer schriftlichen Erklärung Vorschläge für eine neue und stabile Brücke unterbreiten, die der Strömung des Flusses widerstehen könne. Dokumente, welche die Ausschreibung des Projektes betreffen, konnte Foschi nicht auffindig machen. Einen Hinweis auf die Datierung in das Frühjahr 1581 gibt jedoch ein Brief Triachinis an den Bologneser Botschafter in Rom, Camillo Bolognini, in dem er diesem sein Projekt näher erläutert und mitteilt, dass er am 1. Mai 1581 damit beauftragt wurde, einen

⁸²⁷ Dieses Kapitel basiert wesentlich auf den Recherchen Paola Foschis, die im Bologneser Staatsarchiv die Wettbewerbsentwürfe mit den dazugehörigen Erläuterungsschriften der Architekten gefunden und publiziert hat. Sie schildert die Jahrhunderte hindurch wiederkehrenden Versuche, diesen Flussübergang vor dem stets variierenden Strom des Idice zu sichern. An dieser Stelle beschränke ich mich darauf, die drei Entwürfe mit der zugehörigen Erklärungsschrift zu untersuchen, die Tommaso Laureti 1581 vorlegte, und die anderen nur insoweit heranzuziehen, wie sie einen Vergleich mit Lauretis Projekten sinnvoll erscheinen lassen. Siehe P. Foschi (1986), S. 163-180; Dies. (1990), S. 103-148

⁸²⁸ ASB, Fondo Demaniale, S. Michele in Bosco, 1 / 2173, Nr. 10; P. Foschi (1986), S. 165; Dies. (1990), S. 104

⁸²⁹ Ch. Ghirardacci (1596), S. 223; P. Foschi (1986), S. 165; Dies. (1990), S. 104

⁸³⁰ Ch. Ghirardacci (1596), S. 437; P. Foschi (1986), S. 165; Dies. (1990), S. 105

⁸³¹ M.Fanti (1996), S. 77, Nr. 209

⁸³² M. Fanti (1996), S. 60, Abb. 209, S. 61, Abb. 210; P. Foschi (1986), S. 166; Dies. (1990), S. 105

⁸³³ Im Jahre 1600 wurden schließlich Floriano Ambrosini und Francesco Guerra aufgefordert, ebenfalls Vorschläge zur Wiedererrichtung der Brücke über den Idice zu machen. P. Foschi (1986), S. 173f.; Dies. (1990), S. 107f., 127ff.

Brückenentwurf auszuarbeiten.⁸³⁴ Desgleichen tat Domenico Tibaldi in der Absicht, seine Chancen bei der Auftragsvergabe zu erhöhen.⁸³⁵ Aus beiden Briefen geht der Wunsch des Senates hervor, dass die eingereichten Vorschläge der Architekten keinen Kostenvoranschlag enthielten, möglicherweise, um das beste Projekt auswählen zu können, ohne sich von Sorgen über die Ausgaben beeinflussen zu lassen.⁸³⁶ Aus irgendeinem Grund wurde keiner der 1581 vorgelegten Entwürfe umgesetzt. Erst im Jahre 1600 griff man das Vorhaben wieder auf. Dieses Mal wurden Giovanni Guerra und Floriano Ambrosini damit beauftragt, kostengünstige Vorschläge zu erarbeiten. Während Ambrosini ein nicht mehr erhaltenes Holzmodell mit gleichen Bögen anfertigte, entwarf Guerra eine Brücke, deren Bögen in unregelmäßigen Abständen folgten und teilweise auf den alten Pfeilern aufbauten.⁸³⁷ Im März desselben Jahres beschloss der Senat jedoch, unter der Anleitung Pietro Fiorinis eine provisorische Holzbrücke über den alten Pfeilern errichten zu lassen, die im Verlaufe des 17. Jahrhunderts mehrmals repariert werden musste, so dass man eine gemauerte Brücke wieder ins Auge fasste und sich 1681 dazu entschloss, das Flussbett zu kanalisieren.⁸³⁸ Eine Zeichnung von 1764 zeigt eine aus neun unregelmäßigen Bögen bestehende, gemauerte Brücke.⁸³⁹ Diese wurde im 19. Jahrhundert wieder ersetzt, aber im Zweiten Weltkrieg teilweise zerstört und schließlich etwas weiter talabwärts neu errichtet.

III.11.2 Tommaso Lauretis Projektvorschläge

III.11.2.1 Lauretis Analyse der Situation

Von den Schriften, in denen die an dem Wettbewerb beteiligten Architekten ihre Vorstellungen von einem Brückenneubau über den Idice erläuterten, ist Lauretis die ausführlichste.⁸⁴⁰ Aus ihr geht hervor, dass er damit beauftragt wurde zu untersuchen, ob die verbliebenen Brückenpfeiler stabil genug seien, um eine neue Konstruktion zu tragen und, falls das nicht der Fall sei, eine neue Brücke zu entwerfen, die möglichst kostengünstig, stabil, bequem und elegant sei. So gibt Laureti zunächst eine umfassende Analyse der Situation ab, die er vorgefunden hatte, nennt die Ursachen, die seiner Ansicht nach die Brücke wiederholt zum Einsturz brachten, und erläutert dann alternative Lösungsvorschläge,

⁸³⁴ Bevor die Entwürfe nach Rom geschickt wurden, hatte man sie zuerst dem Legaten und den Assunti vorgelegt, dann dem Bologneser Senat; ASB, Assunteria di confini ed acque, b. 9, n. 17, fol. 24; P. Foschi (1986), S. 167; Dies. (1990), S. 107, 112

⁸³⁵ ASB, Assunteria di confini ed acque, b. 9, n. 17, fol. 25-26

⁸³⁶ P. Foschi (1986), S. 167; Dies. (1990), S. 107

⁸³⁷ P. Foschi (1986), S. 173f.; Dies. (1990), S. 127ff.

⁸³⁸ P. Foschi (1986), S. 174f.; Dies. (1990), S. 130-135

⁸³⁹ BCAB, Cart. Gozz., N. 46, N.8; P. Foschi (1986), S. 175; Dies. (1990), S. 135

⁸⁴⁰ Dok. 24 (ASB, Assunteria di confini ed acque, b. U. 1. 11); P. Foschi (1990), S. 119-123, 143-146

die er in drei großformatigen Brückenzeichnungen präsentierte.⁸⁴¹ Nachdem er mehrere Male vor Ort war, um sich auch bei starker Strömung ein Bild machen zu können, stellte er fest, dass die Pfeiler ca. 9 piedi (3,4m) tief in der Erde versunken und deren Kiesfundamente weggespült worden waren. Ursprünglich, so Laureti, müssten die Pfeiler nicht mehr als 4 piedi (1,5m) tief unter der Erde gegründet worden sein, was man u.a. am Bogen erkennen könne. Außerdem fließe das Wasser im Flussbett nicht geradeaus, sondern diagonal, so dass der Strom nun nicht mehr frontal, sondern seitlich auf die Pfeiler und deren Wasserbrecher treffe, was selbige stark schädige. Die Tatsache, dass einige Pfeiler noch zwei Bögen stützten, erkläre sich aus dem Umstand, dass diese nicht mehr die Last der gesamten Brücke trügen und das Wasser sich mittlerweile einen anderen Weg gesucht habe, so dass jene Pfeiler von der Strömung weniger betroffen seien. Als tragende Elemente einer neuen Brücke seien sie aber untauglich. Als weiteren Grund für den Verfall der alten Brücke nennt Laureti deren Unproportioniertheit. Sie sei mit 15 piedi (5,7 m) inklusive der Brüstung zu schmal, was sie schwach, unbequem und hässlich mache. So könnten zwei Karren nicht aneinander vorbei fahren und einen Gehsteig für Fußgänger habe es auch nicht gegeben. Die Fundamente zu stabilisieren und die Brücke über die Pfeilerlänge hinaus zu verbreitern, um Platz für die Wagen und Fußgänger zu schaffen, sei zu teuer, würde den Regeln der Architektur widersprechen und führe wieder zum rapiden Verfall des Bauwerks, was man in Italien überall sehen könne, da sich die alten Strukturen anders verhalten würden als die hinzugefügten neuen Elemente. Außerdem würde ein Vorspringen der Brüstung nicht dem Gewicht gewaltiger Wagenladungen standhalten, zumal man berücksichtigen müsse, dass Säulen und andere Steine von Varignana nach Bologna befördert werden würden. Anscheinend bezieht sich Laureti hier auf Alberti, der mahnt, dass die Tonnengewölbe einer Brücke schwere Lasten, wie etwa zu transportierende Obeliske, aushalten müssten.⁸⁴² Daher lehnte Laureti einen Neubau der Brücke auf den alten Pfeilern, die durch die ständigen Renovierungen und Umbauten in unregelmäßigen Abständen aufeinander folgten, kategorisch ab.⁸⁴³ Stattdessen präsentierte er drei Vorschläge für eine vollständig neu zu errichtende Brücke über den Idice. Alle drei beruhen auf den Messungen, die Laureti an den alten Brückenüberresten und der Distanz der beiden Ufer vornahm, die er beachten wolle, um den Fluss nicht unnötig einzuengen. Demnach war der Idice an dieser Stelle 776 piedi (295 m) breit, von denen 176 (67 m) die Überreste der Brücke einnahmen, sodass 600 piedi (228 m) dem frei fließenden Wasser verblieben. Eine erhebliche Verengung des Flussbettes hätte seiner Ansicht nach zur Folge, dass das Wasser steige und das niedriger gelegene Ufer auf Bologneser Seite zu überschwemmen drohe, da jenes in Richtung Imola höher sei. Zudem würden in diesem Falle die Brückenpfeiler der Gewalt des Stromes, der durch den in der Nähe einmündenden Fluss Zama

⁸⁴¹ ASB, Assunteria di confini ed acque, mappa b. 16, miscellanea di mappe restaurate e non inventariate. Feder, braun laviert, 77,1 x 52,4 cm (erste Zeichnung), 77,6 x 52,3 cm (zweite Zeichnung), 76,6 x 52,7 cm (dritte Zeichnung)

⁸⁴² Über die Konstruktion von Brücken schreibt Alberti im 6. Kapitel des 4. Buches. Siehe L. B. Alberti (1991), S. 202-211, hier S. 208

⁸⁴³ Domenico Tibaldi, Bartolomeo Triachini und Scipio Dattari ziehen das jedoch in Erwägung. P. Foschi (1986), S. 168f.; Dies. (1990), S. 112f., 117, 127

zusätzlich zunehmen würde und bei Hochwasser häufig Stämme und Geröll mit sich führe, nicht standhalten können.

III.11.2.2 Die Zeichnungen

Von den eingereichten Zeichnungen sind Lauretis Entwürfe die am sorgfältigsten ausgearbeiteten und detailliertesten. Es handelt sich um lavierte Federzeichnungen in brauner Tinte, deren Graphitvorzeichnung gut erkennbar ist. Die Blätter bezeichnete Laureti mittig am oberen Rand als „*disegno primo*“, „*disegno secondo*“ und „*terzo dissegno*“. Alle drei Entwürfe sind im gleichen Maßstab gezeichnet, den Laureti mit 100 piedi angibt: „*misura di piedi cento à proportione del disegno*“ (erste Zeichnung). In der rechten unteren Ecke versah Laureti die Entwürfe mit seinem Namen: „*di Thomáso Laureti Siciliano*“. Den Zusatz „*Siciliano*“, der sich bei seiner Nennung sehr häufig findet, scheint der Künstler selbst als Marke verwendet zu haben, denn die Identifikation mit seiner Heimat wird stets beibehalten, obwohl Laureti schon in seiner Jugend die Insel verlassen hatte, um in Rom von den großen Meistern zu lernen. Zum Zeitpunkt des Wettbewerbs lebte er bereits seit fast zwanzig Jahren in Bologna.

Der erste und zweite Entwurf wird von einer Linie in brauner Tinte gerahmt. In beiden Fällen ist die Ausrichtung der Brücke an einem eingezeichneten Kompass abzulesen. Die dritte Zeichnung ist deutlich schlichter gehalten und konzentriert sich auf die Darstellung der Brücke, die, wie die beiden anderen auch, in Grund- und Aufriss wiedergegeben ist.

III.11.2.2.1 Der erste Entwurf

Mit der ersten Zeichnung präsentierte Laureti eine Brücke, bestehend aus fünfzehn Bögen und sechzehn Pfeilern, inklusive der Uferbefestigung [Abb. 159]. Die fünf mittleren Bögen haben einen Durchmesser von 48 piedi (18,2 m), wohingegen sich die Abstände der Pfeiler in Richtung der Ufer jeweils um 4 piedi (1,5 m), d.h. 1/12, verringern. Hierdurch wird die Schräge der Aufgänge bestimmt, da die Bögen proportional niedriger ausfallen. Diese Neigung, so meint Laureti, sei bequem auch für Tiere zu bewältigen, die schwere Lasten ziehen oder tragen müssten. Zudem sei die Konstruktion sehr stabil, weil sich das Verhältnis der kleineren Bögen zu den massiven Pfeilern, deren Breite er in der Zeichnung mit 11 piedi (4,2 m) angibt, günstig auf die Tragfähigkeit der Rampen auswirke. Die fünf mittleren Bögen müssten allerdings größer sein, damit das Wasser ungehindert fließen könne. Im Gegensatz zu den beiden anderen Brückenprojekten sei es in diesem Falle nötig, den Anschluss zur Straße aufzuschütten, was aber kein Problem darstelle, da man das mit dem Aushub der zu gründenden Pfeiler tun könne. Interessant ist Lauretis Begründung für die ermittelte Pfeilerbreite von elf Fuß, mit der er sich als versierter Architekt auswies. Er schreibt, dass die Breite der Pfeiler ein

Viertel des größten Bogendurchmessers betragen dürften, jedoch nie schmäler als ein Fünftel sein sollten. So habe er sie im Falle seiner drei Entwürfe schmäler als ein Viertel und breiter als ein Fünftel gemacht, damit der Pfeiler einerseits stabil sei, aber andererseits nicht die Strömung zu sehr behindere. Der mit Graphit eingezeichnete Kreis zwischen dem sechsten und dem siebten Bogen von rechts stellt wohl einen Oculus dar, durch den das Hochwasser hätte abfließen können, wie es auch Domenico Tibaldi und Scipione Dattari in ihren Projekten vorschlugen. Laureti verwarf diesen Plan jedoch wieder, ohne ihn in seiner Erklärungsschrift zu erwähnen. Dafür kommt er aber einer eventuellen Kritik an der Länge seiner geplanten Brücke zuvor. So erwartete er, man würde ihm vorhalten, dass es flussaufwärts einen günstigeren Standort gebe, an dem der Idice nicht breiter als 500 piedi (190 m) sei. Diesen, möglicherweise im Rahmen des Wettbewerbes diskutierten Gedanken, weist Laureti mit der Begründung zurück, dass auch ein schmaleres Flussbett den Verlauf der Strömung nicht ändern könnte, so dass die Brückenpfeiler auch dort nach wie vor seitlich von der Strömung getroffen würden. Diese Strömungsrichtung zeichnete Laureti auf dem ersten Blatt am Grundriss der Brücke ein und versah sie mit den Worten: „*Linee che dimostrano dove percuote il corrente del fiume i pilastri, et li speroni*“. Das Resultat einer Verengung des Flussbettes, wie es Francesco Triacchini und Domenico Tibaldi in ihren Projekten vorschlugen, sei lediglich die Erhöhung des Wasserpegels mit den bereits erwähnten Folgen. Die Verwendung von Palisaden hätte außerdem zur Folge, dass die Brücke bald isoliert dastehen würde, weil das Flussbett nun mal aus Kies bestehe. Die Pfähle mit Eisenspitzen zu verstärken wären teurer, als eine Brücke zu bauen, die dem natürlichen Flussbett angepasst wäre. Außerdem wären die Brückenköpfe so niemals sicher, da die Pfähle mit der Zeit faulen und das Bauwerk zum Einsturz bringen würden. Stattdessen sollten die Brückenköpfe, „wie Alberti schreibt“, auf solidem Ufer gegründet sein, oder, falls dieses nicht vorhanden sei, auf einer massiven Steinkonstruktion.⁸⁴⁴ Das solle aber keineswegs heißen, dass Palisaden an manchen Stellen nicht auch benutzt werden könnten, um zu verhindern, dass die Pfeiler seitlich von der Strömung getroffen würden. Als Uferbefestigung könne man sie ja im Bedarfsfall austauschen. Allerdings sollte man mit den Palisaden den Fluss nicht zu stark einengen.

III.11.2.2 Der zweite Entwurf

Als aus seiner Sicht umsetzbares Beispiel für eine leichte Verengung des Flussbettes von ca. 43 piedi (16,3 m) am Brückenkopf legte Laureti einen zweiten Entwurf vor, den er nur sehr knapp erläutert [Abb. 160]. Auch dieser ist ausgesprochen detailliert dargestellt, künstlerisch jedoch noch interessanter als der erste, da er dem Grund- und Aufriss der Brücke zur besseren Anschauung auf der linken Blatthälfte eine meisterhafte perspektivische Darstellung hinzufügte. Eine in diagonaler Ansicht

⁸⁴⁴ Dieser Argumentation folgte auch Scipione Dattari. L. B. Alberti (Ausg. 1991), S. 204f.; P. Foschi (1990), S. 117, 134

perspektivisch verkürzte Brücke schuf Laureti ca. 10 Jahre später noch einmal in seinem Wandfresko *Horatius Cocles verteidigt die Subliciusbrücke* der Sala dei Capitani im römischen Konservatorenpalast [Abb. 195].⁸⁴⁵ Laureti begnügte sich in seiner zweiten Zeichnung nicht mit der Wiedergabe des Bauwerkes, sondern zeigte auch dessen Umfeld: die beiden Ufer und den Strom des Idice, der sich an den Brückenpfeilern teilt. Im Hintergrund ist die Straße mit der aufgeschütteten Uferbefestigung angedeutet. Um eine Alltagsszene darzustellen und den Auftraggebern die Praxistauglichkeit seines Projektvorschlages zu suggerieren, bevölkerte Laureti die Brücke mit Fußgängern und Reitern, die den Fluss überqueren. Gleichzeitig konnte er auf diese Weise einen der Brückenköpfe aus einer anderen Perspektive zeigen. Hier ist auch einer der Bürgersteige sichtbar, für die Laureti bei einer Rekonstruktion der Brücke auf ihren alten Pfeilern keinen Platz gehabt hätte. Alberti, den Laureti offenbar gründlich studiert hatte, berichtet davon, dass in der Antike auch Brücken mit Gehsteigen ausgestattet waren, damit Fußgänger nicht im Schmutz laufen müssten.⁸⁴⁶ Auf diesen Komfort wollte auch Laureti nicht verzichten. Des Weiteren schlug er vor, an den Aufgängen der Brücke rustizierte Torbögen mit flankierenden Pilastern und Dreiecksgiebeln aufzustellen, die ein Papstwappen enthalten und von dem Boncompagnidrachen bekrönt werden. Die Wahl dieser Dekorationselemente bezeugt Lauretis Verbundenheit mit der Papstfamilie und verleiht den Toren den Charakter von Triumphbögen. Eine funktionale Bedeutung, etwa in der Art eines Zoll- oder Wachhäuschens, kommt ihnen hier nicht zu. In architektonischer Hinsicht lässt die Rustizierung an die Ädikulen der Fontana Vecchia denken oder allgemeiner an Palastportale.⁸⁴⁷ Solche Tore an den Brückenaufgängen plante Laureti auch für die beiden alternativen Projektvorschläge.

Die Brücke weist in ihrem Auf- und Grundriss ebenfalls fünfzehn Bögen auf, jedoch nur vierzehn Pfeiler mit einer Breite von 12 piedi (4,6 m), deren Basis 18 piedi (6,8 m) betragen. Auf der Höhe der Kämpfer zeichnete Laureti eine Linie ein, die den höchsten Wasserstand angibt (*la maggior altezza dell'acqua*), darunter den Grund des Flusses (*fondo del fiume*). Auch diese Brücke hat fünf große Bögen in der Mitte des Flusses mit einem Durchmesser von 54 piedi (20,5 m). Die sich beiderseits zum Ufer hin verjüngenden Bögen haben die Maße von 46 (17,5 m), 36 (13,7 m), 31 (11,8 m) und 26 piedi (9,9 m).⁸⁴⁸ Die sich anschließenden äußeren Bögen, deren Maße Laureti nicht angibt, sind zugemauert und dienen auf diese Weise der Verstärkung der Brückenköpfe. Man könne sie jedoch wieder öffnen, falls der Fluss dies erfordern sollte. Die Flügel der Brückenköpfe und ihre Verstärkungen müssten gemauert und mit Kies aufgeschüttet werden. Laureti hält jedoch nicht viel von

⁸⁴⁵ Bei dem römischen Fresko handelt es sich allerdings um die Darstellung einer Holzbrücke. Diese hat Laureti derart realistisch dargestellt, dass man annehmen kann, dass Laureti mit derlei Holzkonstruktionen vertraut war. Vermutlich wurde er bei den Planungen zur Idice-Brücke mit den vormaligen Rekonstruktionsversuchen der Brücke in Holz konfrontiert.

⁸⁴⁶ L. B. Alberti (1991), S. 210

⁸⁴⁷ Foschi verweist auf Bolognas Stadttore, die jedoch keine Ähnlichkeit mit den Brückentoren haben. P. Foschi (1990), S. 122

⁸⁴⁸ Ursprünglich hatte Laureti den zweitgrößten Bogen mit dem Maß $46 \frac{1}{3}$ versehen, das „ $\frac{1}{3}$ “ aber nachträglich ausradiert.

dieser Variante, da seiner Ansicht nach die Befestigung teurer sei, als gleich eine längere Brücke zu bauen und das natürliche Flussbett nicht einzuengen. Auch wenn Laureti dieses von Francesco Terribilia und Domenico Tibaldi favorisierte Projekt im Grunde genommen ablehnt, wie er schreibt, widmete er ihm die größte Sorgfalt bei der zeichnerischen Umsetzung, um seine Argumentation anschaulich zu machen.

III.11.2.2.3 Der dritte Entwurf

Genau umgekehrt verhält es sich mit der dritten Zeichnung [Abb. 161]. Hier legte Laureti weniger Wert auf die Darstellung der ästhetischen Wirkung des Bauwerkes, von der sich die Auftraggeber bereits in den beiden vorherigen Zeichnungen eine Vorstellung machen konnten, sondern einzig auf die konstruktiven Eigenschaften der Brücke. Obwohl es sehr schematisch wirkt und auch das Mauerwerk der Brücke dieses Mal nicht eingezeichnet ist, bevorzugte Laureti dieses Projekt. Die Brücke besteht auch hier aus dreizehn Bögen, allerdings sind diese weiter und die Pfeiler mit 13 piedi (4,9 m) massiver. Die fünf mittleren Bögen haben die Maße von 56 piedi (21,3 m), während sich die übrigen um 1/7 auf 49 (18,6 m), 42 (16 m), 36 (13,7 m), 30 piedi (11,4 m) verkleinern. Die weiteren Bögen ermöglichten einen freieren Wasserfluss. In dieser Zeichnung gibt Laureti auch die Breite der Brücke mit 20 piedi (7,6 m) an sowie die Distanz des (höchsten) Wasserspiegels zum Scheitel eines der mittleren Bögen mit 2/5 ihres Durchmessers, d.h. 22 piedi (8,4 m). Die Höhe der kleinsten Bögen beträgt hingegen 1/3 ihres Durchmessers, d.h. 10 piedi (3,8 m). Auf diese Weise werde die Brücke angemessen auf das Niveau der Straße abgeschrägt. Die Kämpfer der Pfeiler würde Laureti in jedem Fall bis auf die Hälfte des Kreises absenken, wie es in der Antike üblich gewesen sei, um mehr Stabilität zu erreichen. Außerdem würde er in allen drei Projektvorschlägen über die regulären Wasserbrecher zusätzlich kleinere setzen, damit die Pfeiler auch im Falle eines Hochwassers geschützt seien. Des Weiteren, so Laureti, sollte die Achse der neuen Brücke in nördliche Richtung gedreht werden, wobei die Position des Brückenanfangs auf der Bologneser Seite nicht zu verändern sei. Der Vorteil wäre, dass die Strömung nun frontal auf die Wasserbrecher zuliefe und die Pfeiler nicht mehr seitlich treffen würde. Außerdem sei die Brücke so direkt auf die Via Emilia ausgerichtet. Laureti rät zudem, die alten Brückenpfeiler nicht abzureißen, da dies sehr teuer sei, sondern stehen zu lassen, damit sie die Wassermassen im Vorfeld ableiten und auf diese Weise die neuen Pfeiler zusätzlich schützen könnten. Eine Besonderheit seiner Brückenentwürfe stellen die Tore dar. Diese begründet Laureti damit, dass die Brücke so zu verschließen sei, beispielsweise im Falle eines Unfalls. Zudem könne man dort an den Papst erinnern, wie man es seiner Meinung nach tun müsste, angesichts eines derart würdigen, nützlichen und notwendigen Werkes. Obwohl die Tore im Grunde genommen keinen praktischen Nutzen haben, sucht Laureti den architektonischen Mehraufwand mit dem etwas bemühten Verweis auf die Zweckmäßigkeit einer Brückenabspernung zu rechtfertigen. Im Vordergrund steht jedoch der dekorative Aspekt einer phantasievollen, eleganten Architektur.

Zusammenfassend zählt Laureti noch einmal die wesentlichen Merkmale auf, die seiner Ansicht nach eine neue Brücke über den Idice aufweisen müsste: die Brücke sollte gänzlich neu errichtet werden und angemessen breit sein. Dabei hätten sich die Bögen in Richtung der Ufer so zu verkleinern, dass der letzte das Niveau der Straße erreiche, wobei das Flussbett nicht zu stark verengt werden dürfe. Außerdem sei es notwendig, die Brückenenden auf solidem Stein zu gründen, nicht auf Palisaden. In jedem Falle müsste dafür gesorgt werden, dass die Strömung des Flusses die Brückenpfeiler nicht wie bisher seitlich treffe. Auch wenn Laureti dies nicht extra erwähnt, so weisen doch alle seine Entwürfe eine ungerade Anzahl von Bögen auf, denn diese „nehmen sich schön aus und sind auch der Festigkeit zuträglich“ wie Alberti schreibt.⁸⁴⁹

III.11.3 Fazit

Die drei Entwürfe, mit denen sich Tommaso Laureti 1581 am Wettbewerb für eine neu zu errichtende Brücke über den Idice beteiligte, sind zeichnerisch sehr sorgfältig ausgeführt und mit vielen Details deutlich anspruchsvoller als die seiner Konkurrenten. Die lavierten Federzeichnungen sind über ihren planerisch informativen Gehalt hinaus ästhetisch ansprechend gestaltet. Durch dezente Aquarellierung schattierte Laureti die Brückenpfeiler und verlieh den Aufrissen auf diese Weise ein Minimum an Plastizität, ohne die Klarheit des architektonischen Entwurfes zu beeinträchtigen. Als besonders phantasievoll erweist sich die zweite Zeichnung, mit der er seine Virtuosität auf dem Gebiet der Perspektive, für die er berühmt war, demonstrierte. Die diagonal in die Tiefe führende Brücke auf der linken Blatthälfte vermittelt anschaulich, wie Laureti sich das realisierte Bauwerk vorstellte. Mit viel Liebe zum Detail stellte er architektonische Elemente wie die Bürgersteige oder die rustizierten Tore dar und bevölkerte die Brücke mit Figuren, um ihre Alltagstauglichkeit zu demonstrieren. Schon dieser Zeichnungsausschnitt an sich stellt ein Kunstwerk dar, mit dem Laureti möglichst realistisch die Brücke, ihre Beleuchtung und Umgebung, die sich an den Pfeilern brechenden Wogen des Flusses und sein Ufer, darzustellen vermag. Gleichzeitig sind die Entwürfe, wie Laureti erläutert, konstruktiv und funktional begründet sowie proportional berechnet. Seine ausführliche Erklärungsschrift für die Auftraggeber baute er systematisch auf, beginnend mit der Beschreibung der vorgefundenen Situation und seiner Analyse der Ursachen für den immer wiederkehrenden Ruin des Bauwerkes. Hieran anschließend bietet Laureti drei Lösungsvorschläge, die er verständlich erläutert, wobei er auch ein Für und Wider anderer Möglichkeiten abwägt, um die Argumente für seine Lösung wohlbegründet vorzubringen. Hierbei bezieht er sich zum Teil auf Alberti und das Vorbild antiker Brücken. Schließlich fasst Laureti die seiner Ansicht nach grundsätzlichen Anforderungen zusammen, die ein neuer Brückenbau über den Idice erfüllen müsste. Mit diesen drei Zeichnungen und seiner beigelegten Erklärungsschrift weist sich Tommaso Laureti nicht nur als guter Zeichner, sondern auch als versierter Architekt aus.

⁸⁴⁹ G. B. Alberti (1991), S. 205

III.12 Das Altarbild der Magnanikapelle in S. Giacomo Maggiore, Bologna (1581/89)

III.12.1 Die Magnani, Stifter der Cappella comune

In S. Giacomo Maggiore befinden sich zwei Magnani-Kapellen, von denen die eine im Besitz Lorenzo Magnanis war, während die andere, die sogenannte Cappella comune, von mehreren Familienmitgliedern unterhalten wurde. Ursprünglich befand sich die Gemeinschaftskapelle im nördlichen Chorumgang. Die Magnani gaben sie jedoch möglicherweise wegen ihrer abseitigen Lage auf, denn am 06. August 1580 erhielt ein gewisser Agostino di Giacomo Vaccari das Patronatsrecht an der der *Seligen Jungfrau des Paradieses* geweihten Kapelle.⁸⁵⁰

Am 24. Januar 1581 übertrugen die Augustinereremiten an Lorenzo, Giacomo, die Brüder Vincenzo, Tommaso und Battista sowie den *Cavaliere* Pietro Magnani das Patronatsrecht an der dritten Kapelle der nördlichen Langhausseite.⁸⁵¹ Vorbesitzer war Filippo di Cesare Gini, welchem die der hl. Cäcilie geweihte Kapelle 1580 mit der Auflage zugesprochen wurde, diese innerhalb einer Frist von zwei Jahren auszuschnücken. Filippo Gini dotierte den Cäcilienaltar mit 400 Lire, mit denen zu seinen Gunsten Messen und jährliche Offizien bestritten werden sollten.⁸⁵² Die Magnani konnten jedoch ältere Rechte an dem Altar geltend machen, so dass dieser schließlich auf das Patronat verzichtete.⁸⁵³ Mit der Inbesitznahme der Kapelle übernahmen die Magnani auch die gleichen Verpflichtungen und die vorherige Dotierung des Altares mit 400 Lire.⁸⁵⁴ Die Mönche gewährleisteten im Gegenzug die Pflege des Seelenheils durch das Lesen zweier Messen pro Woche für die Magnani sowie eine wöchentliche Messe und ein jährlich zu zelebrierendes Totenoffizium für Filippo Gini.⁸⁵⁵ Die Dotierungssumme steuerten Giacomo, die Brüder Tommaso, Vincenzo und Battista sowie Pietro Magnani einem Gesamtbetrag von 1230 Lire bei, den die Augustinereremiten am 11. August 1582 in den Kauf eines Hausanteils mit Hof und Garten im Stadtviertel *Broccaindosso* investierten.⁸⁵⁶

Die edle Herkunft des alteingesessenen Bologneser Geschlechts der Magnani ist bereits für das 13. Jahrhundert belegt.⁸⁵⁷ Hauptsächlich als Händler und Bankiers tätig, stellte die Familie ab der Mitte

⁸⁵⁰ D. Lenzi (1967), S. 246

⁸⁵¹ ASB, Fondo demaniale, S. Giacomo Maggiore, 44/1650, Istromenti (1581-1585), Nr. 1. Eine Kopie des Dokuments befindet sich im Familienarchiv der Magnani: FAGM, Istrumenti e scritture, b. 542, fasc. 46. Zur Cappella Magnani siehe A. Giacomelli (2002), S. 338-341; S. Vitali (2009) (a), S. 27f.; S. Vitali (2010-2011), S. 23-37; S. Vitali (2011), S. 57-62

⁸⁵² A. Giacomelli (2002), S. 338

⁸⁵³ BUB, ms. 3877, fol. 26r

⁸⁵⁴ ASB, Fondo demaniale, S. Giacomo Maggiore, 44/1650, Istromenti (1581-1585), Nr. 1

⁸⁵⁵ BUB, ms. 3877, fol. 26

⁸⁵⁶ A. Giacomelli (2002), S. 339 zitiert offenbar die entsprechende – kaum verständliche – Quelle, jedoch ohne diese als Zitat zu kennzeichnen. Außerdem gibt er lediglich den Namen des Notars (Sebastiano Campeggi) preis, nicht jedoch den Aufbewahrungsort und die Signatur des Dokuments, so dass mir eine Überprüfung der Angaben nicht möglich war. Überliefert ist der Kauf des Hauses auch durch M. Lanzoni (BUB, ms. 3877, fol. 26), der jedoch die Beurkundung des Kaufvertrages durch Sebastiano Campeggi auf den 10. August 1582 datiert.

⁸⁵⁷ A. Antonelli (2002), S. 73-75

des 14. Jahrhunderts regelmäßig Mitglieder des Ältestenrates der Stadt.⁸⁵⁸ Der Stammbaum der weit verzweigten Senatorenfamilie unterteilt sich im Wesentlichen in drei Linien, die in unterschiedlichen Stadtvierteln Bolognas residierten.⁸⁵⁹ Der nicht zuletzt politisch motivierte soziale Zusammenhalt der Magnani spiegelt sich in der gemeinsamen Einrichtung der Cappella comune wieder, an der sich auch Lorenzo Magnani beteiligte, obwohl dieser bereits eine eigene Kapelle in S. Giacomo Maggiore besaß.⁸⁶⁰ Lorenzo (1533-1604), aus dem Zweig von S. Donato, war zu jener Zeit das einflussreichste Mitglied der Familie. Bereits in jungem Alter schloss er sich dem Heer Ascanio Colonnas an und bekam 1552 von Papst Julius III. den Titel eines Pfalzgrafen zuerkannt.⁸⁶¹ Im Laufe der Zeit sammelte Lorenzo ein beachtliches Vermögen an, das er nicht zuletzt verschiedenen Erbschaften verdankte, die ihm als dreifachem Witwer zufließen.⁸⁶² Der prachtvolle Palast, den er von Domenico Tibaldi in unmittelbarer Nähe zu S. Giacomo Maggiore errichten ließ, gibt davon ein eindrucksvolles Zeugnis.⁸⁶³

Wie seine Vorfahren bekleidete Lorenzo Magnani mehrfach das Amt des *Anziano*, doch blieb ihm die Mitgliedschaft im Senat lange Zeit verwehrt. Erst durch die Intervention Sixtus' V., der die Anzahl der Bologneser Senatoren auf fünfzig erhöhte und Lorenzo durch ein Breve vom 7. Mai 1590 zum Senator bestimmte, gelang ihm der ersehnte Aufstieg.⁸⁶⁴ Sein politischer und ökonomischer Erfolg sorgte schließlich dafür, dass ihm in den Jahren 1592 und 1596 eines der höchsten Ämter in Bologna, das des

⁸⁵⁸ G. Alidosi (1670); P. S. Dolfi (1990), S. 479ff.; A. Antonelli (2002), S. 79; S. Vitali (2009) (a), S. 13

⁸⁵⁹ R. Dodi (2002), S. 136-138

⁸⁶⁰ Am 24. Mai 1572 bekam Lorenzo Magnani von den Augustinereremiten die Rechte an dem Josephsaltar übertragen, den er daraufhin der Reinigung Mariens widmen ließ. Es handelt sich um die 8. Kapelle auf der linken Seite des Kirchenschiffs. Siehe ASB, Fondo notarile, Alessandro Chiocca 6/2, Protocolli 1572, fol. 225v-258r; FAGM, Istrumenti e scritture, b. 540, fasc. 61; ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo, 122/1728, fol. 202r. Lorenzo Magnani ließ die Kapelle von Orazio Samacchini ausschmücken. Das um 1575 zu datierende Altarbild zeigt die Darbringung Christi im Tempel. An den Seitenwänden der Kapelle sind rechts die hl. Helena und links der hl. Laurentius sowie im Gewölbe Gottvater, Sibyllen und kreuztragende Engel dargestellt. Dass die Cappella comune für Lorenzo Magnani eine untergeordnete Rolle gespielt hat, zeigt sich auch daran, dass er hier nur seine unehelichen Söhne, Gian Lodovico und Giuseppe, bestatten ließ. Siehe ASB, Malvezzi Lupari, X, b. 215. Zum Stiftungsverhalten Lorenzo Magnanis in S. Giacomo Maggiore, insbesondere die Cappella della Purificazione betreffend siehe L. Leinweber (2000), S. 39-44; A. Giacomelli (2002), S. 321-326; S. Vitali (2009) (a), S. 23-25, 27f.

⁸⁶¹ R. Dodi (2002), S. 108f.

⁸⁶² Im Jahre 1552 heiratete Lorenzo Emilia Borgognini, die ihm jedoch keine Kinder gebar. Als die ewig kränkelnde Gattin 1567 verstarb, erbte Lorenzo das gesamte Vermögen der Borgognini, da sein Schwiegervater testamentarisch verfügt hatte, dass der Familienbesitz an Lorenzo Magnani überginge, falls der Ehe seiner Tochter keine Nachkommen beschert würden. Kurze Zeit später vermählte sich Lorenzo mit der gerade elfjährigen Elena Fantuzzi, deren Mitgift sich auf 5.000 Lire belief. Nach gerade neunjähriger Ehe starb auch Elena ohne Lorenzo Erben geschenkt zu haben. Nachdem Lorenzo Magnani drei uneheliche Söhne gezeugt hatte, die alle im Kindesalter starben, heiratete er 1592 in dritter Ehe die junge Isabella Campeggi, die ihm eine Mitgift von 32.000 Lire und schließlich einen legitimen Nachkommen, Lodovico, bescherte. Doch auch diese Ehe fand durch den Tod Isabellas im Jahre 1594 ein frühes Ende. Siehe R. Dodi (2002), S. 108f.; A. Giacomelli (2002), S. 302-321, S. Vitali (2009) (a), S. 14-17

⁸⁶³ Zum Palazzo Magnani siehe G. Cuppini (1985), S. 131-139; G. Roversi (1985), S. 141-216; G. Roversi (1986), S. 127-136; A. Giacomelli (2002), S. 329-338; S. Bettini (2009), S. 33-89; S. Vitali (2009) (b), S. 91-135

⁸⁶⁴ ASB, Archivio Malvezzi Lupari, Serie V, b. 105, fasc. 10/2

Gonfaloniere della Giustizia, anvertraut wurde. Lorenzo Magnani verstarb im Alter von 71 Jahren am 28. Mai 1604 und wurde am darauffolgenden Tag in S. Giacomo Maggiore beigesetzt.⁸⁶⁵ Um die relativ engen Beziehungen der doch z.T. entfernt verwandten Stifter zu erhellen, sollen an dieser Stelle kurz die familiären Verhältnisse umrissen werden. Giacomo Magnani († 1592), im Stiftungsvertrag als Sohn des Cornelio (1469-1516) ausgewiesen, war Lorenzos Cousin zweiten Grades und gehörte dem Zweig von S. Tommaso della Braina an. Ebenso wie die Brüder Vincenzo (1531-1596), Tommaso (1532-1605) und Battista (1534-1594), Söhne des Antonio († 1553),⁸⁶⁶ die Lorenzos und Giacomos Neffen dritten Grades waren. Pietro Magnani (1547-1615) schließlich war wiederum deren Cousin zweiten Grades und entstammte der Verwandtschaft, die im Viertel von S. Maria Maddalena ansässig war. Über Giacomo Magnani, von Beruf Notar, wissen wir wenig. Wie die anderen Stifter der Cappella comune fand auch er seine letzte Ruhe in der Augustinerkirche. In seinem am 6. März 1592 verfassten Testament setzte er seinen Sohn Paolo Emilio und seinen Enkel Giacomo d. J. als Erben ein. Zwischen Giacomo und Lorenzo Magnani scheint ein besonderes Vertrauensverhältnis bestanden zu haben, da dieser sein Vermögen dem Senator vermachte, falls seine direkten Nachkommen, Paolo Emilio und Giacomo d. J., kinderlos sterben sollten.⁸⁶⁷ Über die Brüder Tommaso und Vincenzo sind wir besser informiert, nicht zuletzt dank des Tagebuches, das Tommaso Magnani zwischen dem 12. Januar und dem 27. Mai 1594 führte.⁸⁶⁸ Nach dem Tode des Vaters übernahm der ältere Bruder Vincenzo die Familiengeschäfte und vermehrte erfolgreich das Vermögen, wobei ihn Tommaso während seiner Abwesenheit im Dienste des päpstlichen Heeres vertrat.⁸⁶⁹ Aufgrund seiner Waffengewandtheit schlug Vincenzo eine militärische Laufbahn ein und machte schnell Karriere. So beschäftigte ihn Ludovico II. della Mirandola 1552 als Söldner. Im Jahre 1573 wurde er vom Papst zum *Colonello* der Truppen Ravennas, Cervias, Forlis, Imolas und Faenzas und 1582 zum *Capitano* der leichten Kavallerie ernannt.⁸⁷⁰ Nachdem er zwischenzeitlich als *Podestà* von Monzuno und Statthalter des Kommandanten von Città di Castello eingesetzt wurde, betraute ihn Camillo Borghese, Vizelegat von Bologna, 1591 mit der Aufgabe, die Stadt von Banditen zu säubern, die dort in geraumer Zahl ihr Unwesen trieben. Zwei Jahre später ernannte ihn Leone Strozzi zum *Colonello* der Garnison von Orvieto sowie der Provinz des Patrimonium Petri. Am 2. Februar 1596 starb Vincenzo Magnani im Alter von 64 Jahren. Tommaso Magnani, der am 22. April 1553 von Kardinal Girolamo d'Imola den Ehrentitel eines *Cavaliere Aurato* verliehen bekam, lebte nach eigenen Angaben lange Zeit am päpstlichen Hof, bevor er in den Jahren 1593 und 1599 in seiner Heimatstadt das Amt eines

⁸⁶⁵ R. Dodi (2002), S. 109

⁸⁶⁶ Der von Dodi erstellte Stammbaum der Senatorenfamilie Magnani weist einen gewissen Antonio als Vater von Vincenzo, Tommaso und Battista aus, den in der Vereinbarung zur Kapellenübertragung genannten Giovanni Antonio hingegen als deren Onkel zweiten Grades. Siehe R. Dodi (2002), S. 137; ASB, Fondo demaniale, S. Giacomo Maggiore, 44/1650, Istromenti (1581-1585), Nr. 1

⁸⁶⁷ FAGM, Archivio Magnani, Istrumenti, b. 544, fasc. 45; R. Dodi (2002), S. 107

⁸⁶⁸ ASB, Archivio Malvezzi Lupari, Serie X, b. 215, fasc. „Memorie Magnani“

⁸⁶⁹ Zu Vincenzo Magnani siehe R. Dodi (2002), S. 112

⁸⁷⁰ P. S. Dolfi (1990), S. 482

Anziano bekleidete.⁸⁷¹ Zur Rückkehr hatte er sich entschlossen, nachdem ihm der Herzog Annibale Bianchi die Hand seiner Schwester Artemisia versprochen hatte, die er am 2. Juni 1594 heiratete. Tommaso starb in Bologna am 23. Oktober 1605 und wurde in S. Giacomo Maggiore beigesetzt. Sein Bruder Battista schlug die kirchliche Laufbahn ein, ein äußerst seltener Fall in der Familie Magnani.⁸⁷² Lange Zeit lebte Battista in Rom, wo er im Januar 1594 auch starb. Gregor XIII. ernannte ihn im Jahre 1581 zum *cameriere extra muros* und Kanoniker von S. Giovanni in Laterano. Die überlieferten Informationen über Pietro Magnani, der dem Familienzweig von S. Maria Maddalena entstammte, sind äußerst spärlich.⁸⁷³ Getauft am 11. August 1547 starb er auf dem Land außerhalb Bolognas am 3. September 1615 und wurde ebenso wie seine Frau Giulia Angelelli, die er am 28. April 1575 geheiratet hatte, im Familiengrab in der Augustinereremitenkirche bestattet.

III.12.2 Das Altarbild der Madonna mit Kind und den Heiligen Wilhelm von Aquitanien, Cäcilie und Agathe

Das großformatige Altarbild der Cappella comune ist von einem mächtigen vergoldeten Holzrahmen eingefasst und zeigt eine in den Wolken thronende Madonna mit Kind, die auf die Heiligen Cäcilie, Wilhelm von Aquitanien und Agathe herabblickt, während diese anbetend zur Gottesmutter aufschauen [Abb. 162]. Bereits Cavazzoni nennt Tommaso Laureti als Schöpfer des Werkes, was ein stilistischer Vergleich mit dem Riario- und dem Bianchettialtar bestätigt.⁸⁷⁴ Giacomelli vermutet, dass das Gemälde bereits von Filippo Gini bei Tommaso Laureti in Auftrag gegeben worden ist.⁸⁷⁵ Die Magnani hätten das Bild lediglich übernommen und bezahlt. Sie wären demnach weder an der Wahl des Malers noch des Themas beteiligt gewesen. Sicher ist, dass die Magnani für die Auftragsvergabe der Fresken verantwortlich waren, die von Bartolomeo Cesi in den 1590er Jahren ausgeführt wurden.⁸⁷⁶ Sie zeigen im Gewölbe neben der Heiliggeisttaube den seligen Giovanni della Lana und die hl. Klara von Montefalco sowie an den Seitenwänden der Kapelle die Stadtpatrone Florian und Prokulus. Nach Giacomelli geht das Ausstattungsprogramm der Kapelle auf die Augustinereremiten selbst zurück, da das dargestellte Heiligenpersonal auf verschiedene Weise mit dem Orden in

⁸⁷¹ ASB, Archivio Malvezzi Lupari, Serie X, b. 215, fasc. „Memorie Magnani“. Zu Tommaso Magnani siehe R. Dodi (2002), S. 113

⁸⁷² Zu Battista Magnani siehe P. S. Dolfi (1990), S. 483; R. Dodi (2002), S. 113

⁸⁷³ Zu Pietro Magnani siehe R. Dodi (2002), S. 111

⁸⁷⁴ F. Cavazzoni (1999), S. 27 (10); desgleichen BUB, ms. 3877, fol. 26; A. Masini (1666), S. 175; C. C. Malvasia (1686), Sp. 89/4; Dok. 18 (BCAB, ms. B. 30, fol. 55)

⁸⁷⁵ Giacomelli ist der Ansicht, Lorenzo Magnani habe mit dem für seine eigene Kapelle bestimmten Altarbild Samacchinis mehr Geschmack bewiesen, so dass dieser und seine Verwandtschaft als Auftraggeber kaum infrage kämen. A. Giacomelli (2002), S. 339

⁸⁷⁶ Vitali verwirft die Zuschreibung an Nosadella, da die Vergütung für die Stuckrahmung der Wand- und Deckenfresken erst 1596 erfolgte, 25 Jahre nach dem Tode des Malers. Siehe A. Graziani (1939), 20/22, S. 56; J. Winkelmann (1986) (c), S. 459; S. Vitali (2009) (a), S. 27; Ders. (2010-2011), S. 24; Ders. (2011), S. 58ff.

Verbindung gebracht werden kann.⁸⁷⁷ Demnach sei die Widmung des Altares an die hl. Cäcilie auf die Pfarrei gleichen Namens zurückzuführen, welche die Augustinereremiten 1323 in Besitz nahmen. Die hl. Klara von Montefalco sowie der selige Giovanni della Lana befolgten die Augustinerregel. Letzterer war sogar Abt von S. Giacomo Maggiore und starb 1350 im Rufe der Heiligkeit. Auch der hl. Wilhelm von Aquitanien entsagte nach einer Pilgerreise ins Heilige Land dem weltlichen Leben, um sich als Eremit zurückzuziehen. Die Präsenz der hl. Agathe auf dem Altarbild rechtfertigt Giacomelli wenig überzeugend mit dem Hinweis auf eine "Parallelisierung" zur hl. Cäcilie. Desweiteren sei der Festtag der hl. Agathe mit demjenigen der hl. Klara von Montefalco identisch, was allerdings nicht der Fall ist.⁸⁷⁸

Bisher ging die Forschung davon aus, dass Laureti das Altargemälde ausgeführt habe, bevor er Ende 1581 von Gregor XIII. nach Rom berufen wurde, um dort das neue Gewölbe der *Sala di Costantino* zu freskieren. Durch die Sichtung neuer Dokumente konnte Vitali jedoch den Verlauf der Kapellenausstattung weitgehend rekonstruieren und kam zu dem Schluss, dass der Maler das Altarbild erst in Rom vollendet habe.⁸⁷⁹ Das lässt ein Brief vermuten, den Battista am 24. November 1583 an Lorenzo Magnani richtete. Battista, der zu jener Zeit in Rom weilte, lehnte darin sehr entschieden ein Dekorationsvorhaben der Kapelle ab, das ihm persönlich viel zu teuer war. Wie diese Ausstattung ursprünglich ausfallen sollte, ist nicht überliefert. Battista wünschte sich jedenfalls eine günstigere Variante und legte seinen Verwandten nahe, einen Altarraahmen aus vergoldetem Holz oder Sandstein anfertigen zu lassen, die Kapelle lediglich weiß zu streichen und mit einer Balustrade zum Kirchenraum hin abzuschließen.⁸⁸⁰ Zu diesem Zeitpunkt war die Kapelle demnach noch undekoriert und das Altarretabel nicht installiert. Die Annahme, Laureti habe das Gemälde erst später in Rom vollendet, scheint eine Kostenabrechnung Lorenzo Magnanis zu bestätigen, die als Ausgaben für die „*Capella comune in san Jacomo Grando*“ 1589 einen Betrag von 223 Lire ausweist.⁸⁸¹ Vitali multipliziert diesen Betrag mit der Anzahl der beteiligten Parteien (4) und schließt aus der Summe von 892 Lire, dass dieses Geld ausreichend gewesen wäre, um damit das Altarbild, den Rahmen und möglicherweise die Balustrade zu bezahlen.⁸⁸² Der Verwendungszweck des Geldes wird zwar nicht spezifiziert, da jedoch außer dem 1582 gezahlten Stiftungsbeitrag von 100 Lire keine weiteren Ausgaben für die Kapelle verzeichnet sind, ist die Vermutung, der Preis des Gemäldes sei darin enthalten und dieses dementsprechend erst 1589 an die Magnani ausgehändigt worden, durchaus

⁸⁷⁷ A. Giacomelli (2002), S. 339f.

⁸⁷⁸ Der Festtag der hl. Agathe ist der 5. Februar, der der hl. Klara von Montefalco der 17. August.

⁸⁷⁹ S. Vitali (2010-2011), S. 23-37

⁸⁸⁰ „*Per risposta della di Vostra Signoria le dico che in nisuna maniera voglio adosarmi sopra le spale il far quella capella; non son commodo da poter spendere, et quando ben fosse non lo faria. Vengasi alla conclusione tutti insieme et facciasi una cornice de noce adorata o di masegna, con il resto della capella bianca, et li soi balaustri dinanzi, simile sarà tanta spesa et starà bene, et io pagherò molto volentieri la mia aparte.*“ ASB, Malvezzi Lupari, Serie X, 220; S. Vitali (2010-2011), S. 26; Ders. (2011), S. 59, Anm. 248

⁸⁸¹ ASB, Archivio Malvezzi Lupari, Serie X, b. 215; S. Vitali (2009) (b), S. 166, Dok. 4; Ders. (2010-2011), S. 36; Ders. (2011), S. 61 und 316, Dok. Q7

⁸⁸² S. Vitali (2010-2011), S. 27; Ders. (2011), S. 61

nachvollziehbar. Dennoch könnte Laureti das Gemälde bereits vorher fertig gestellt und übergeben haben. Denn es erscheint seltsam, dass mit dieser Summe die genannten Arbeiten alle gleichzeitig abgegolten und dementsprechend vollendet worden sein sollen. Zudem ist fraglich, ob die Magnani tatsächlich neun Jahre auf ein Altarbild gewartet hätten. Vitali geht außerdem davon aus, dass der heutige Altarraahmen nicht der ursprüngliche ist. Eine Spesenliste, die den Zeitraum von Juni bis Dezember 1596 umfasst, gibt Aufschluss über den Hergang der Dekorationsarbeiten, derentwegen das Retabel aus der Kapelle entfernt wurde.⁸⁸³ Am 11. Juni 1596 wurde der Altarraahmen in die Sala grande des Palazzo Magnani transportiert, während das Bild in der Sakristei von S. Giacomo Maggiore aufbewahrt wurde. Am 22. November kehrten Bild und Rahmen in die Kapelle zurück. Der Altarraahmen wurde allerdings nicht aus dem Palazzo Magnani, sondern von acht Trägern aus einer Werkstatt nach S. Giacomo gebracht. Da für den Transport in den Palazzo Magnani zuvor nur drei Personen benötigt wurden, vermutet Vitali, der Altarraahmen sei möglicherweise vergrößert worden.⁸⁸⁴ Die Figuren von Gottvater und die beiden Engel scheinen allerdings bereits vorhanden gewesen zu sein, da am 28. Juni die Verbringung dieser Skulpturen erwähnt wird, deren Destination allerdings nicht.

Lauretis Gemälde ist streng in zwei Bereiche gegliedert. Die obere Bildhälfte nimmt die himmlische Sphäre der in den Wolken thronenden und von kleinen Engeln begleiteten Madonna mit Kind ein, während die irdische Zone den adorierenden Heiligen vorbehalten ist. Durch einen hellen Horizontstreifen, der an der exakt waagrecht ausgebildeten Wolkenunterkante entlangläuft, unterscheidet Laureti diese beiden Bereiche klar voneinander. Das Bild ist streng geometrisch aufgebaut und weist neben dieser waagerechten drei senkrechte Kompositionslinien auf. Die mittlere verläuft über die Madonna und den knieenden Wilhelm von Aquitanien, während die seitlichen durch zwei die Gottesmutter flankierende Putten akzentuiert sind, die über den beiden weiblichen Heiligen erscheinen. Wie bereits am Riaroaltar stellt Laureti auch hier zwei konträre Figuren dar. Die Rückenfigur der hl. Agathe ist eine Spiegelung der ihr in gleicher Haltung gegenüberstehenden hl. Cäcilie.

Auffällig an Lauretis Altargemälde ist die raffinierte Gestaltung des Jesuskindes. In starker Torsion schmiegt sich der grazile Knabe an seine Mutter, um sie zu umarmen, wobei er sein linkes Beinchen weit nach vorn streckt. Durch die gegenläufige Drehung von Kopf und Schulter und die seitlich herausgeschobene Hüfte entspricht er dem manieristischen Ideal einer *Figura Serpentinata*.⁸⁸⁵ Lauretis Darstellung der Madonna mit Kind basiert offenbar auf einer Zeichnung des Dresdener Kupferstichkabinetts, die Taddeo Zuccari zugeschrieben wird [Abb. 167].⁸⁸⁶ Das abgerundete Format

⁸⁸³ ASB, Archivio Malvezzi Lupari, S. X, b. 202; S. Vitali (2010-2011), S. 28, Dokument auf S. 34-36

⁸⁸⁴ S. Vitali (2010-2011), S. 28

⁸⁸⁵ Zur *Figura Serpentinata* siehe D. Summers (1972), S. 265-301; E. Maurer (1995), S. 77-98; E. Maurer (2001); Ch. Davis (2009), S. 145-163

⁸⁸⁶ Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 220. Die Zuschreibung der Zeichnung an Taddeo Zuccari geht auf eine handschriftliche Notiz von Heinrich Bodmer zurück. Siehe J. Müller Hofstede (1966), S. 64, Anm. 141

legt nahe, dass es sich um einen Entwurf für den oberen Teil eines Altarbildes handelt.⁸⁸⁷ Diese qualitätvolle Zeichnung steht meines Erachtens im Zusammenhang mit einer Reihe von Entwürfen, die Taddeo und Federico Zuccari für das Hochaltarbild der Kirche S. Lorenzo in Damaso angefertigt hatten. Es stellt die *Krönung Mariens und das Martyrium des hl. Laurentius* dar und wurde zwischen 1563 und 1565 von Alessandro Farnese, Neffe Pauls III., bei Taddeo Zuccari in Auftrag gegeben und nach dessen Tod (1566) von seinem Bruder ausgeführt [Abb. 168].⁸⁸⁸ Im unteren Bereich des Bildes knien die Titelheiligen der Kirche, Lauretius links und Papst Damasus I. rechts. Hinter ihnen stehen die Apostel Petrus und Paulus, während im Bildhintergrund das Martyrium des hl. Laurentius zu sehen ist. Anders als die Vorstudien zeigt der obere Teil des Altarbildes jedoch nicht mehr wie ursprünglich geplant eine Madonna mit Kind, ähnlich der Dresdener Zeichnung, sondern als Alternative die Krönung Mariens, die von einer Engelsglorie umgeben ist.⁸⁸⁹ Wie Lauretis Gemälde ist auch das Hochaltarbild von S. Damaso kompositorisch durch eine waagrecht verlaufende Wolkenschicht streng in zwei Zonen gegliedert. Zwei der Engelchen, die sich am unteren Wolkenrand befinden, sind auch in der Dresdener Zeichnung vorhanden. Eines gibt Laureti in dem linken die Madonna flankierenden Putto des Magnanialtares identisch wieder. Laureti kannte offenbar nicht nur das Altarbild, von dem Cornelis Cort einen Stich angefertigt hatte (ca. 1557-73), sondern anscheinend auch dessen Entwürfe, die die vormalige Variante der Madonna mit Kind zeigten. Demnach ist zwar nicht bewiesen, aber doch wahrscheinlich, dass Laureti das Altarbild für die Magnani tatsächlich erst in Rom ausführte.

Vorbildlich für die Zuccari-Zeichnungen und damit auch für Laureti wirkte Raphaels *Madonna di Foligno*, die bis 1565 den Hochaltar von S. Maria in Aracoeli schmückte sowie Michelangelos *Brügge-Madonna* [Abb. 164], wie sich deutlich an einem quadrierten Entwurf ablesen lässt, den das Wallraf-Richartz-Museum in Köln aufbewahrt [Abb. 166].⁸⁹⁰ Auch er wird Taddeo Zuccari zugeschrieben und ist meines Erachtens den Vorzeichnungen für das Hochaltarbild von S. Lorenzo in Damaso zuzurechnen. Die um 1504/05 im Auftrag des flämischen Tuchhändlers Jean-Alexandre Mouscron für seine Familienkapelle in der Brügger Liebfrauenkirche angefertigte Skulptur fand vor allem in der Malerei ein breites Echo.⁸⁹¹ Prägend wirkte insbesondere die Haltung des zwischen den

⁸⁸⁷ Müller Hofstede hält die Zeichnung für einen Entwurf eines Freskos für eine Lünette oder Apsiswölbung. J. Müller Hofstede (1966), S. 64

⁸⁸⁸ Zum Hochaltarbild von S. Lorenzo in Damaso siehe J. A. Gere (1966), S. 341-345; I. Krick (2002), S. 113-139

⁸⁸⁹ Die Entwurfszeichnungen, die noch die Madonna mit Kind als oberen Abschluss zeigen, finden sich bei J. A. Gere (1966), Abb. 7-10

⁸⁹⁰ Tinte in Braun, mit schwarzer Kreide quadriert, 16,5 x 10,4 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Alter Bestand, Inv.-Nr. Z 2013; Th. Ketelsen (2011), S. 65

⁸⁹¹ Zur *Brügge-Madonna* siehe F. Zöllner / Ch. Thoenes / Th. Pöpper (2007), S. 414. Zur Rezeption dieser Skulptur siehe E. F. Bange (1940/41), S. 109-114; D. Ewing (1978), S. 77-105

Beinen seiner Mutter stehenden Jesusknaben.⁸⁹² Künstler, die die seit Ende 1506 in Brügge befindliche Madonna nicht selbst sehen konnten, orientierten sich an einigen Werken, welche die Charakteristika dieser Figurengruppe in unterschiedlichen Variationen überlieferten.⁸⁹³ So basiert die Kölner Skizze ganz wesentlich auf einem Kupferstich Marcantonio Raimondis [Abb. 165], der vermutlich eine verloren gegangene Entwurfszeichnung von Raffaels Madonna di Foligno zeigt.⁸⁹⁴ Raphael, der ebenso wie Michelangelo 1504 in Florenz beschäftigt war, kannte das Werk seines Künstlerkollegen und ließ sich von ihm inspirieren. Raimondis Stich zeigt den Jesusknaben nun nicht mehr in den Gewandfalten zwischen den Beinen der Madonna, sondern in gespiegelter Haltung neben ihr auf einer Wolke stehend. Diese Position griff Zuccari in der Kölner Zeichnung auf, bevor er sich entschloss, das Kind auf den Schoß der Mutter zu stellen. Sicherlich kannte auch Laureti den Raimondistich, was den merkwürdig zur Seite geneigten Kopf Mariens, der in einer unnatürlichen Verrenkung auf dem langen Hals zu sitzen scheint, erklären dürfte. Zudem prägte die Gestalt des Christuskindes unverkennbar die Ästhetik Parmigianinos, die Laureti in dem Altarbild der *Vision des hl. Hieronymus* bewundern konnte [Abb. 163]. Dieses Gemälde wurde am 3. Januar 1526 von Maria Bufalini für die Grabkapelle ihres verstorbenen Mannes in S. Salvatore in Lauro in Auftrag gegeben.⁸⁹⁵ Allerdings fand es dort nie Aufstellung. Stattdessen wurde das Bild nach dem Sacco di Roma im Refektorium von S. Maria della Pace aufbewahrt, bis es ein gewisser Giulio Bufalini 1558 nach Città di Castello in die Kirche S. Agostino verbringen ließ.⁸⁹⁶ Die innovative Leichtigkeit der Bewegung, die der Maler in Parmigianinos Werk sah, verarbeitete er Jahrzehnte später in seinem Marienbild für die Magnanikapelle, was besonders an dem weit ausgestreckten, zierlichen Arm des Knaben deutlich wird. Taddeo Zuccari hingegen fand zwar Gefallen an dem angehobenen Beinchen des Kindes, dessen etwas gedrungener Körper verrät jedoch die größere Affinität zu Michelangelos Vorbild. Indem Laureti das Christuskind schlanker gestaltete, gelang es ihm, Parmigianinos grazile Figur mit Michelangelos *Figura Serpentinata* zu verbinden. Durch seine starke Bewegtheit macht Laureti das Kind zum eigentlichen Protagonisten des Bildes, während alle anderen Figuren Stereotypen darstellen. Das Altarbild der Magnanikapelle entspricht letztlich in seiner ikonographischen Schlichtheit einem gängigen Typus der *Sacra Conversazione*, den Laureti durch das gelungene Zitieren verschiedener Meisterwerke mit einer innovativen Christusfigur bereicherte, die das Gemälde belebt und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.

⁸⁹² Ewig legt dar, dass sich Michelangelo bei der Erfindung dieser Skulpturengruppe wesentlich von zwei Szenen an der von Lorenzo Ghiberti geschaffenen Paradiesestür und dem Nordportal des Florentiner Baptisteriums inspirieren ließ. Siehe D. Ewing (1980), S. 77-83; K. Schwedes (1998), S. 106

⁸⁹³ So beispielsweise das in Bologna befindliche Altarbild Nosadellas *Madonna in den Wolken mit dem seligen Raniero und anderen Heiligen*, Oratorio di S. Maria della Vita und Bartolomeo Passerottis *Heilige Familie mit Thomas von Aquin und dem hl. Petronius, S. Giovanni Battista dei Celestini*, im Lager der Pfarrei Tolè di Vergato

⁸⁹⁴ A. Oberheide (1933), S. 26; D. Ewing (1980), S. 82, Anm. 13 und S. 87

⁸⁹⁵ S. Corradini (1993), S. 27-29

⁸⁹⁶ M. Vaccaro (1993), S. 22-27

III.13 Die Gewölbefresken der Sala di Costantino (1982-85)

III.13.1 Lage und Funktion des Raumes

Die Sala di Costantino ist Teil des im zweiten Stockwerk des Apostolischen Palastes gelegenen päpstlichen Appartements, das die Räumlichkeiten im nördlichen und östlichen Flügel um den Cortile del Papagallo und die Loggien Raphaels umfasste [Abb. 169]. Als größter dieser Räume (ca. 12 x 18 m) befindet er sich an zentraler Stelle in der Nordost-Ecke des Gebäudes. Innerhalb des päpstlichen Appartements war die Sala di Costantino ein Raum, in dem sich Zeremonien halböffentlichen Charakters abspielten.⁸⁹⁷ Wie diverse Notizen über die Nutzung des Saales überliefern, fanden hier vornehmlich Festlichkeiten, Bankette und Audienzen, in Ausnahmefällen auch Konsistorien statt. Mit ihren kurzen Seiten grenzt die Sala di Costantino im Westen an die Stanza di Eliodoro, im Osten an Raphaels Loggien. Hinter der langen, südlichen Wand liegen zwei kleine Räume, die sich zur Sala dei Palafrenieri (Camera del Papagallo) hin öffnen.⁸⁹⁸ An der Nordseite des Saales sind zwei Fenster in die Wand und zwei weitere unterhalb des Gewölbes eingelassen, die den Raum vom Cortile del Belvedere her mit Licht versorgen. Die Sala di Costantino hat keinen regelmäßigen Grundriss. Die Fensterwand ist etwas kürzer als die gegenüberliegende Südwand.

Der Raum erhielt seinen Namen aufgrund der Wandfresken, die vier Szenen aus der Vita Konstantins des Großen zeigen. Im Jahre 1519 beauftragte Leo X. Raphael mit der Dekoration des Raumes, die nach dessen Tod (1520) von seinen Schülern Giulio Romano und Giovanfrancesco Penni 1524 vollendet wurde.⁸⁹⁹ Flankiert von jeweils zwei thronenden Päpsten und insgesamt 14 weiblichen Personifikationen zeigen vier zentrale Bildfelder die Historienszenen des Konstantinszyklus. An der östlichen Wand ist die Kreuzesvision Konstantins dargestellt, an der langen Südwand die Schlacht an der Milvischen Brücke, an der westlichen kurzen Seite die Taufe des römischen Kaisers durch Papst Silvester und an der Fensterwand schließlich die Konstantinische Schenkung.

III.13.2 Die Datierung der Gewölbefresken

Ursprünglich besaß die Sala di Costantino eine flache Holzdecke von Antonio da Sangallo d. J., die Leo X. im Zuge umfangreicher Renovierungsarbeiten 1518/19 hatte einziehen lassen.⁹⁰⁰ Im März 1581 wurde es jedoch akut notwendig, die vergoldete Kassettendecke durch ein Gewölbe zu ersetzen, da diese einzustürzen drohte. Wie der damalige päpstliche Zeremonienmeister Franciscus Mucantius in seinem Tagebuch am 10. März 1581 vermerkte, musste eine Predigt, die gewöhnlich in der Sala di

⁸⁹⁷ Zur Funktion des Raumes im 16. Jahrhundert siehe R. Quednau (1979), S. 44-69

⁸⁹⁸ Bei den schmalen Räumen könnte es sich um eine *Anticamera* und die *Camera secreta* des Papstes gehandelt haben. R. Quednau (1979), S. 48

⁸⁹⁹ Die gesamte Südwand mit der Schlacht an der Milvischen Brücke und den Papstnischen sowie die Kreuzesvision beruhen auf den Entwürfen Raphaels. R. Quednau (1979), S. 97f.

⁹⁰⁰ R. Quednau (1979), S. 26

Costantino stattfand, in einem anderen Raum gehalten werden, weil man aufgrund der gefährlichen Situation mit der Erneuerung der Decke begonnen hatte.⁹⁰¹ Am 10. Juli desselben Jahres berichtet Mucantius, "die vergoldete Kassettendecke sei durch einen herabstürzenden Balken niedergerissen worden und werde nun durch ein großes, sehr hohes Gewölbe aus Ziegel und Zement ersetzt", welches später mit Malerei und Gold geschmückt werden würde.⁹⁰² Tommaso Laureti wurde unmittelbar darauf mit dem Auftrag betraut, diese Dekoration zu übernehmen.⁹⁰³ Zu diesem Zweck rief Gregor XIII. den in Bologna ansässigen Maler nach Rom und entlohnte ihn für seine Arbeit ungewöhnlich großzügig.⁹⁰⁴ Die fürstliche Bezahlung hielt schon Pompeo Leoni für erwähnenswert, denn in einem auf den 31.12.1582 datierten Brief berichtet er Juan de Ibarra davon mit dem Hinweis darauf, dass Laureti bereits seit einem Jahr im Dienst des Papstes stehe.⁹⁰⁵ Man darf annehmen, dass Egnazio Danti bei der Wahl des Malers eine entscheidende Rolle gespielt hat. Danti war bereits seit 1580 im Dienst des Boncompagni-Papstes und genoss als dessen Kartograph und Leiter verschiedener Dekorationsarbeiten im Vatikanischen Palast hohes Ansehen. Sein vertrautes Verhältnis zu Tommaso Laureti geht auf die gemeinsame Bologneser Zeit zurück und lässt sich an verschiedenen Stellen des von ihm kommentierten Perspektivtraktates ablesen, in dem er den Sizilianer voll des Lobes erwähnt.⁹⁰⁶ Von Ende Juni 1582 bis März 1585 wurde Tommaso Laureti monatlich mit 27,50 scudi entlohnt.⁹⁰⁷ Wie aus Leonis Brief hervorgeht, bezahlte man dem Maler darüber hinaus eine Unterkunft, fünf Gehilfen und ein Pferd. Am 17. Juni 1582 wurde ein Schreiner für die Errichtung des Gerüsts unter dem Gewölbe sowie für ein Holzmodell des Gewölbes bezahlt, das „dem Maler Tommaso Laureti“ übergeben wurde.⁹⁰⁸ Wie schon bei der malerischen Gestaltung der Decke des Palazzo

⁹⁰¹ „[...] *predicatio P. Toleti in aula noviter fabricata cum altera Constantini laboraret periculo trabium, quae nunc resarciuntur, seu mutantur.*“ Franciscus Mucantius, *Diarium*, fol. 387r (BAV, Ms. Vat. Lat. 12286), zitiert nach R. Quednau (1979), S. 912, Dok. 152

⁹⁰² R. Quednau (1979), S. 31f.; „[...] *fuit consistorium in rubeis in aula R.mi D. Cardinalis S.ti Xisti magis oportuna prae calore, cum aula superior quae Constantini dicitur, sit impedita ob demolitionem laquaearis aurati occasione trabis cuiusdam, qui superne deciderat non sine periculo cuius loco ibi construitur amplius, et praealtus fornix ex lateribus, et cemento, qui postea picturis, et auro ornabitur.*“ Franciscus Mucantius, *Diarium*, fol. 394v (BAV, Ms. Vat. Lat. 12286), zitiert nach R. Quednau (1979), S. 912, Dok. 153

⁹⁰³ Dok. 26 (BAV, Chigi M. I., 1, fol. 31v); Dok. 26.1 (BAV, Chigi M. I., 1, fol. 83r); Dok. 26.2 (BAV, Chigi M. I., 1, fol. 152r)

⁹⁰⁴ Siehe Dok. 53 (G. Mancini (1956), S. 232) und Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72); P. A. Orlandi (1734), S. 418

⁹⁰⁵ „*Sa Sainteté a pris à son service un peintre du nom de Tomas Laureto, qui reçoit 25 écus par mois, plus le logement, et à qui on fournit 5 aides et un cheval, payés à part. Or, il y a un an que ce peintre est engagé, et il en est encore à faire ses préparatifs [...]*“ Archivo general de Simancas, Obras y bosques, Escorial, leg^o 8^o, zitiert nach der französischen Übersetzung von J.-P. Babelon (1920), S. 268

⁹⁰⁶ Siehe III.1

⁹⁰⁷ ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta 1582-1583, reg. 1309, fol. 4r, 11r, 18r, 29v, 34v, 41r, 52r, 59r, 66v, 80v, 87r, 93v; ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta 1583-1584, reg. 1310, fol. 5r, 16r, 27r, 32v, 38r, 50r, 55v, 61v, 74v, 79v, 88r; ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta 1584-1585, reg. 1311, fol. 7r, 13v, 19r, 32v, 36v, 42r, 54v, 59r, 64r, 69v; R. Quednau (1979), S. 922, Dok. 161

⁹⁰⁸ „[...] *scudi centoottantanove baiocchi 57 di moneta pagati demente di N. S. et ordine del Signore Cardinal Guastavillano a mastro Ambrosio Bovaccio capofalegname sono per lavori fatti per la manifattura delli ponti*

Vizzani benutzte Laureti auch in diesem Fall ein Holzmodell, mit dessen Hilfe er die Dekoration entwerfen und die Lichtverhältnisse studieren konnte: eine ausgesprochen teure Arbeitsweise, wie Andrea Pozzo in seinem Traktat anmerkte.⁹⁰⁹ Bald darauf wird Laureti mit der Freskierung begonnen haben, mit der er bis zum Tode Gregors XIII. (10. April 1584) ohne Unterbrechung fortfuhr [Abb. 170]. Dessen Nachfolger auf dem Thron Petri, Sixtus V., drängte den Maler jedoch schneller zu arbeiten, so dass sich Laureti gezwungen sah, „einige Dinge zu verkürzen, die seiner Ansicht nach mit mehr Sorgfalt hätten ausgeführt werden müssen.“⁹¹⁰ Am 22. März 1585 werden noch einmal Ausgaben für „Farben und andere Dinge“ verbucht.⁹¹¹ Auch im Juli war Tommaso Laureti noch mit der Freskierung der Sala di Costantino beschäftigt, wie aus einem Zahlungsbeleg hervorgeht.⁹¹² Laut Baglione war Sixtus V. jedoch nicht gewillt, mit Lauretis großzügiger Entlohnung fortzufahren.⁹¹³ Stattdessen habe er dem Maler alle Spesen in Rechnung gestellt, sogar das Heu für sein Pferd.⁹¹⁴ Schließlich wurde der ehemals von Gregor XIII. protegierte Künstler aufgrund seiner überhöhten Gehaltsforderungen entlassen.⁹¹⁵ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Laureti bereits den größten Teil des Gewölbes freskiert, was an den zahlreich dargestellten Drachen, dem Wappentier der Boncompagni, abzulesen ist.⁹¹⁶ Baglione berichtet allerdings, dass Laureti auch noch unter Sixtus V. „Impresen“ seines Vorgängers gemalt habe.⁹¹⁷ Mit der Ausmalung des Gewölbespiegels, in dem sich das

sotto la volta della sala di Costantino et una gionta fatta al modello della volta et diverse altre mastaritie de falegname dati a Tomasso Laureti pittore [...].“ ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, 1582-1583, reg. 1309, fol. 4r. Mit leichten Abweichungen auch R. Quednau (1979), S. 921f., Dok. 160

⁹⁰⁹ „Buona industria per certo: se l'abbozzo dell'opera non avesse consumato buona parte del prezzo.“ A. Pozzo (1700), Bd. 2, Fig. 59

⁹¹⁰ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72). Nach Taja habe Laureti nicht den Mut gehabt, die Fresken in der gewohnten Qualität zu vollenden, weil Sixtus V. ihn nicht nur zur Eile gemahnt und bedroht habe, sondern ihn auch bis ins kleinste Detail darüber Rechenschaft ablegen ließ, was er bis zu jenem Zeitpunkt für seine Arbeit erhalten habe, vom Brot bis zum Wein. Siehe A. Taja (1750), S. 216

⁹¹¹ „A Gregorio Vanotto scudi trentauno baiocchi 54 moneta sono per diversi Colori et altre robbe date per la sala di costantino.“ ASR, Camerale I, Fabbriche 1583-1585, reg. 1526, fol. 18v; R. Quednau (1979), S. 927, Dok. 168

⁹¹² „Thomaso Laureti...oppera di pittura, che lui continova far nella sala di Costantino in palazzo.“ ASV, Introitus et exitus, geschrieben von dem Schatzmeister Marzio Frangipane, nicht paginiert, zitiert nach J.A.F. Orbaan (1910), S. 284, Anm. 1; R. Quednau (1979), S. 927, Dok. 169

⁹¹³ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72)

⁹¹⁴ Baglione nutzte diese Episode, um darauf hinzuweisen, dass es klüger sei schnell zu arbeiten, damit der Auftraggeber nicht im Verlaufe der Arbeit seine Meinung ändern oder ein Nachfolger etwas anderes beschließen könne, wie es Laureti geschehen sei. Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72f.)

⁹¹⁵ „1585 ottobre 2 / Il pittore, che doveva horamai dopo tanti anni finir la sala di Costantino è stato licenziato dal Papa, perchè voleva dinari nel modo che era pagato da Gregorio, cioè un tanto al mese et sodisfatta di più la sua opera da Sua Santità, la quale ha fatto dipingere su gl'angoli di detta sala 4 imprese: una d'un liono ardito in campo turchino co 'l motto, che dice: „Justus ut leo confidens“; l'altra d' un san Pietro, che naviga un Cristo in poppa verso un scoglio, con le parole: „Duc in altum“; la terza un san Francesco, che alza le mani verso alcuni raggi, che escano dal cielo con: „Ripara domum meam, quae labitur“ et la quarta di 3 monti et una stella col soprascritto: „Mons in quo bene placitum est Deo.““ Dok. 27 (BAV, Ms. Urb. Lat. 1053, fol. 461v)

⁹¹⁶ R. Quednau (1979), S. 545f., Anm. 132

⁹¹⁷ „[...] et tra che egli in alcune opere sotto Sisto V. fatte, vi pose l'Imprese di Gregorio XIII. [...].“ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72)

Perettiwappen findet, hatte Laureti beim Tode Gregors XIII. anscheinend noch nicht einmal begonnen. Der umlaufende Kämpferfries unterhalb des Gewölbeansatzes und die Laibung der Lünettenfenster tragen ebenfalls Symbole des Peretti-Papstes: den Löwen und die drei von einem Stern bekrönten Berge. Wie eine Inschrift in der Lünette über der Ostwand und vier Inschriftentäfelchen im Kämpferfries bezeugen, wurden die Fresken 1585, im ersten Pontifikatsjahr Sixtus' V., vollendet.⁹¹⁸

Am 22. Oktober konnte die Sala di Costantino wieder für eine offizielle Zeremonie genutzt werden, so dass davon auszugehen ist, dass die Gerüste zu diesem Zeitpunkt abgebaut waren.⁹¹⁹ Die Vermutung, Lauretis Schüler Antonio Scalvati, der mit seinem Meister aus Bologna nach Rom gekommen war, um diesem in der Sala di Costantino zur Hand zu gehen, habe noch Restarbeiten an den Fresken vorgenommen, nachdem Laureti ausgeschieden war, lässt sich weder stilistisch noch dokumentarisch belegen.⁹²⁰ Drei Führer des 18. Jahrhunderts geben an, dass der Hintergrund von Antonio Salviati gemalt worden sei, was vermutlich auf einer Namensverwechslung mit selbigem Gehilfen beruht.⁹²¹

Am 3. Januar 1586 erhielt Tommaso Laureti noch einmal eine abschließende Zahlung von 800 scudi für die geleistete Arbeit.⁹²² Diese großzügige Abschlusszahlung lässt die Aussage, der Papst habe den Künstler wegen seiner Forderungen nach der Fortzahlung seines Monatsgehältes in der ursprünglichen Höhe kurz vor dem Abschluss der Arbeiten entlassen, fragwürdig erscheinen.⁹²³ Auch scheint es keinen endgültigen Bruch mit der *famiglia* des Papstes gegeben zu haben, da Laureti später mit einem großformatigen Portrait Sixtus' V. beauftragt werden sollte, das Kardinal Alessandro Peretti di Montalto, Großneffe des Papstes, 1591 mit 100 scudi vergütete.⁹²⁴

III.13.3 Die malerische Gliederung des Gewölbes

Bei dem 1581/82 eingezogenen Gewölbe handelt es sich um ein StICKKAPPENGEWÖLBE mit rechteckigem Deckenspiegel [Abb. 170]. Diese Gewölbeform ermöglichte den Einbau zweier Lünettenfenster achsial über den bereits vorhandenen Wandfenstern, so dass die Sala di Costantino

⁹¹⁸ R. Quednau (1979), S. 927f., Dok. 170 a, b

⁹¹⁹ R. Quednau (1979), S. 33, 929, Dok. 172

⁹²⁰ J. Hess (1967), S. 412; F. Giorgi Rossi (1993), S. 91. Zu Antonio Scalvati siehe G. Baglione (1642), S. 172 und C. C. Malvasia (1841), Bd. 1, S. 375; A. Bolognini Amorini (1841), Bd. 2, S. 101; U. Thieme / F. Becker, Bd. 29 (1935), S. 522; C. De Vita (1991), S. 319; A. Zuccari (1992) (a), S. 88ff.

⁹²¹ Siehe G. Roisecco (1750), S. 216; R. Venuti (1766), S. 502

⁹²² „Tomasso lauretti pittore per pitture fatte alla sala di Gostantino come in un conto saldato adi 3. di Genaro 1586 ch'è apresso l Signori Pinelli.“ ASR, Camerale I, Fabbriche 1585-1586, reg. 1527, fol. 3. Bertolotti überliefert ohne Quellennachweis einen Vermerk vom 07. Januar, in dem diese Zahlung mit 500 scudi angegeben wird: „7 gennaio 1586 scudi 500 di moneta pagata a mastro Tommaso Laureti, per mandato di Nostro Signore de 3 di questo per intero pagamento di tutti i lavori fatti nella Sala di Costantino sino a li 3 di questo.“ A. Bertolotti (1879), S. 143; R. Quednau (1979), S. 930, Dok. 173 a-b

⁹²³ Dok. 27 (BAV, Ms. Urb. Lat. 1053, fol. 461v)

⁹²⁴ Siehe II und V.13; Dok. 36 (ASC, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Vol. 30, fol. 118)

mehr Licht erhielt.⁹²⁵ In gleicher Weise gliedert sich die gegenüberliegende Gewölbeseite in eine große Lünette, die von zwei kleineren flankiert wird, während sich an den beiden kurzen Raumseiten ausschließlich eine große Lünette befindet. Die Stichkappen über den großen Lünetten reichen bis an den Deckenspiegel heran. Aufgrund des asymmetrischen Raumgrundrisses ist der südwestliche und der südöstliche Eckzwickel breiter als die beiden nördlichen, was Laureti geschickt mit einem zusätzlichen, keilförmigen Ornamentrahmen kaschierte.

Für die Aufteilung der Gewölbefläche in einzelne Bildfelder konnte sich Laureti an berühmten Werken der Hochrenaissance orientieren. Einige der bedeutendsten Stichkappengewölbe, deren Dekorationssysteme vorbildlich wirken sollten, befinden sich in Rom: die Sixtinische Decke, Peruzzis Loggia di Galatea und Raphaels Loggia di Psiche der Villa Farnesina [Abb. 187, 188, 189]. Laureti stand jedoch vor dem Problem, dass die kurzen Gewölbeseiten der Sala di Costantino, anders als in den genannten Fällen, nicht zwei, sondern lediglich eine zentrale Stichkappe aufweisen, was zu dieser ungewöhnlichen Ecklösung führte. Zudem grenzten an die Eckzwickel jeweils eine kleine und eine große Stichkappe. Dieses Missverhältnis löste der Maler auf, indem er an die kurzen Seiten des Deckenspiegels grenzende kleine Dreieckfelder schuf, die diesen Unterschied ausgleichen. Solche, die Spitzen der Stichkappen flankierende Dreiecke finden sich auch bei Peruzzi, da dieser in die Zwickel sechseckige Bildfelder einfügte. An die in den Dreiecksfeldern der Farnesina dargestellten weißen Drachen auf dunkelblauem Grund dürfte Laureti gedacht haben, als er ein ähnliches Motiv in die großen Stichkappen seitlich der Oculi malte. Die auf dem fingierten Kranzgesims zwischen den einzelnen Lünetten stehenden Putti dürften auf die Genien zurückzuführen sein, die in der Loggia di Galatea an entsprechender Stelle zu finden sind. Auch in den Zwickeln der Cappella Sistina sind unterhalb der Propheten kleine, allerdings flügellose Genien zu finden. Zwei weitere Engelchen malte Laureti in die Stichkappen der Fenster: während im Westen ein Putto mit einem Schwert in der Hand nach oben schwebt und den realen Lichtverhältnissen entsprechend von unten beleuchtet wird, ist im Osten ein von oben her verschatteter Putto mit einer Krone auf dem Weg nach unten. Auch Raphael malte schwebende Putten in die Stichkappen der Loggia di Psiche. Ähnliches findet sich in der von Jacopo Zucchi ab ca. 1587 freskierten Galleria Rucellai, deren Vorbilder, die Loggia di Psiche und die Sixtinische Decke, deutlich zu erkennen sind [Abb. 190]. Da Zucchi unter Gregor XIII. an der Ausmalung der nahe gelegenen Sala Vecchia degli Svizzeri beteiligt war, dürften ihm Lauretis Gewölbefresken der Sala di Costantino wohlbekannt gewesen sein.

Der Deckenspiegel der Sala di Costantino ist in Anlehnung an Raphaels Loggia di Psiche als fingierter Teppich dargestellt, von dessen Bordüre Quasten herabhängen. Darüber hinaus gestaltete Laureti das gesamte Gewölbe mit Ausnahme der Lünetten und Stichkappen als fingierte Tapiserie, die an verschiedenen Stellen von den auf dem Kranzgesims stehenden Engelchen gelüftet wird. Sie geben den Blick auf Grottesken frei, die von den Teppichen scheinbar verhängt sind. Laureti war bemüht, die neue Gewölbefresken auf die Wandfresken Giulio Romanos abzustimmen, deren Historienszenen

⁹²⁵ R. Quednau (1979), S. 32

ebenfalls als gemalte Bildteppiche konzipiert sind. Diese ungewöhnliche Invention suggeriert, dass der gesamte Raum inklusive der Decke mit dem wertvollsten Wandschmuck überhaupt ausgekleidet war. Zusätzlich unterstreicht die reiche Verwendung von Gold und teurem Ultramarinblau die repräsentative Funktion der Sala di Costantino, wobei die kleinen Rosetten, die die goldenen Mäanderbänder unterbrechen, aus bemaltem Stuck gefertigt sind.

Im Gegensatz zu den fingierten Bildteppichen sollen die Stichkappen als reale Architektur wahrgenommen werden, wobei die großen von Oculi mit dezentralem Fluchtpunkt durchbrochen sind, in denen jeweils drei Putten schweben [Abb. 182]. Der fingierte Oculus wurde später ein Lieblingsmotiv der Brüder Alberti.⁹²⁶ Die beiden aus Borgo Sansepolcro stammenden Maler, Giovanni und Cherubino, arbeiteten zur gleichen Zeit unter der Leitung von Egnazio Danti an der Dekoration der angrenzenden Sala dei Palafrenieri und der Sala Vecchia degli Svizzeri. In ihren Deckenfresken tauchen häufig in schräger Unteransicht dargestellte Oculi auf, in denen sich stark perspektivisch verkürzte Putten tummeln [Abb. 185]. Ausschlaggebend für die häufige Verwendung dieses Motives durch die Alberti scheinen Lauretis in direkter Nachbarschaft und zeitgleich zu der von ihnen ausgeführten Dekoration der beiden päpstlichen Gemäcker entstandenen Gewölbefresken der Sala di Costantino gewesen zu sein.

Laureti stimmte die Strukturierung seiner Gewölbefresken auf die Gliederung der darunter befindlichen Wandmalerei Giulio Romanos ab. So führen die breiten, goldgründierten Bordüren der Eckzwickel die Vertikale der Pilaster seitlich der Papstnischen fort, auf denen die Karyatiden stehen. Zudem verkröpft sich das fiktive Kranzgesims an diesen Stellen und verknüpft auf diese Weise die Gewölbe- mit der Wandmalerei.⁹²⁷

III.13.4 Das ikonographische Programm der Fresken

Nicht nur die Gliederung der neuen Decke nimmt auf die bereits vorhandene Malerei Bezug. Auch die Thematik der Fresken ist darauf abgestimmt. Allerdings konzentrierte sich die Forschung bisher vornehmlich auf die architekturperspektivische Darstellung des Deckenspiegels, während die allegorischen Figuren und Embleme in den Zwickeln und Lünetten weder vollständig publiziert noch beschrieben oder analysiert wurden.⁹²⁸ Dass das ikonographische Programm der Gewölbekoration

⁹²⁶ S. Hoppe (2015), S. 133f.

⁹²⁷ „*In Aula Constantini dicta Julius Romanus Militum Cohortes depinxit, caeteras Raphael à Burgo, com aliis Sanctii discipulis. Thomas etiam Laurenti Siculus picturas expressit, quae supra Coronicem extant.*“ F. Buonanni (1696), S. 227

⁹²⁸ Zu den Gewölbefresken siehe die Beiträge von R. Quednau (1979), S. 31-34, F. Giorgi Rossi (1993), S. 91f. und S. Pierguidi (2012), S. 199-207, wobei das bei Giorgi Rossi abgebildete ikonographische Schema des Gewölbes nicht korrekt ist. Siehe außerdem G. Di Marzo (1862), S. 318; H. Voss (1920), S. 572; A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 770; T. Buddensieg (1965), S. 62; D. Redig De Campos (1967), S. 184, 192f.; A. Lo Bianco (1988), S. 463; H. Wohl (1992), S. 123-134; G. Baglione, Bd. 3 (1995), S. 559f.; J. Freiberg (1995), S. 71f.; A. Zuccari (2004), S. 44-46; Ders. (2005), S. 1-3

dasjenige der Wandfresken ergänzt, erkannte bereits ein zeitgenössischer anonymer Autor, der Lauretis Gewölbefresken detailliert beschrieb.⁹²⁹ Bei dem durch Ludwig von Pastor publizierten Dokument handelt es sich um eine kurze Übersicht über die Werke, die Gregor XIII. in seiner Regierungszeit in Auftrag gegeben hatte. Auffällig ist, dass der Autor die Gewölbefresken der Sala di Costantino am ausführlichsten beschreibt und sogar interpretiert, während er in anderen Fällen lediglich das Motiv und den Künstler des Werkes nennt. Zudem weist er auf den Umstand hin, dass Gregor XIII. Tommaso Laureti für diesen Auftrag extra nach Rom kommen ließ und berichtet über den Programmwechsel nach dem Tode des Papstes. Das alles deutet darauf hin, dass der Verfasser dieser *Memorie sulle pitture et fabriche di Gregorio XIII* mit den Gewölbemalereien Lauretis sehr gut vertraut und über die Umstände ihres Entstehens informiert war. Den Entwurf des Bildprogrammes schreibt er ausdrücklich Tommaso Laureti selbst zu. Hierfür sei er von Gregor XIII. eingestellt worden.⁹³⁰ Dieser Umstand führte zu der Annahme, der Maler selbst habe diesen Bericht verfasst, um sich ins rechte Licht zu rücken.⁹³¹ Obwohl unzweifelhaft ist, dass ein Gelehrter die Allegorien und lateinischen Inschriften, die an verschiedenen Stellen des Gewölbes angebracht sind, erdacht haben muss, ist dieser Bericht nicht falsch. So geben drei Briefe, die Kardinal Filippo Guastavillani zwischen Juli und September 1581 an Tommaso Laureti schrieb, eindeutigen Aufschluss über den bzw. die Urheber des Bildprogrammes.⁹³² Dieses ist demnach als eine Art Gemeinschaftsprojekt von Egnazio Danti in enger Absprache mit Tommaso Laureti und dem Kardinal selbst erdacht worden. Filippo Guastavillani hat sich über das Konzept wiederum mit seinem Onkel, Papst Gregor XIII., ausgetauscht. Die Ausschmückung des neu einzuziehenden Gewölbes wurde also unmittelbar geplant, nachdem die hölzerne Kassettendecke Anfang Juli 1581 teilweise eingestürzt war.

Der anonyme Autor der *Memorie* gibt an, dass die Gewölbedekoration auf die Wandfresken Bezug nehmen und daher Taten Konstantins des Großen darstellen sollte, insbesondere solche, die zum Wohle der Kirche gereichten. So habe das Wandfresko, das die Konstantinische Schenkung zeigt, Laureti auf den Gedanken gebracht, im Gewölbe acht Provinzen Italiens darzustellen, wie sie von Strabo beschrieben worden seien. Diese Provinzen malte Laureti als weibliche Personifikationen in die vier Zwickel des Gewölbes. Jede wird von zwei Putten begleitet, von denen der eine ein Schrifttäfelchen mit der Bezeichnung der Provinz und der andere ein ihr zugehöriges Attribut hält. Es handelt sich dabei um Ligurien und Toskana sowie Latium und Kampanien auf der Südseite [Abb. 171 und 173], während Lukanien, Apulien, die Marken und Venedig die Zwickel zwischen den Fenstern schmücken [Abb. 172 und 171].⁹³³ Zu Füßen der Provinzen liegt die Personifikation eines Flusses, der

⁹²⁹ Dok. 25 (ASV, Archivio Boncompagni-Ludovisi, Cod. D.5, fol. 241r+v); L. v. Pastor, Bd. 9 (1958), S. 906f.

⁹³⁰ „[...] P. Gregorio XIII. fece venir in Roma il medesimo T. Laureti per depinger la volta della Sala Costantina, et havendo egli anco assunto di far l'inventioni [...].“ Dok. 25 (ASV, Archivio Boncompagni-Ludovisi, Cod. D.5, fol. 241r+v)

⁹³¹ S. Pierguidi (2012), S. 200

⁹³² Dok. 26 (BAV, Chigi M. I., 1, fol. 31v); Dok. 26.1 (BAV, Chigi M. I., 1, fol. 83r); Dok. 26.2 (BAV, Chigi M. I., 1, fol. 152r)

⁹³³ *Lucania* entspricht der heutigen Basilicata, *Picenum* den Marken.

ihnen geographisch zugeordnet ist. In den beiden kleinen Lünetten der Südwand sind Korsika und Sizilien dargestellt [Abb. 171]. Die ihnen zugehörigen Inschriften brachte Laureti in Gestalt fingierter Papierblätter in den darüber befindlichen Stichkappen an.

Die Attribute können nur zum Teil auf Strabos Beschreibungen der Provinzen zurückgeführt werden. Sieben der acht Personifikationen tragen Tiere auf dem Kopf. Diese Eigentümlichkeit ist vermutlich auf antike Münzen zurückzuführen. So bildete Sebastiano Erizzo eine griechische Medaille ab, die einen Frauenkopf zeigt, auf dem ein architektonisches Gebilde mit einem Tier darüber zu sehen ist [Abb. 183].⁹³⁴ In seinem Werk über antike Münzen bemerkte Erizzo an verschiedenen Stellen, dass er nicht wisse, was die dargestellten Frauen auf ihren Köpfen trügen. Laureti scheint sich demnach nur motivisch, nicht ikonographisch an solchen Personifikationen orientiert zu haben.

So setzte er der Personifikation der Marken einen Grünspecht auf das Haupt, da Strabo den Namen der Provinz mit der lateinischen Bezeichnung dieses Vogels, „Picus“, erklärt.⁹³⁵ Auch Ripa fordert später, die „Marca“ mit einem Helm darzustellen, dessen Bekrönung ein Specht zieren solle.⁹³⁶ Das Schrifttäfelchen kennzeichnet die Provinz als FRUCTIFICUS ARBORE PICENS. Picenum hält einen Anker und wendet sich der neben ihr sitzenden Venezia zu, die ein kleines weißes Pferd auf dem Kopf trägt. Dieses erklärt sich durch Strabos Auskunft, dass die Bewohner des Veneto für die Pferdezucht bekannt seien.⁹³⁷ In der Hand hält Venezia ein Ruder, Hinweis auf die Seemacht der Lagunenstadt und ihren fortschrittlichen Schiffsbau. Das Schrifttäfelchen verkündet: LIBERTATE GAUDENTES VENETI. Der bärtige Flussgott unterhalb der beiden Provinzen hat ein Füllhorn mit Früchten im Arm und einen Reiher zwischen den Beinen. Es könnte sich um die Etsch handeln, die südlich der venezianischen Lagune in die Adria mündet.

Zu Füßen der Provinzen Lukanien und Apulien ist die Personifikation eines Flusses in Rückenansicht dargestellt. Unter seinem Arm liegen zwei angekettete Hunde. Hinter ihm steckt ein Pfeil im Boden, was auf die kriegerischen Auseinandersetzungen hindeutet. Es könnte sich um den durch Apulien fließenden Ofanto handeln, an dessen Ufern bei Cannae die bedeutendste Schlacht des Zweiten Punischen Krieges stattfand, in der Hannibal das zahlenmäßig überlegene römische Heer vernichtend geschlagen hatte. Der kleine Elefant, den Lucania auf ihrem Kopf trägt, verweist jedenfalls auf Schlachten zwischen Römern und Karthagern, die in diesen beiden süditalienischen Regionen stattfanden. Auch in der Galleria delle Carte Geografiche sind auf Dantis Karten dieser beiden Provinzen bedeutende Schlachten des zweiten Punischen Krieges dargestellt.⁹³⁸ In ihrer Rechten hält Lucania ein blattloses Zweiglein, während sie mit ihrer Linken zu einem Putto herüber greift, der ihr

⁹³⁴ S. Erizzo (1559), S. 533

⁹³⁵ „Die Picentiner sind aus dem Sabinischen gekommen, wobei ein Specht den Anführern den Weg wies (daher auch ihr Name: *picus* ist nämlich ihr Name für diesen Vogel, der bei ihnen als Ares heilig gilt).“ S. Radt (2003), S. 91, 93

⁹³⁶ C. Ripa (1603), S. 269

⁹³⁷ S. Radt (2003), S. 9

⁹³⁸ Es handelt sich um die Schlacht bei Cannae in Apulien (216 v. Chr.) und die Schlacht bei Venusia in Lukanien (208 v. Chr.).

eine flache Schale reicht. Das ihr zugeordnete Täfelchen trägt die Inschrift BIFERUS FLORE LUCANUS.

Apuliens Haupt schmückt ein Hirschkopf, Symbol der wichtigsten Hafenstadt Brindisi. In beiden Händen hält sie vegetabile Attribute: einen Olivenzweig und ein Ährenbündel. Der ihr zugeordnete Putto stemmt ein großes Füllhorn mit den reichen Erträgen der lokalen Landwirtschaft. Sein geflügelter Kollege hält eine Tafel mit der Inschrift: FRUMENTUS LETUS APPULUS.

Auf der anderen Seite des Raumes sitzen im südöstlichen Zwickel Ligurien und die Toskana, denen die Inschriftentäfelchen LIGURES DURUM IN ARMIS GENUS bzw. HETRUSCA DISCIPLINA beigegeben sind. Das Haupt der Liguria schmückt ein Blütenkranz, auf dem ein weißer Schwan sitzt. Zu Ligurien bemerkt Strabo knapp: „Es hat nichts, das eine Beschreibung verdient, außer dass sie in Dörfern wohnen und ein rauhes Land pflügen und umgraben, oder vielmehr als Steinbrecher bearbeiten, wie Poseidonios sagt.“⁹³⁹ Bei dem auf ihrem Oberschenkel liegenden Gegenstand, den Ligurien mit der linken Hand festhält, könnte es sich demnach um einen Stein handeln, der auf das Strabozitat verweist. Der sie begleitende Putto hält ein großes metallenes Objekt, auf das sich Ligurien stützt. Die Toskana ist mit einer weißen Lilie dargestellt. Eine Lilie (allerdings von roter Farbe) ziert auch das Wappen von Florenz, der größten und mächtigsten Stadt dieser Provinz. Als Kopfschmuck trägt sie einen springenden Löwen. Der sie begleitende Putto hat weiße Haare und hält eine Keule. Sie ist wohl auf die etymologische Herleitung des Namens *Toskana* bzw. *Tuscia* zurückzuführen. Nach Sextus Pompeius Festus erhielt die Provinz den Namen nach ihrem König Tuscus, der ein Sohn des Herkules gewesen sein soll.⁹⁴⁰ Zu Füßen der beiden Provinzen liegt die Personifikation des Arno, begleitet von einem Löwen, dem Wappentier von Florenz.

Im benachbarten Zwickel sind die Provinzen Latium und Kampanien mit den Inschriften VICTOR GENTIUM ROMANUS und CAMPANUS FERTILITATE FOELIX dargestellt. Latium wird durch die Figur der Roma repräsentiert. Sie hält eine Viktorien-Statuette in der rechten Hand und stützt die linke entschlossen in die Hüfte, ein Gestus, den Laureti von Michelangelos Grabmal des Lorenzo de Medici in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo kannte. Die sitzende Roma ist mit einem kurzen Gewand bekleidet und trägt einen Helm. Ihre Bekleidung und die Viktorienfigur symbolisieren den militärischen Erfolg des römischen Imperiums, der mit der Unterwerfung anderer Völker einherging. Die Statuette der Viktoria geht ebenfalls auf römische Münzen zurück. So bildete Sebastiano Erizzo eine Medaille Vespasians ab, die anlässlich einer gewonnenen Schlacht gegen die Germanen geprägt wurde. Die Rückseite der Münze zeigt eine geflügelte Viktoria, die in ihrem ausgestreckten Arm eine Krone und im anderen einen Palmzweig hält [Abb. 184].⁹⁴¹ Laureti fand auch für die Gestalt der Roma Vorbilder auf antiken Münzen. Dort ist sie häufig als sitzende Frau mit Helm dargestellt, die in der

⁹³⁹ S. Radt (2003), S. 27

⁹⁴⁰ Sextus Pompeius Festus (um 1480), S. XLVIII

⁹⁴¹ S. Erizzo (1559), S. 128

einen Hand eine kleine Viktoria und in der anderen eine Lanze hält.⁹⁴² Nicht ohne Einfluss auf Lauretis Personifikation dürfte auch die Roma Victrix der Cesi-Sammlung gewesen sein, die im Skulpturengarten des Kardinals an prominenter Stelle gegenüber dem Eingang Aufstellung fand und durch einen Stich Lafreris von 1549 Bekanntheit erlangte.⁹⁴³ Im Zwickel unter der Roma sitzt die Personifikation des Tibers, der durch die Lupa mit Romulus und Remus als solcher zu erkennen ist. Kampanien wird von Strabo als ausgesprochen reich an Früchten beschrieben. Zudem habe es guten Weizen und treffliches Olivenöl. Auch den besten Wein sollen die Römer von hier bezogen haben.⁹⁴⁴ Dementsprechend stellte Laureti diese Provinz mit einer Amphore und Früchten dar. Ihren linken Fuß setzt sie auf eine Spitzhacke, Zeichen der landwirtschaftlichen Produktivität der Provinz. Auf ihrem Kopf ist ein weißer Vogel mit ausgebreiteten Schwingen dargestellt. Eventuell bezieht sich dieses Attribut auf die Annahme, Kampanien besitze besonders gute Luft, weshalb sich in der Antike viele wohlhabende Römer dorthin zurückzogen.⁹⁴⁵

Die kleine südöstliche Lünette zeigt Korsika mit Schwert und Lanze in Begleitung dreier Putten. Zwei von ihnen tragen Füllhörner, aus denen Weintrauben und andere Früchte hervorquellen, von denen ein Widder naschen möchte. Der dritte spielt mit einem großen Hund. Auch Cesare Ripa empfiehlt später, Korsika mit Hunden darzustellen, da von hier die besten Jagdhunde Italiens kämen.⁹⁴⁶ Das kriegerische Aussehen der Personifikation, die ein Kastell auf dem Kopf trägt, rührt daher, dass die Insel im Altertum immer wieder hart umkämpft war. So verkündet die Inschrift: CYRNIORUM FORTIA BELLO PECTORA. Strabo schreibt zudem, sie habe Bewohner, die von Raub leben und wilder seien als Tiere.⁹⁴⁷

In der anderen Lünette sitzt Sizilien auf einem Delfin, wodurch sie als Insel gekennzeichnet ist. Strabo nennt sie wegen ihrer Nähe zu Italien die „Vorratskammer Roms“.⁹⁴⁸ Die sprichwörtliche Fruchtbarkeit des Landes drückt sich in den Ähren aus, die ihre Haare schmücken. Darüber sitzt ein geflügelter Drache, welcher der Legende nach in einer Höhle bei Caltabellotta gehaust haben soll, bis ihm der hl. Peregrinus den Garaus machte. In ihrer Hand hält sie Mohnkapseln. Auf der linken Seite haben zwei Putten an einem an Früchten überreichen Füllhorn schwer zu tragen. Die ihr zugeordnete Inschrift lautet: SICILIA FRUGUM FOECUNDISSIMA CLARIS SEMPER ARMORUM AC LITERARUM STUDIO VIRIS NOBILIUMQ ARTIUM INVENTORIBUS LONGE PRESTANTISSIMA. Die Ausführlichkeit der Inschrift könnte daher rühren, dass sie sich vielleicht auch auf Laureti selbst bezieht (*Artium*). Sie spielt wohl darauf an, dass Sizilien als Teil der Magna Graecia einst die Heimat zweier bedeutender antiker Gelehrter war. Dort lebte der Mathematiker,

⁹⁴² Siehe beispielsweise M. Bergamini (1995), S. 242, Kat.-Nr. 993

⁹⁴³ Heute befindet sich die Statue im Hof des Konservatorenpalastes. Zur Aufstellung der Figur im Garten des Palazzo Cesi siehe M. van der Meulen (1974), S. 22

⁹⁴⁴ S. Radt (2003), S. 99

⁹⁴⁵ Auf die gute Luft verweist auch Ripa. Siehe C. Ripa (1603), S. 263

⁹⁴⁶ Ebd., S. 284

⁹⁴⁷ S. Radt (2003), S. 43

⁹⁴⁸ Ebd., S. 187

Physiker und Ingenieur Archimedes von Syrakus und der Universalgelehrte Empedokles, der in der Neuzeit besonders wegen seiner Lehre von den Vier Elementen hoch geschätzt wurde. Auf diesen wissenschaftlichen Hintergrund verweist das aufgeschlagene Buch im rechten Bildvordergrund. Der sich darüber beugende Putto hält dem Betrachter zudem ein Schreibrädelchen entgegen. Ein anderer trägt zwei Pfeile und einen Caduceus, der als Attribut des Gottes Merkur nicht nur ein Heroldstab war, sondern auch als Zeichen des Friedens und des Handels galt.⁹⁴⁹ Ein dritter Putto hebt einen Metallhelm, der die ambivalente Geschichte der Insel zwischen Fremdherrschaft und kultureller Vielfalt andeutet. Diese Besonderheit wird auch durch den auf dem Boden liegenden Krummdolch symbolisiert, der auf die lange Besetzung des Landes durch die Araber hinweist, die dort in kultureller, sprachlicher und kulinarischer Hinsicht ihre Spuren hinterließen. Unter anderem führten sie das Zuckerrohr ein, das hier zu Füßen Siziliens liegt.

In drei der vier großen Lünetten befinden sich Personifikationen der Erdteile Europa, Asien und Afrika. Begleitet werden sie jeweils von zwei männlichen *Ignudi* im Stile Michelangelos und einigen Putten. Inschriftentafeln informieren den Betrachter über Begebenheiten, die sich in diesen Erdteilen zur Zeit Konstantins ereignet hatten. An der Südwand kommentiert die zu Europa gehörige Tafel:

MULTAE A CONSTANTINO MAGNO ECCLESIAE IN EUROPA AEDIFICATAE A QUO LICINIUS IN CRUCIS SIGNO VICTUS SVAE IN CHRISTIANOS IMMANITATIS POENAS DEDIT. Die Personifikation der Europa ist zudem durch zwei Fahnen gekennzeichnet [Abb. 171]. Die eine trägt das Georgskreuz, das im Mittelalter von den Kreuzrittern in der Schlacht als Symbol ihres christlichen Glaubens verwendet wurde, während die andere ein Stier schmückt, der auf den mythischen Raub der Europa durch den verwandelten Göttervater Zeus rekurriert.

In der Lünette der Westwand ist Asia mit einem großen Kreuz und Palmwedeln dargestellt [Abb. 174]. Während die Palme bereits auf römischen Münzen ein gängiges Attribut dieses Erdteils war, mutet das Kreuz in diesem Kontext ungewöhnlich an. Eine Erklärung für diese Ikonographie bietet die Inschrift unter der Personifikation: CONSTANTINI OPERA CHRISTUS ET A MATRE HELENA CRUX INVENTA IN ASIA ADORANTUR ARIANA HAERESIS DAMNATUR. Mit „Asia“ ist hier der östliche Teil des Römischen Reiches gemeint, zu dem auch Jerusalem gehörte, wo Kaiserin Helena das wahre Kreuz Christi gefunden haben soll. In der kleinasiatischen Stadt Nicäa hatte Konstantin im Jahre 325 das erste ökumenische Konzil einberufen, das dem Glaubensstreit zwischen Arianern und Trinitariern ein Ende bereiten sollte, da eine Spaltung des Christentums die Stabilität des Imperiums zu gefährden drohte. Nachdem der Kaiser für die Trinitarier Position bezogen hatte, wurde die arianische Lehre verurteilt. Seither galt Konstantin als Verteidiger des katholischen Glaubens. Als solcher verstand sich auch Gregor XIII., der im Geiste der nachtridentinischen Formierung der Kirche gegen die protestantischen „Häresien“ die Ermordung der Hugenotten im August 1572 mit Genugtuung zur Kenntnis nahm, eine Gedenkmünze prägen und dieses Ereignis von Giorgio Vasari in

⁹⁴⁹ G. P. Valeriano (1556), S. 115 c+f

der Sala Regia als Freskenschmuck verewigen ließ.⁹⁵⁰ Hinter dem rechten *Ignudo* steht ein Wappenschild, auf dem eine Schlange abgebildet ist. Es hat Ähnlichkeit mit dem Familienwappen der Visconti und bezieht sich vermutlich auf eine Legende, die sich Ende des 14. Jahrhunderts bildete, als Herzog Gian Galeazzo Visconti eine Genealogie seiner Familie in Auftrag gab. Darin wird die Heldentat eines gewisse Ottone geschildert, der während des ersten Kreuzzuges einen Sarazenenkönig von Jerusalem getötet und dessen Schlangenemblem übernommen haben soll.⁹⁵¹ Somit stellt dieser Schild in Verbindung mit dem großen Kreuz einen Bezug zu den Kreuzzügen und der angestrebten Christianisierung des Heiligen Landes her.

In die Lünette zwischen den Fenstern malte Laureti Afrika als dunkelhäutige Frau [Abb. 172]. Auch die sie begleitenden Putten und die beiden *Ignudi* haben eine dunkle Hautfarbe. Die Personifikation der Afrika hält ein Zepter in Händen, während ein Putto auf der linken Seite dem Betrachter einen großen Elefantenstoßzahn zeigt. Dem Erdteil ist die Inschrift CONSTANTINI PIETATE AC RELIGIONIS STUDIO CHRISTIANA FIDES IN AFRICA AMPLIFICATUR zugeordnet, die auf die Ausbreitung des Christentums in den nordafrikanischen Provinzen verweist.

Die Lünette der Ostwand enthält das von zwei Engeln gehaltene Wappen Sixtus' V. mit einer Inschrift, welche die für die Dekoration des Saales verantwortlichen Päpste aufzählt und festhält, dass die Malereien im ersten Pontifikatsjahr Sixtus' V. vollendet wurden: SIXTUS V PONT. MAX. AULAM CONSTANTINIANAM A SUMMIS PONTT. LEONE X ET CLEMENTE VII PICTURIS EXORNATAM ET POSTEA COLLABENTEM A GREGORIO XIII PONT. MAX. INSTAURARI COEPTAM PRO LOCI DIGNITATE ABSOLVIT ANNO PONTIFICATUS SUI PRIMO [Abb. 173]. Dass an dieser Stelle nicht der vierte Erdteil dargestellt wurde, liegt darin begründet, dass sich das Bildprogramm des Raumes auf die Zeit Konstantins des Großen konzentriert, in der Amerika nicht bekannt war.

Lauretis Fresken der drei Kontinente gehören zu den frühesten Erdteilallegorien der bildenden Kunst. Deren Ikonographie war vor dem Erscheinen Ripas *Iconologia* (1593) noch nicht festgelegt.⁹⁵² Die erste bekannte Darstellung der Kontinente in Form von Personifikationen stammt aus Antwerpen.⁹⁵³ Als weibliche Figuren zieren die Erdteile das Frontispiz zu Abraham Ortelius' *Theatrum orbis terrarum* von 1570. Die Stadt war die bedeutendste Handelsmetropole des 16. Jahrhunderts und auch das Zentrum der nordeuropäischen Erdteil-Ikonographie, die sich vornehmlich in der Druckgraphik herausbildete.⁹⁵⁴ Wie Ortelius angibt, dienten ihm Reiseberichte und Kosmographien als Quellen für seine Beschreibungen der Kontinente.⁹⁵⁵ In Italien ist hingegen die Tendenz zu beobachten, für die

⁹⁵⁰ Ph. P. Fehl (1974) (a), S. 257-284; Ders. (1974) (b), S. 671-687; H. Röttgen (1975), S. 89-122; A. Böck (1997), S. 85-92

⁹⁵¹ F. M. Vaglianti (1997), Sp. 1717

⁹⁵² Zu Darstellungen der Erdteile siehe S. Poeschel (1985). Lauretis Fresken in der Sala di Costantino werden in dieser Studie nicht berücksichtigt.

⁹⁵³ S. Poeschel (1985), S. 70

⁹⁵⁴ Ebd., S. 70

⁹⁵⁵ Ebd., S. 71

Ikonographie der Erdteile antike Provinzdarstellungen zum Vorbild zu nehmen.⁹⁵⁶ Da es auf der Apenninenhalbinsel mehrere Städte von wirtschaftspolitisch und kulturell herausragender Bedeutung gab, wie beispielsweise Rom, Florenz und Venedig, wurde auch das Thema der Erdteildarstellung in der bildenden Kunst gleichzeitig und unabhängig voneinander in verschiedenen Teilen des Landes entwickelt.⁹⁵⁷ Das früheste bekannte Beispiel von allegorischen Erdteildarstellungen in der Malerei ist das Fresko des Italieners Giovanni de' Vecchi, der 1574 in der Sala del Mappamondo des Palazzo Farnese in Caprarola die Zwickelfelder einer Wand, in deren Mitte eine Weltkarte dargestellt ist, mit Personifikationen der vier Kontinente schmückte [Abb. 186].⁹⁵⁸ Europa wird als reich gekleidete Frau mit Brustpanzer und Mauerkrone vorgestellt. Weitere Attribute sind eine Weltkugel, ein Degen sowie zwei Putten mit Kornähren und Hippe. Ihr Bild orientiert sich an der Ikonographie der Provinz Italia, wie sie auf römischen Münzen erscheint. Die Fruchtbarkeit Europas, des „weitaus schönsten der Länder“, wie Plinius d. Ä. schreibt, hebt Strabo mehrfach hervor.⁹⁵⁹ Auf seine Beschreibungen dürften wohl die Kornähren und die Hippe zurückzuführen sein. Auch Asia, schon immer als reicher Erdteil wahrgenommen, ist aufwendig gewandet und mit einer Mauerkrone geschmückt. Abgeleitet von hadrianischen Münzen der Provinz Asien sind ihr außerdem ein Goldgefäß, ein Anker und ein Schiffsbug beigegeben. Denselben Ursprung hat die ikonographische Gestaltung Afrikas, die hier hellhäutig wiedergegeben wird. Ihre Attribute sind ein Skorpion, ein Korb voller Ähren, ein Füllhorn mit Getreide und Früchten sowie eine Elefantenhaut als Kopfschmuck. Ihre rechte Schulter und Brust sind unbedeckt. Nacktheit diente schon bei Ortelius' Darstellung Afrikas und Amerikas als Merkmal unzivilisierter Völker.⁹⁶⁰ Amerika präsentiert de' Vecchi als dunkelhäutige Frau. Ihr auffälliger Schmuck und das Füllhorn mit Goldmünzen verweisen auf den sagenhaften Reichtum des Kontinents. Weitere Attribute sind ein Papagei und ein Globus mit der Darstellung Amerikas. Außer der Personifikation Afrikas, die bis ins 18. Jahrhundert hinein die Tradition der italienischen Afrika-Ikonographie bestimmte, sollten de' Vecchis Allegorien keine Nachfolge finden.⁹⁶¹ Lauretis Ikonographie der Erdteilverkörperungen weicht erheblich von diesen und den später üblichen Darstellungsweisen ab, die durch Attribute spezifische Besonderheiten der Kontinente hervorheben und häufig, wie von Ripa gefordert, zwischen bekleideten zivilisierten und unbekleideten nichtzivilisierten Völkern unterscheiden.⁹⁶² Weil das Bildprogramm der Gewölbefresken auf deren Bedeutung für das Christentum abgestimmt ist, spielten repräsentative Attribute, beispielsweise aus Flora und Fauna, eine untergeordnete Rolle. Die Personifikationen waren keine Abbilder der Realität, sondern Sinnbilder für die in konstantinischer Zeit stattfindende Christianisierung der römischen Welt, wie aus den Schrifttafeln hervorgeht, ohne die sie schwer zu identifizieren wären. Einzig Afrika, mit

⁹⁵⁶ Ebd., S. 90ff., 104, 106f.

⁹⁵⁷ Ebd., S. 89

⁹⁵⁸ Ebd., S. 90ff., S. 423f. (Kat.-Nr. 106); J. Kliemann / R. Rohlmann (2004), S. 435ff.

⁹⁵⁹ G. Plinius (1988), S. 13; S. Radt (2003)

⁹⁶⁰ S. Poeschel (1985), S. 69, 78

⁹⁶¹ Ebd., S. 424

⁹⁶² C. Ripa (1603), S. 335, 338

dunkler Hautfarbe versehen und im Besitz eines Elefantenstoßzahnes, ist auch von einem Schriftkundigen problemlos zu erkennen. Asia wirkt mit dem Kreuz hingegen wie eine Personifikation der Ecclesia oder eventuell Europas, für die christliche Attribute besonders in italienischen Darstellungen zu einem Hauptmerkmal werden sollten.⁹⁶³ Da Lauretis allegorische Figuren der Erdteile speziell auf das Bildprogramm der Sala di Costantino ausgerichtet waren, fanden sie dementsprechend auch keine Nachfolge.

Die Darstellungen der Regionen sind im Gewölbe nicht die einzigen Hinweise auf die Konstantinische Schenkung. Wie der anonyme Verfasser der *Memorie* bemerkt, halten einige „in kunstvoller Verkürzung“ gemalte Putten - gemeint sind jene in den Oculi und Fensterstichkappen – „einige Herrschaftszeichen“. Dabei handelt es sich um Kronen, ein Zepter, ein purpurnes und ein grünes Gewand, eine Mitra, ein Schwert und eine Tiara [Abb. 182].⁹⁶⁴

In den vier Eckzwickeln des Gewölbes sind Tugendpaare dargestellt, die auf Lastern sitzen. Sie flankieren in der Nordwest- und der Südostecke einen päpstlichen Baldachin, der von *Ignudi* getragen und von Engeln umschwebt wird. Die Inschrift auf den Sockeln identifiziert die Tugenden als Concordia Animis und Sinceritas bzw. Clementia und Benignitas [Abb. 175 und 177].⁹⁶⁵ Der nordöstliche und südwestliche Eckzwickel wird von den Papstinsignien und dem Boncompagniwappen Gregors XIII. ausgefüllt.⁹⁶⁶ Bei den begleitenden Tugendpersonifikationen handelt es sich um Sapientia und Vigilantia bzw. Magnificentia und Liberalitas [Abb. 176 und 178].⁹⁶⁷ Es erschließt sich nicht gänzlich, welche Symbolik den Attributen zuzuschreiben ist, die die Allegorien mit sich führen, zumal einige von ihnen schlecht erkennbar sind. Bis zum Erscheinen von Cesare Ripas *Iconologia* 1593 gab es keine bestimmte Textquelle, auf die sich der Künstler für die Darstellung seiner Personifikationen hätte beziehen können. Verschiedene Schriften, wie Horapolls oder Valerianos Hieroglyphica, der Physiologus und Bestiarien boten jedoch Interpretationsmöglichkeiten für einzelne Symbole, Gegenstände und Tiere, die ihnen beigegeben sind. Im Vorwort seiner *Iconologia* gibt Ripa an, dass ihm antike Statuen und Medaillen sowie

⁹⁶³ S. Poeschel (1985), S. 107

⁹⁶⁴ Der Autor erkennt zudem eine goldene Lanze: „Nelle lunette della volta vi si son dipinti alcuni puttini in scoccio con arte di prospettiva, che tengono alcun'ornamento imperiale come il regno, la mitra, la corna, lo scettro, le vesti purpuree, lo stocco, e speron d'oro, et altri ornamenti che dimostrano la dignità e facoltà lasciata da Costantino a S. Silvestro e suoi successori.“ Dok. 25 (ASV, Archivio Boncompagni-Ludovisi, Cod. D.5, fol. 241r+v)

⁹⁶⁵ ANIMI SYNCERITAS SUBIECTIS CONCORDIAM GIGNIT (nordwestlicher Eckzwickel); BENIGNITAS ET CLEMENTIA INFIDELES AD S. ECCLESIAE OBEDIENTIAM ALLICIT (südöstlicher Eckzwickel).

⁹⁶⁶ Die Eckzwickel im Nordosten und Südwesten tragen unter dem Papstwappen die Inschrift GREGOR. XIII. P. bzw. GREGOR. XIII. PONT. MAX.

⁹⁶⁷ SUMMI PRINCIPIS PRAECIPUAE VIRTUTES PERPETUA VIGILANTIA AC SAPIENTIA mit dem Inschriftentäfelchen unter dem Wappen: GREGOR XIII. P. (nordöstlicher Eckzwickel); AD PAUPERES SUBLEVANDOS ET TEMPLA EXORNANDA EGREGIA OPT. PRINCIPIS LIBERALITATE OPUS EST AC MAGNIFICENTIA mit dem Inschriftentäfelchen unter dem Wappen: GREGOR XIII. PONT. MAX. (südwestlicher Eckzwickel).

griechische und römische Schriftsteller als Quellen für seine allegorischen Figuren gedient hätten.⁹⁶⁸ Dasselbe dürfte auch auf den Entwerfer des Bildprogramms, Egnazio Danti, zutreffen, dem die von Laureti dargestellten Personifikationen zu verdanken sind. So hat Concordia ein Füllhorn im Arm, auf dem ein Vogel sitzt, und einen Granatapfel in der linken Hand. Auf römischen Münzen findet man verschiedene Darstellungsweisen der Concordia, von der eine Lauretis Version am ähnlichsten ist. Sebastiano Erizzo erläutert eine Münze von Pupieno, auf der Concordia mit einem Füllhorn in der Linken und einer Opferschale in der Rechten abgebildet ist.⁹⁶⁹ Ripa gibt an, dass eine Medaille der Faustina Augusta Concordia zeige, die in der einen Hand Granatäpfel und in der anderen ein Füllhorn halte.⁹⁷⁰ Lauretis Concordia sitzt auf der Personifikation der Discordia, die nach Ripa Schlangen im Haar trägt und eine Fackel entzündet.⁹⁷¹ Von Concordia bezwungen, löscht sie hier das Feuer jedoch in einer Wasserschale. Die Synceritas beschreibt Ripa in genau der Weise, wie sie Laureti in der Sala di Costantino dargestellt hat.⁹⁷² Es handelt sich um eine blonde Frau, die ihr Haar offen trägt und lediglich mit einem weißen Tuch bekleidet ist. Mit der rechten Hand entblößt sie beide Brüste, in der linken hält sie einen Caduceus, auf dem eine weiße Taube sitzt. Leider gibt Ripa keine Quelle für diese Ikonographie an. Erfunden hat er sie jedenfalls nicht. Synceritas sitzt auf einem Laster mit Schlangenkörper, der Fraude.⁹⁷³ Die Schlange, in der Antike noch positiv als Symbol der Mutter Erde gedeutet, identifiziert die Bibel hingegen als Personifikation teuflischer List.⁹⁷⁴ Die Clementia hält einen grünen Zweig in der Hand und streichelt einen neben ihr liegenden Löwen. Der Löwe ist in der Auslegung ein sehr ambivalentes Tier. So schreibt ihm Giovanni Pierio Valeriano siebenundzwanzig verschiedene Bedeutungen zu, darunter auch die Clementia.⁹⁷⁵ Ripa gibt an, dass die Clementia bzw. Indulgentia bereits auf einer Medaille des Imperators Severus in Begleitung eines Löwen dargestellt gewesen sei. Der Löwe weist sie als eine Herrschertugend aus. Lauretis Clementia sitzt auf einem Laster, das einen Dolch hält, der Crudelitas. Der Benignitas gesellte Laureti eine Gans hinzu, Symbol der Liebe.⁹⁷⁶ In ihrer Rechten hält sie eine kleine Karaffe. Die Gans steht auf dem Kopf der am Boden liegenden Invidia, die in eine Schlange beißt.⁹⁷⁷ Als persönliche Attribute des Papstes sollen die Tugenden verstanden werden, die in den Eckzwickeln zu Seiten seines Wappens thronen. In der Südwestecke schüttet Liberalitas großzügig ein Füllhorn mit Gold und Münzen aus. Sie sitzt auf einem Laster, dem Geiz, der ein Geldsäckchen an sich rafft und sich regelrecht an eine verschlossene Truhe krallt.⁹⁷⁸ Neben der Liberalitas ist Magnificentia dargestellt. Sie ist mit einem Perlenkrönchen

⁹⁶⁸ C. Ripa (1603)

⁹⁶⁹ S. Erizzo (1559), S. 429

⁹⁷⁰ C. Ripa (1603), S. 82

⁹⁷¹ Ebd., S. 104, 106

⁹⁷² Ebd., S. 456

⁹⁷³ Ebd., S. 173

⁹⁷⁴ Gen 3,1

⁹⁷⁵ G. P. Valeriano (1556), S. 12

⁹⁷⁶ S. Dittrich / L. Dittrich (2004), S. 177

⁹⁷⁷ Nach Ripa wird Invidia jedoch gebissen. C. Ripa (1603), S. 241ff.

⁹⁷⁸ Ripa empfiehlt, die Avaritia unter anderem mit Geldsäckchen darzustellen. Ebd., S. 29-33

geschmückt und hält eine an Ecken und Spitze mit Figuren geschmückte Pyramide in Händen, den Inbegriff eines großartigen Bauwerkes, welches nur von freigebigen Herrschern zu realisieren war. Sie ist somit als Anspielung auf des Papstes Kunstpatronage zu verstehen, wie es die Inschrift mitteilt. Diese Personifikation wird drei Jahre später wieder aufgegriffen [Abb. 179]. Sie findet sich im Gewölbe des Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek und flankiert gemeinsam mit Religio, die einen Rundtempel hält, ein Fresko mit der Darstellung des Vatikan-Obeliskens, den der Peretti-Papst 1586 vor den Petersdom versetzen ließ.⁹⁷⁹ Angelo Rocca zufolge war der Hauptverantwortliche für den Entwurf des ikonographischen Programmes der Bibliothek der mit den Räumlichkeiten des Apostolischen Palastes wohl vertraute Bibliothekar Federico Ranaldi.⁹⁸⁰ An den Fresken der Bibliothek arbeitete unter der Leitung Giovanni Guerras und Cesare Nebbias unter anderem Lauretis Schüler Antonio Scalvati.⁹⁸¹ Doch kann ihm kein konkreter Anteil an der Dekoration zugeschrieben werden, da man keine Vergleichswerke von ihm kennt.⁹⁸²

Hinter Lauretis Magnificentia lugt ein Adler hervor, Symbol herrscherlicher Macht.⁹⁸³ Das Laster hält ein weißes Objekt in der Hand, das an Federn denken lässt. In der Nordostecke ist Sapientia als Minerva, Göttin der Weisheit, mit Brustpanzer Helm und Schild dargestellt. Mit ihrer rechten Hand hält sie einen Speer, auf dem Rücken der Untugend sitzt eine Eule. Das Laster ist mit Eselsohren ausgestattet und hält einen Fisch in der Hand, Kennzeichen der Ignorantia.⁹⁸⁴ Die Vigilantia hält einen grünen Zweig und ein Öllämpchen in Form eines goldenen, feuerspeienden Drachen. Als Symbol der Wachsamkeit sitzt neben ihr ein flügel-schlagender Hahn auf einem ruhenden Hund.⁹⁸⁵ Vigilantia selbst sitzt auf Somnus, dessen Hand auf einem Häufchen Mohnkapseln liegt.⁹⁸⁶

Die Auswahl der Tugenden richtete sich nicht nur nach den zu repräsentierenden Idealen, die dem päpstlichen Auftraggeber zugeschrieben werden sollten, sondern wesentlich nach den bereits an den Wänden dargestellten Personifikationen.⁹⁸⁷ Eine Wiederholung der Allegorien galt es zu vermeiden. Stattdessen beschloss man, den vorgefundenen Tugend-Reigen mit anderen Personifikationen zu erweitern. Außer den in den Eckzwickeln dargestellten Personifikationen finden sich noch vier weitere

⁹⁷⁹ Die Inschrift über dem Fresko lautet: DUM STABIT MOTUS NULLIS OBELISCUS AB EURIS SIXTE TUUM STABIT NOMEN HONOSQ TUUS. Unter dem Fresko die Datierung: SIXTUS V PONT. MAX. ANNO III

⁹⁸⁰ Mitbeteiligt an dem Konzept waren ferner der päpstliche Sekretär Silvio Antoniano, der Protonotar Pietro Galesino und Rocca selbst. Siehe A. Rocca (1591), S. 272; A. Böck (1993), S. 468; D. Frascarelli (1993), S. 469f.

⁹⁸¹ G. Baglione (1642), S. 172; C. C. Malvasia (1841), Bd. 1, S. 375f.. Zu den an der Dekoration der Bibliothek beteiligten Malern siehe A. Zuccari (1992) (a), S. 75-101; Ders. (1992) (b), 65, S. 30-34; Ders. (1993), S. 59-76

⁹⁸² Zuccari hält es für wahrscheinlich, dass Scalvati das Bildfeld mit der Darstellung des Tridentiner Konzils gemalt habe, da er als Schüler Tommaso Lauretis den perspektivisch anspruchsvollen Architekturprospekt im Bildhintergrund zu bewältigen gewusst habe. A. Zuccari (1992) (a), S. 88f.

⁹⁸³ G. P. Valeriano (1556), S. 138f.

⁹⁸⁴ C. Ripa (1603), S. 222

⁹⁸⁵ Ebd., S. 502ff.

⁹⁸⁶ Ebd., S. 464f.

⁹⁸⁷ Südwand: Fides, Religio, Justitia, Caritas; Nordwand: Fortitudo, Fulminatio; Westwand: Prudentia, Pax, Innocentia, Veritas; Ostwand: Comitas, Moderatio, Aeternitas, Ecclesia

Tugendsymbole in den kleinen Dreiecken, die die kurzen Seiten des Deckenspiegels flankieren. Dabei handelt es sich um zwei kleine Boncompagnidrachen, die zu Seiten eines Globus' auf Rudern sitzen, indem sie diese mit ihren Schwänzchen umwinden [Abb. 182]. Über den Erdkugeln malte Laureti die Symbole der vier Kardinaltugenden: einen Spiegel, eine Waage, einen Löwen und Zaumzeug, was nach dem Verfasser der *Memorie* bedeuten sollte, dass „Gregor XIII. die Welt bestens durch Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke und Mäßigung regierte.“⁹⁸⁸ Dieses einfallsreiche Sinnbild geht auf Principio Fabrizi, einen Familiaren Gregors XIII., zurück.⁹⁸⁹ Es findet sich in ganz ähnlicher Form in seinem 1588 erschienenen Emblembuch *Delle Allusioni, Imprese, et Emblemi del Sig. Principio Fabricii da Teramo sopra la vita, opere, et attioni di Gregorio XIII Pontefice Massimo Libri VI* [Abb. 181].⁹⁹⁰ Fabrizi war einer von vielen Gelehrten und Künstlern, die die Herausforderung annahmen, das Wappentier der Boncompagni, einen geflügelten Drachen ohne Schwanz, positiv umzudeuten.⁹⁹¹ Das war nach der Wahl Ugo Boncompagnis zum Papst ein dringliches Anliegen des Pontifex, um der protestantischen Propaganda entgegenzuwirken, die ohnehin den Antichrist auf dem Stuhle Petri währte.⁹⁹² Zu diesem Zweck lobte Giacomo Boncompagni, illegitimer Sohn Gregors XIII., einen Wettbewerb aus, der die naheliegende Assoziation des Wappentieres mit dem in der Bibel erwähnten apokalyptischen Drachen, durch die Zuschreibung positiver Eigenschaften verdrängen sollte.⁹⁹³ Fabrizi legte Gregor XIII. im Sommer 1579 ein gebundenes Manuskript seiner *Allusioni* vor, in das bereits die Abbildungen gezeichnet waren, die auch in der gedruckten Version enthalten sind.⁹⁹⁴ Erst drei Jahre später, 1582, waren die Kupferstiche der 231 nummerierten Embleme vollständig, die vermutlich unter der Leitung von Natale Bonifacio angefertigt wurden.⁹⁹⁵ Bis zur Drucklegung des Werkes durch den Verleger Bartolomeo Grassi im Jahre 1588 vergingen allerdings weitere sechs Jahre. In der Zwischenzeit war Gregor XIII. verstorben. Für das von Laureti zwischen 1582 und 1585 freskierte Gewölbe der Sala di Costantino bediente sich Danti also eines Emblems, das Principio Fabrizi entworfen hatte und zu jenem Zeitpunkt nur am päpstlichen Hofe bekannt war.

⁹⁸⁸ „Però fece in 4 triangoleti, che fan l'ornamento della volta, un globo della terra per ciascheduno in mezzo a due serpenti che doi timoni lo sostengono, sopra il primo ha fatto un specchio, al 2° una spada la bilancia, al 3° un leone e sopra il quarto la briglia, volendo dimostrare che la fe. mem. di P. Gregorio XIII governò benissimo il mondo con prudenza, giustitia, fortezza e temperanza.“ Dok. 25 (ASV, Archivio Boncompagni-Ludovisi, Cod. D.5, fol. 241r+v). Der erwähnte Spiegel ist aufgrund einer Beschädigung des Freskos nicht mehr vorhanden.

⁹⁸⁹ Über Principio Fabrizi (um 1546, Teramo - 01. April 1618, ebd.) ist nicht viel bekannt. Er war Domkanoniker in Teramo und kam um 1574 nach Rom. Nach dem Tode Gregors XIII. wurde er von Sixtus V. damit beauftragt, gegen das Banditentum vorzugehen, das in Rom sein Unwesen trieb. Clemens VIII. ernannte ihn zum Gouverneur von Todi, Narni, Forlì und Faenza. Hernach verließ er den päpstlichen Hof wieder, um in seine Heimat zurückzukehren. Dort nahm er sein Kanonikat wieder auf. Fabrizis Grab befindet sich in der Kathedrale von Teramo; R. Aurini (1955), S. 85-90

⁹⁹⁰ P. Fabrizi (1588), S. 315

⁹⁹¹ Zu diesem Unterfangen siehe M. Ruffini (2005); Ders. (2010), S. 83-105

⁹⁹² Eindrücklich verbildlicht in Lukas Cranachs Holzschnittfolge *Passional Christi und Antichristi* (1521)

⁹⁹³ „Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt und mit ihm wurden seine Engel hinab geworfen.“ (Offb 12,9)

⁹⁹⁴ BAV, Boncompagni Ludovisi, D 43

⁹⁹⁵ Natale Bonifacio wird auf dem Frontispiz erwähnt. R. Mortimer (1974), S. 252f.; M. Ruffini (2010), S. 46

Nach dem Tode Gregors XIII. beeilte sich der neue Pontifex, seine eigenen Impresen in der Sala di Costantino unterzubringen. Sixtus V. hegte bekanntermaßen einen ausgeprägten Hass gegen seinen Vorgänger, der ihn, Kardinal Montalto, in demütigender Weise zurückgesetzt hatte.⁹⁹⁶ Während er in einem Akt der *damnatio memoriae* das Wappentier seines Vorgängers vom Quirinalspalast entfernen ließ, begnügte sich der neue Papst im Falle der Sala di Costantino damit, sein eigenes den neuen Fresken hinzuzufügen.⁹⁹⁷ Die Lünette der Ostwand zeigt das Wappen Sixtus' V., auf dem ein Löwe dargestellt ist, der einen Zweig mit Birnen, eine Anspielung auf den Familiennamen *Peretti*, hält [Abb. 173].⁹⁹⁸ Die rote Schärpe trägt einen Stern und die drei Montalto-Berge. Auch in dem umlaufenden Kämpferfries finden sich Löwen, die paarweise einander zugewandt die sternbekrönten Montalto-Berge halten. In den Fensterleibungen sind ebenfalls jeweils zwei Löwen mit einem Motto abgebildet. Unter dreien liest man die Worte VIGILAT PRO CUSTODIA, während einem Löwen am westlichen Fenster, der dem Betrachter den Rücken kehrt, das Bibelzitat SI RUGIT QUIS NON TIMEBIT zugeordnet ist [Abb. 180].⁹⁹⁹ In der Nordwestecke des Raumes ließ Sixtus V. unterhalb von Synceritas und Concordia sein Wappentier mit dem Spruchband IUSTUS UT LEO CONFIDENS anbringen [Abb. 175].¹⁰⁰⁰ Die Nordostecke ziert eine Kartusche mit den Montalto-Bergen und der Inschrift MONS IN QUO BENEPLACITUM EST DEO [Abb. 176].¹⁰⁰¹ In der Südwestecke sind Christus und Petrus in einem Fischerboot dargestellt, darüber ein Zitat aus der Berufungsgeschichte der Apostel: DUC IN ALTUM [Abb. 178].¹⁰⁰² Im Südwesten findet man schließlich die Berufung des hl. Franziskus mit den Worten REPARA DOMUM MEAM QUAE LABITUR [Abb. 177]. Diese Darstellung verdankt sich dem Umstand, dass Sixtus V. dem Minoritenorden angehörte. Vier weitere Kartuschen im Kämpferfries zeigen die vor dem Vatikan und dem Lateran aufgestellten Obelisken, die Sixtus V. mit dem Kreuz bekrönen ließ sowie die Triumphsäulen Trajans und Mark Aurels, auf denen die beiden Apostelfürsten ihren Platz fanden. Der unter Europa dargestellte Vatikan-Obelisk wird durch die Inschrift AUG. ET TIB. IMPP. CRUCI SUBICIUNTUR kommentiert. Unterhalb von Afrika befindet sich der Lateran-Obelisk mit den Worten AUG. IMP. FELICITER CONTIGIT CRUCIS FIERI SCABELLUM. Der Mark-Aurel-Säule an der Nordwand ist die Inschrift SIC ANTONINUS SUB PEDE PAOLUS HABET beigegeben, während die Trajan-Säule unter dem Wappen Sixtus V.

⁹⁹⁶ So bezeichnete er den Mittwoch, an dem Gregor XIII. starb, als Freudentag. N. Pansoni (1924); L. v. Pastor, Bd. 10 (1958), S. 34f.. Zur Abneigung Felice Perettis gegen Gregor XIII. siehe M. Ruffini (2010), S. 122-130

⁹⁹⁷ Ein *avviso* vom 02. Oktober 1585 berichtet von der Entfernung des Boncompagnidrachens. BAV, Urb. Lat. 1053, in J. A. F. Orbaan (1910), S. 284

⁹⁹⁸ Ruffini äußert die Vermutung, dass Sixtus V. den Löwen als Wappentier wählte, weil dieser bereits in der Antike und der Patristischen Literatur als Gegenpart des Drachen interpretiert wurde. M. Ruffini (2010), S. 126f.

⁹⁹⁹ Am 3,8. Auch im Gewölbe der Sala di Daniele des Lateranpalastes finden sich verschiedene Peretti-Löwen mit Spruchbändern. Unter ihnen ebenfalls zwei mit dem Spruch „Si rugiet quis non timebit“. Während hier das Bibelzitat korrekt wiedergegeben ist, fehlt in der Sala di Costantino das „e“ von „rugiet“. Zu den Impresen Sixtus' V. siehe C. Mandel (1993), S. 3-16; Ch. Stefani (1993), S. 17-34

¹⁰⁰⁰ Spr 28,1

¹⁰⁰¹ Ps 67,17

¹⁰⁰² Lk 5,4

durch die Worte SIC DE TRAIANO PETRUS VICTORE TRIUMPHAT gekennzeichnet ist. Quednau weist darauf hin, dass diese Darstellungen nachträglich eingefügt worden sein könnten, da diese Maßnahmen erst in den Jahren 1586-88 erfolgten.¹⁰⁰³ Allerdings wurde mit den Planungen wesentlich früher begonnen. Mit dem Gedanken, den Vatikan-Obelisk zu versetzen, trugen sich seit Nikolaus V. (1447-1455) bereits verschiedene Päpste.¹⁰⁰⁴ Auch Gregor XIII. verfolgte diesen Plan und beabsichtigte, hierfür den Mailänder Architekten Camillo Agrippa zu beauftragen. Erst Sixtus V. realisierte jedoch das Vorhaben und setzte am 24. August 1585 eine Kongregation ein, die über die zu ergreifenden Maßnahmen für das Gelingen des Unternehmens beraten sollte.¹⁰⁰⁵ Es wäre daher möglich, dass Lauretis Fresken einen bereits sehr früh gefassten Entschluss des Papstes darstellen, die Obelisk zu versetzen und die Triumphsäulen umzuwidmen, wie es Domenico Fontana behauptet.¹⁰⁰⁶ Unter Sixtus V., in der zweiten Hälfte des Jahres 1585, wurde auch der Gewölbespiegel ausgeführt, nachdem die Personifikationen der Regionen, Kontinente und Tugenden vollendet waren [Abb. 170]. Der unbekannte Verfasser der *Memorie* überliefert, dass nach dem Tode Gregors XIII. das ursprünglich geplante Motiv geändert wurde. Gregor XIII. habe sich dort die Szene gewünscht, wie Konstantin die Zerstörung der heidnischen Idole und die „Anbetung Christi, unseres Erlösers“ befiehlt.¹⁰⁰⁷ Diese Darstellung sei Tommaso Laureti jedoch von dessen Nachfolger untersagt worden, der an dieser Stelle keine Figuren gemalt sehen wollte. Stattdessen stellte Laureti den Triumph des Christentums über das Heidentum in symbolischer Form dar. In einer zentralperspektivisch angelegten Architekturkulisse liegt eine zu Boden gestürzte, zerbrochene Merkurstatue, die durch ein goldenes Kreuzifix ersetzt wurde. Dieses steht auf einem Sockel im Fluchtpunkt des Bildes. Der Gewölbespiegel zeigt somit das Resultat des konstantinischen Befehls, der bereits kleinformatig in der linken Leibung des östlichen Wandfensters dargestellt war. Das Motiv steht im Einklang mit dem Bestreben Sixtus' V., den antiken Obelisk und Triumphsäulen in der Ewigen Stadt das christliche Bekenntnis „aufzusetzen“.¹⁰⁰⁸ Dennoch ist dieser Bildgegenstand nicht per se sixtinisch, da die Planungen für

¹⁰⁰³ R. Quednau (1979), S. 547f., Anm. 140.

¹⁰⁰⁴ C. D'Onofrio (1967), S. 61ff.; M. L. Riccardi (1992), S. 26

¹⁰⁰⁵ D. Fontana (1987), S. 15

¹⁰⁰⁶ „Die Heiligkeit unseres Herrn Sixtus V., besten und weisesten Fürsten, verabscheute immer die Anbetung der falschen Götter der Heiden, die Idolatria genannt wird. Deswegen versuchte er schon seit dem ersten Jahr, in dem er von dem Höchsten Beweger zur Papstwürde erhoben wurde, mit allen Anstrengungen, die Erinnerung an die von den Heiden so gepriesenen Götzen, die Pyramiden, Obelisk, Säulen, Tempel und andere berühmte Bauten nicht nur zu bekämpfen, sondern sogar auszulöschen. Gleichzeitig setzte er sich dafür ein, alle Mysterien und Gnadengaben der katholischen Religion zu ehren. Er freute sich, seinen frommen Wunsch und glühenden Eifer durch den Obelisk vom Vatikan, der vom Volk „Guglia“ genannt wird, in die Tat umsetzen zu können. Damit nahm er diesen Obelisk aus den Abscheulichkeiten der Götzen, denen er ursprünglich gewidmet war, heraus und machte den weltlichen Ruhm der Heiden zunichte, welche Obelisk und Pyramiden, die als reichste und denkwürdigste Siegesdenkmäler galten, dem Aberglauben ihrer Götter weihten, indem er den Obelisk zum Fuß und Stützpfiler des Heiligen Kreuzes machte [...]“ D. Fontana (1987), S. 12

¹⁰⁰⁷ Dok. 25 (ASV, Archivio Boncompagni-Ludovisi, Cod. D.5, fol. 241r+v)

¹⁰⁰⁸ Zur städtebaulichen Umgestaltung Roms durch Sixtus V. siehe R. Schiffmann (1985), S. 127-137, 149-178; H. Gamrath (1987), S. 67-70; G. Simoncini (1990); M. Manieri-Elia (1991), S. 3-13; A. Ippoliti (1991), S. 15-27; M. L. Madonna (1993), S. 36-38; L. Pittoni / G. Lautenberg (2002)

dieses Fresko bereits unter seinem Vorgänger begonnen.¹⁰⁰⁹ Eine aus zwei Blättern zusammengesetzte Entwurfszeichnung identifizierte Zuccari als zwei Varianten des geplanten Deckenspiegels der Sala di Costantino [Abb. 190].¹⁰¹⁰ Das linke Blatt zeigt den Zustand des ausgeführten Freskos, während die rechte Seite möglicherweise einen Entwurf für den Gewölbespiegel darstellt, wie er unter Gregor XIII. geplant gewesen sein könnte. Denn bei genauem Hinsehen lassen sich einige Figuren erkennen, die in Umrissen angedeutet sind. So sollte ein bärtiger Mann zwei Stufen zum rechten Arkadenbogen hinaufgehen, während andere Personen hinter einer Balustrade oberhalb der rückwärtigen Nische gestanden und heruntergeschaut hätten. Wie Baglione berichtet, trieb Sixtus V. Laureti zur Eile an, so dass dieser sich gezwungen sah, einige Dinge abzukürzen.¹⁰¹¹ Dieser Ungeduld fielen hauptsächlich die Figuren zum Opfer, die ihm der neue Pontifex untersagte zu malen, wie der anonyme Verfasser der *Memorie* überliefert.¹⁰¹² Die Architektur der beiden Blätter unterscheidet sich nur unwesentlich. Alternativ zu dem geometrisch gemusterten Fußboden wäre eine abgetreppte Vertiefung im Bildvordergrund möglich gewesen. Dieses bei Manieristen beliebte Motiv wurde häufig mit Repoussoirfiguren besetzt. Ob das in diesem Fall auch in Betracht gezogen wurde, geht jedoch nicht aus der Zeichnung hervor. Verzichtet wurde zudem auf die Balustraden über den Nischen und die beiden Stufen vor dem rechten Arkadenbogen. Beiden Zeichnungen fehlen die Wappen Sixtus' V., die im Fresko über den beiden äußeren Nischen angebracht sind. Zuccari betont, dass Sixtus V. keinen Bruch mit dem Konzept seines Vorgängers beabsichtigte.¹⁰¹³ Vielmehr sei es ihm bei den vorgenommenen Veränderungen um eine Beschleunigung der Arbeit gegangen. Diese erreichte der Peretti-Papst etwa bei den Freskenzyklen des Lateranpalastes, der Scala Santa oder der Biblioteca Sistina durch strenge Arbeitsteilung und eine Vielzahl an spezialisierten Malern. In diesem Falle ließ er das Bildmotiv auf den wesentlichen Kern seiner intendierten Aussage reduzieren: den Triumph des Christentums über das Heidentum. Der Abwesenheit von Figuren in dieser streng symmetrisch konzipierten, klassischen Architektur misst Zuccari einen „metaphysischen Effekt“ bei.¹⁰¹⁴ Diese sprechende Leere des fiktiven Raumes kontrastiert das bunte Figurengewimmel der Lünetten und Zwickelfelder. Dennoch, oder gerade deswegen, ist die Botschaft des über die Häresie triumphierenden rechten Glaubens unmittelbar einsichtig. Die Figuren bedürfen indessen zusätzlich schriftlicher Angaben, um erkannt und interpretiert werden zu können.

Für die Gestaltung der architektonischen Kulisse adaptierte Laureti Bramantes Triumphbogenmotiv des oberen Cortile del Belvedere.¹⁰¹⁵ Der geöffnete Bogen verstärkt die Tiefenwirkung und lässt hinter dem Kreuzifix in weiter Ferne einen Rundtempel erkennen, der von zwei Obelisk flankiert wird.

¹⁰⁰⁹ A. Zuccari (2004), S. 46; Ders. (2005), S. 3

¹⁰¹⁰ Feder in Braun, Graphit, 41,1 cm x 90,5 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. CC 2108; A. Zuccari (2004), S. 44-46; Ders. (2005), S. 1-3

¹⁰¹¹ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72)

¹⁰¹² Dok. 25 (ASV, Archivio Boncompagni-Ludovisi, Cod. D.5, fol. 241r+v)

¹⁰¹³ A. Zuccari (2005), S. 3

¹⁰¹⁴ Ders. (2004), S. 44

¹⁰¹⁵ H. Wohl (1992), S. 125

Wohl vertritt die Ansicht, dass dies eine Anspielung auf den Apostel Petrus sei, der der Überlieferung zufolge *inter duas metas* gekreuzigt worden ist. Dafür spreche überdies, dass der Rundtempel dem Tempietto di Bramante nachempfunden sei, der an dem vermuteten Ort dieses Martyriums auf dem Gianicolo errichtet wurde.¹⁰¹⁶ Da die Gewölbefresken zahlreiche ikonologische Anspielungen aufweisen, ist durchaus wahrscheinlich, dass auch diese Symbolik intendiert war und verstanden wurde: Der Papst, als Nachfolger Petri und Konstantins mit geistlicher und weltlicher Macht ausgestattet, wird letztendlich über den falschen Glauben siegen.¹⁰¹⁷ Dabei rekuriert die Darstellung des erhobenen Kreuzifixes, vor dem das Götzenbild zu Boden gestürzt ist, offenbar auf die alttestamentarische Überlieferung der in den Tempel von Aschdod entführten Bundeslade, vor der die Statue des Gottes Dagon zerbrach.¹⁰¹⁸ Die dargestellte Architektur ist demnach als Tempel aufzufassen. Ohne Figuren ist dem Bild ist zwar keine Handlung abzulesen, wohl aber das Schema eines Erkenntnisprozesses, den der Betrachter beim Studieren des Abgebildeten durchläuft. Im Bildmittelgrund steht das aufgerichtete Kreuzifix, während im Vordergrund die zerbrochene Merkurstatue liegt. Es gibt einen Bildvordergrund, in dem die Haupthandlung stattfindet, den "kommentierenden" Mittelgrund, die dahinter liegende tunnelartige Öffnung in der Bildmitte in Form einer Bogenarchitektur und ein im entfernten Hintergrund sichtbares „Zeichen“, das im Fluchtpunkt des Bildes steht. So ist sofort verständlich, dass das Götzenbild zerbrochen ist, weil das Kreuz an seiner Stelle aufgerichtet wurde. Mit einer tunnelartigen Öffnung des Bildhintergrundes wurde Laureti bereits konfrontiert, als er vermutlich seinem Meister, Sebastiano del Piombo, bei der Anfertigung des Altargemäldes für die Chigikapelle in S. Maria del Popolo zur Hand ging [Abb. 226]. Im Zentrum des Bildes stehen nicht die Figuren, die den dunklen Raum bevölkern, sondern die geöffnete Tür, die Erleuchtung verheißt. Mit ihr etablierte der Maler eine zweite Bedeutungsebene, die auf einen höheren Sinn des dargestellten Ereignisses schließen lässt.¹⁰¹⁹ Dieses Konzept wiederholte Laureti später noch einmal in seinem Hochaltarbild für S. Susanna. Dass Laureti sich bei seiner Gestaltung des Gewölbespiegels an Sebastianos Gemälde orientierte, zeigt schon der in beiden Werken aus rotem, gelbem und grünem Stein zusammengesetzte Fußboden mit nahezu gleicher Musterung. Man erkennt drei Stufen, vor denen die Waschung Mariens stattfindet. Möglicherweise war es dieses Detail, das Laureti dazu bewog, auf der rechten Entwurfszeichnung ebenfalls eine Abstufung des Bodenniveaus im Bildvordergrund zu erwägen. Es entsteht der Eindruck, als habe der nun nach Rom zurückgekehrte

¹⁰¹⁶ Ebd., S. 125

¹⁰¹⁷ Zur Instrumentalisierung des ersten christlichen Kaisers seitens der Päpste siehe S. Epp (1988); J. Freiberg (1995), S. 67-87

¹⁰¹⁸ „Als die Einwohner von Aschdod aber am nächsten Morgen aufstanden, war Dagon vornüber gefallen und lag vor der Lade des Herrn mit dem Gesicht auf dem Boden. Sie nahmen Dagon und stellten ihn wieder an seinen Platz. Doch als sie am nächsten Morgen in der Frühe wieder aufstanden, da war Dagon wieder vornüber gefallen und lag vor der Lade des Herrn mit dem Gesicht auf dem Boden. Dagens Kopf und seine beiden Hände lagen abgeschlagen auf der Schwelle. Nur der Rumpf war Dagon geblieben.“ (1. Samuel 5, 3-4)

¹⁰¹⁹ Nach Weil-Garris Brandt ist hinter Joseph, der Joachim ein Geschenk überreicht, die Tiburtinische Sybille dargestellt, die Kaiser Augustus die Geburt Christi vorausgesagt haben soll. K. Weil-Garris Brandt (1986), S. 146

reife Maler das Altarbild seines Meisters erneut studiert und sich gewissermaßen auf seine Wurzeln zurückbesonnen. Man kann auch davon ausgehen, dass Laureti die Remigius-Kapelle in der französischen Nationalkirche S. Luigi dei Francesi besucht hatte, in der Jacopino del Conte Chlodwigs Schwur [Abb. 192] und Girolamo Siciolante da Sermoneta die Taufe des Frankenkönigs dargestellt hatten [Abb. 193]. Während das letztere mit dem in einen Bogen gestellten Abbild des Gekreuzigten, das von zwei Nischen flankiert wird, deutliche kompositorische Ähnlichkeit mit Lauretis Fresko aufweist, hat Jacopinos Bild eine motivische Parallele in dem zerbrochenen Idol, das vor dem Kruzifix liegt.

III.13.5 Zur Kritik an Lauretis Gewölbefresken

Die Kunstliteratur nahm Lauretis Gewölbefresken der Sala di Costantino unterschiedlich auf. Die Fresken polarisierten. Das Urteil der Betrachter schwankt zwischen Lob und Geringschätzung. Beispielhaft zitiert sei hier Hermann Voss: „Gregor XIII., der so manche Künstler aus seiner bolognesischen Heimat nach Rom zog, wo sie dann freilich größtenteils wenig hervorgetreten sind, berief auch Laureti an den päpstlichen Hof und übertrug ihm eine der ehrenvollsten und zugleich gefahrbringendsten Aufgaben, die Ausmalung der Decke in der Sala di Costantino. [...] Der allgemeine Eindruck war der einer starken Enttäuschung. Man hatte sich in Rom durch die einschmeichelnde Manier der Zuccari des Strengen und Herben gänzlich entwöhnt. Was Laureti bot, war bei aller Sonderbarkeit im einzelnen ein klar, selbst streng und kalt gegliedertes Ganzes: im Gewölbespiegel die starr symmetrische Ansicht eines kirchenartigen Innenraumes, in den Zwickeln in ruhiger Koordination je zwei (zu groß geratene) Sitzfiguren als Repräsentanten italienischer Landschaften streng geschlossene Figurengruppen in den Lünetten. Dazu war die Farbe von einer unerträglich, an die späten Fresken Michelangelos erinnernden Härte.“¹⁰²⁰

Diese „koloristische Härte und die Missgriffe in den Proportionen“ habe Laureti bei seinen Fresken im Konservatorenpalast jedoch vermieden und seinen Ruf wiederhergestellt.¹⁰²¹ Ähnlich äußert sich Redig de Campos, der grundsätzlich bedauert, dass Gregor XIII. die ursprüngliche Decke hat niederreißen lassen, was die Wandfresken beschädigt und den Raumeindruck ruiniert habe.¹⁰²² Hinzu käme die "Mittelmäßigkeit" der Gewölbefresken. So habe Laureti die allegorischen Figuren nach einem komplizierten ikonographischen Programm „*con fiacco disegno e colorito sgradevole*“ gemalt. Während die meisten Autoren Laureti als Maler durchaus schätzten, beurteilten sie seine Leistung, die Figuren in der Sala di Costantino betreffend, ausgesprochen negativ. Ausschlaggebend für solche Kritiken war der Vergleich mit den Wandfresken Raphaels, an denen sich Lauretis Werk messen lassen musste, weshalb Voss das Vorhaben als „gefahrbringendste Aufgabe“ bezeichnete. Bereits

¹⁰²⁰ H. Voss (1920), S. 572

¹⁰²¹ Ebd., S. 572

¹⁰²² D. Redig de Campos (1967), S. 184, 192

Mancini urteilte, Laureti habe die Fresken auf seine Art und nach seinem Talent ziemlich gut ausgeführt, im Vergleich zu denen Raphaels darunter erschienen sie aber sehr hässlich, da sie etwas Satirisches hätten.¹⁰²³ Lanzi nennt die Figuren voluminös und bizarr.¹⁰²⁴ Sie seien nicht mit denen des Brutusfreskos im Konservatorenpalast zu vergleichen. Auch hier wird indirekt wieder der Vergleich mit einer sich an Raphaels Stil orientierenden Malerei gezogen, auch wenn es sich in beiden Fällen um Werke von Tommaso Laureti handelt. Di Marzo, Laureti durchaus zugetan, verteidigte seinen Landsmann gegenüber Kritikern, die meinten, dieses Gewicht habe zu schwer auf seinen Schultern gelastet, so dass man an Phaeton denken müsste, der sich die Flügel verbrannt habe.¹⁰²⁵ Zwar gebe er zu, dass Lauretis Figuren gegenüber denen der Wandfresken qualitativ abfielen, dies sei jedoch dem allgemeinen Verfall des Kunstgeschmacks jener Epoche geschuldet. Man sehe zwar sofort die Zugehörigkeit zur Buonarroti-Schule und die Farbgebung Sebastiano del Piombos, Lauretis *maniera* neige allerdings zur Übertreibung, was jedoch bei allen der Fall sei, die aus der Schule der Besten hervorgegangen sind.¹⁰²⁶ Bertolotti hielt Laureti wiederum zugute, dass es ihm gelungen sei, sich von den übermächtigen Meistern, Giulio Romano und Perin del Vaga, zu unterscheiden.¹⁰²⁷

Während Lauretis allegorische Figuren und die kräftige Farbgebung der Fresken zumeist abqualifiziert wurden, erfuhr die illusionistische Architekturperspektive des Gewölbespiegels große Zustimmung. Venturi bezeichnet das „Gewölberechteck“ als klärenden Fixpunkt inmitten der „Konfusion aus Menschen und Dingen“, die dem „Lärm der allegorischen Figuren“ und auch den Wandfresken, insbesondere der Schlacht an der Milvischen Brücke und der Taufe Konstantins, innewohne. Hier, so Venturi, habe Laureti gut daran getan, auf die Einfachheit der Perspektive zurückzugreifen statt sich an die Komplexität seiner figürlichen Malerei zu halten, da das pure Symbol mehr wert sei als die bunte Masse. Di Marzo schwärmte von dem „*effetto dell'opera di quella volta, ove è espresso quel magnifico delubro che si estende per grandiose arcate, e a cui fan decoro i colori di svariati marmi, rende un illusione totale da non potersi andar oltre nella scienza del disegno prospettico e la bellezza del colorito.*“¹⁰²⁸ Dieses Lob ist zweifellos berechtigt, man kann Di Marzo jedoch einen gewissen Lokalpatriotismus unterstellen, wenn er Laureti einen Perspektivmaler nennt, wie es seinesgleichen in Italien nicht gegeben habe.

¹⁰²³ Giulio Mancini (1558-1630) kam 1592 nach Rom und war Leibarzt Urbans VIII.. Sein Werk *Considerazioni sulla pittura* begann er im Jahre 1614. Siehe Dok. 53 (G. Mancini (1956), S. 232)

¹⁰²⁴ L. Lanzi (1818), S. 38

¹⁰²⁵ G. di Marzo (1862), S. 318

¹⁰²⁶ Venturi sieht jedoch "nirgendwo irgendetwas", das Lauretis Abhängigkeit von Sebastiano del Piombo erkennen ließe. A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 770

¹⁰²⁷ A. Bertolotti (1879), S. 5

¹⁰²⁸ G. Di Marzo (1862), S. 318

III.13.6 Art und Ursache des stilistischen Kontrastes der Gewölbefresken zu den Wandmalereien

Insgesamt ist der Raumeindruck von der Komplexität der überreichen Malerei geprägt. So ist die thematische Einheit von Wand- und Gewölbefresken für den Betrachter überraschend, da sie sich stilistisch stark voneinander unterscheiden. Dabei gelang es Laureti, die Gliederung der Gewölbemalereien auf die der Wandfelder abzustimmen [Abb. 169]. Umso erstaunlicher ist, dass Laureti sich nicht auch an dem gedeckteren Kolorit der Wandfresken orientierte. Man muss davon ausgehen, dass es in der Absicht des Künstlers lag, seine Malerei von diesen deutlich abzusetzen, was Bertolotti durchaus positiv bewertete.¹⁰²⁹ Die prachtvolle Farbigekeit der Figuren vor einem kräftig blauen Hintergrund weckt die Aufmerksamkeit des Betrachters ebenso wie die spektakulär inszenierte Perspektivmalerei des Gewölbespiegels. Lauretis Gewölbefresken unterscheiden sich nicht nur von den Wandfresken. Sie sind auch in sich nicht homogen, da sich die in strenger Zentralperspektive gemalte Scheinarchitektur des Deckenspiegels von den zahlreichen bewegten Figuren in den Lünetten und Zwickeln abhebt. Der sich im manieristischen Figurengewimmel manifestierende *horror vacui* bildet einen starken Kontrast zu dem menschenleeren Tempelbau im Zentrum des Gewölbes. Dort sind auch die verwendeten Farben einer fingierten Architektur entsprechend gedämpfter als die der Personifikationen und Putten, die sich durch ihre lebhaft bunten Gewänder von dem kräftig blauen Hintergrund abheben. Lanzi bezeichnet Laureti daher als „*coloritor più robusto che il comune della sua età*“.¹⁰³⁰ In der Tat neigten die „Sixtus-Maler“, allen voran Cesare Nebbia und Giovanni Guerra, zu helleren Farbtönen. Während Laureti bei dem von Lanzi erwähnten Brutusfresko des Konservatorenpalastes auf Raphael Bezug nahm, waren für das Gewölbe der Sala di Costantino Michelangelos Sistinafresken Vorbildlich. Dabei orientiert sich die Farbgebung des Gewölbes, vor allem das tiefe Blau des Hintergrundes, an der des Jüngsten Gerichts. Die großen Sitzfiguren verweisen indes auf die Deckenfresken der Kapelle. Besonders verdeutlichen die muskulösen Körper der Flusspersonifikationen, ihre Wendungen und raffinierten perspektivischen Verkürzungen den Einfluss von Michelangelos Figuren auf Lauretis Werk. Es wird deutlich, dass Tommaso Laureti mit seinen Gewölbefresken der Sala di Costantino in figürlicher und koloristischer Hinsicht an der Monumentalität von Michelangelos Malerei anzuknüpfen suchte. Hierfür nahm er den dadurch entstehenden Kontrast zu den bereits vorhandenen Wandfresken in Kauf. Er versagte nicht, wie die Kritiker suggerieren, bei dem Unterfangen, seine Fresken auf die Wandbilder abzustimmen. Dies war gar nicht die Intention des Künstlers. Stattdessen sah er seine Herausforderung im malerischen Erbe Michelangelos.

¹⁰²⁹ A. Bertolotti (1879), S. 5

¹⁰³⁰ L. Lanzi (1818), S. 38

III.14 Die Fresken der Sala dei Capitani im Konservatorenpalast, Rom (1586-94)

III.14.1 Der Umbau des Konservatorenpalastes und die Erneuerung der Fresken der Sala dei Capitani

Aufgrund ihrer Funktion und Größe war die sog. Sala dei Capitani nach der Sala dei Orazi e Curiazi der wichtigste Raum des auf dem Kapitol gelegenen Konservatorenpalastes. Dieser Saal diente bereits im 15. Jahrhundert den Zusammenkünften des *Consiglio Segreto*, der zusammen mit dem in der Sala dei Orazi e Curiazi tagenden *Consiglio Pubblico* für die Kommune Beschlüsse fasste.¹⁰³¹ Zudem hielten hier die Konservatoren Audienz, weshalb der Raum auch als *Sala dell'Udienza* bezeichnet wurde. Der heutige Name Sala dei Capitani geht hingegen auf die dort aufgestellten Statuen zurück, bei denen es sich um antike Feldherrenstatuen handelt, denen Portraitköpfe honoriger Männer aufgesetzt wurden, die im Dienste der katholischen Kirche standen.¹⁰³² Zuvor befanden sich hier Statuen zweier Imperatoren. Nach der Restaurierung der beiden Standbilder im Jahre 1565 bürgerte sich daher der Name Sala dei Imperatori ein.

Der Konservatorenpalast wurde unter Nikolaus V. in der Mitte des 15. Jahrhunderts errichtet und nach Plänen Michelangelos ab 1563 umgebaut.¹⁰³³ Nach dessen Tode im Jahre 1564 übertrug man die Bauleitung Giacomo della Porta, der die Entwürfe seines Vorgängers in leicht variiert Form umsetzte.¹⁰³⁴ Nun unterteilte eine aus acht Pilastern bestehende Kolossalordnung die zweigeschossige Fassade mit architraviertem Portikus in sieben Achsen. Da das Gebäude ursprünglich dreigeschossig war, machte die neue Fassade auch eine Umgestaltung der dahinterliegenden Räume nötig, während die inneren Räumlichkeiten ihre Gestalt weitgehend beibehielten. Von der Restrukturierung betroffen waren die Sala dei Orazi e Curiazi, die Sala dei Capitani und die Sala dei Trionfi. Die Arbeiten, die in den Jahren 1566-69 an der Fassade durchgeführt wurden, bedingten die Entfernung der Decken zum ehemals dritten Geschoss, was zur Folge hatte, dass die Fresken dieser Räume erheblich in Mitleidenschaft gezogen wurden und es nun einen oberen Wandabschnitt gab, der nicht dekoriert war.¹⁰³⁵ Auch die neue Durchfensterung der zur Piazza hin gelegenen Außenwand zerstörte große Teile der Malereien. Sie stammten von dem Bologneser Maler Jacopo Ripanda, der Ende des 15. Jahrhunderts von den Konservatoren beauftragt wurde, die repräsentativen Räume ihres Palastes mit einem Freskenzyklus zu dekorieren, der ruhmreiche Ereignisse aus der Geschichte Roms darstellen sollte.¹⁰³⁶ Die Malereien zeigten Begebenheiten aus den Anfängen der Stadt Rom, die Gründung der

¹⁰³¹ P. Pecchiai (1948), S. 234; C. Pietrangeli (1962), S. 641

¹⁰³² Es handelt sich um die Statuen von Marcantonio Colonna, Tommaso Rospigliosi, Gianfrancesco Aldobrandini, Carlo Barberini und Alessandro Farnese. R. C. Aikin (1985), S. 206-227

¹⁰³³ Zum Umbau des Konservatorenpalastes siehe A. Bedon (1991), S. 76-84; Dies. (2008), S. 145-271

¹⁰³⁴ Das Archiv von Prospero Boccapaduli, *Deputato della fabbrica di Campidoglio*, das bis zum Jahr 1577 reicht, wurde in Bezug auf die Maurerarbeiten von 1564 bis 1572 von Michele Franceschini transskribiert. Siehe M. Franceschini (1996), S. 119-135

¹⁰³⁵ A. Bedon (2008), S. 229

¹⁰³⁶ Zur ursprünglichen malerischen Ausstattung siehe S. Ebert-Schifferer (1988), S. 75-280

Republik und ihre Behauptung in siegreichen Schlachten. Von diesen Fresken sind nur noch diejenigen in der Sala delle Guerre Puniche vollständig und die in der Sala della Lupa teilweise erhalten. Allerdings sind wir durch einige Augenzeugenberichte auch über die Thematik der übrigen, heute verlorenen Fresken informiert, so dass Ebert-Schifferer das Bildprogramm des Konservatorenpalastes weitgehend rekonstruieren konnte.¹⁰³⁷

Die Renovierung der Sala dei Capitani begann Ende der 1560er Jahre. Zunächst wurde der Schreiner Flaminio Bolongier damit beauftragt, neue Tür- und Fensterflügel herzustellen, die er 1570 einsetzte.¹⁰³⁸ Am 06. Oktober 1573 schloss man mit ihm zudem einen Vertrag über die Anfertigung einer neuen Decke, für die er selbst den Entwurf lieferte.¹⁰³⁹ Diese wurde Ende des darauffolgenden Jahres fertiggestellt und 1930 durch die heutige, aus dem Palazzo Mattei Paganica stammende Kassettendecke ersetzt.¹⁰⁴⁰ Auch der jetzige Fußboden entspricht nicht der originalen Raumausstattung, da der 1578 verlegte Bodenbelag aus Genueser Ziegeln bestand. Wie aus der Abrechnung des Bauverwalters Prospero Boccapaduli hervorgeht, ließen die „Herren Konservatoren“ zu diesem Zweck bereits 1576 gegen seinen Willen 4900 Ziegel kaufen.¹⁰⁴¹ Obwohl sowohl die Decke als auch der Boden Ende der 1570er Jahre fertiggestellt waren, verzichtete man vorerst auf die Erneuerung der Wandfresken, um die Sala dei Capitani weiterhin für Versammlungen nutzen zu können.

Erst am 08. August 1586 trat eine Kommission zusammen, die den Beschluss fasste, für die geplante neue Freskierung des Raumes Tommaso Laureti zu engagieren.¹⁰⁴² Das für die Entscheidungsfindung zuständige Gremium setzte sich aus den Konservatoren Nicolò Evangelisti, Paolo del Bufalo und

¹⁰³⁷ Die Fresken werden erstmalig 1505 in einem Reisebericht eines venezianischen Gesandten erwähnt, der den Konservatorenpalast besichtigte. Dort gäbe es, wie er schreibt, „*picturis Jacobi Rimpatae opere absolutissimis refferta*.“ S. Ebert-Schifferer (1988), S. 123 und S. 197 Anhang X. Aufschlussreiche inhaltliche Angaben zu den Fresken macht ein gewisser Silvanus Germanicus in einer 1521 abgefassten lateinischen Rede, die er anlässlich der feierlichen Aufstellung einer Ehrenstatue Leos X. in der Sala degli Orazi e Curiazi halten wollte. Da die Feierlichkeiten allerdings nicht stattgefunden hatten, wurde der Text 1524 in gedruckter Form veröffentlicht. S. Ebert-Schifferer (1988), S. 127, S. 198, Anhang XIV. Auch ein Manuskript, das ein anonymes Autor z. Zt. Sixtus' V. (1585-90) verfasst hatte, berichtet noch von Ripandas Fresken. S. Ebert-Schifferer (1988), S. 126f., 197, Anhang XI.

¹⁰³⁸ ASC, Carte Boccapaduli, Arm. II, Mazzo IV, n. 53 (18. Aprile 1570); A. Bedon (2008), S. 233, Anm. 140. Die von R. Aikin (1980), S. 84 und M. E. Tittoni (1991), S. 137 gemachten Angaben zum Zeitpunkt des Einsetzens der Fensterrahmen und des Kaufes der für den neuen Boden benötigten Ziegel sind nicht korrekt und resultieren aus einer leicht missverständlichen Ausführung Pecchiaias. P. Pecchiai (1950), S. 153f.

¹⁰³⁹ ASR, 30 Not. Cap., Uff. 4, fol. 153v- 154r; P. Pecchiai (1950), S. 154; A. Bedon (2008), S. 233, Anm. 142

¹⁰⁴⁰ Bolongier wurde mit 579 scudi und 39 baiocchi entlohnt. Die letzte Zahlung erfolgte am 20. Januar 1575. ASC, Carte Boccapaduli, Arm. II, Mazzo IV, n. 54 A; C. Pietrangeli (1962), S. 642; A. Bedon (2008), S. 233, Anm. 142

¹⁰⁴¹ ASC, Cred. VI, Vol. 23, fol. 43; ASC, Carte Boccapaduli, Arm. II, Mazzo IV, Libri 4, 43, fol. 112b; A. Bedon (2008), S. 233, Anm. 143

¹⁰⁴² Dok. 32 (ASC, Cred. IV, Vol. 95, fol. 199v). Die umfassendste Arbeit über die Sala dei Capitani stellt ein Kapitel der Dissertation von Roger C. Aikin dar. R. C. Aikin (1980), S. 83-126; zu Lauretis Fresken siehe zudem E. Rodocanachi (1904), S. 98f.; P. Pecchiai (1950), S. 155-158; C. Pietrangeli (1962), 642f.; M. E. Tittoni (1985), S. 211-234; L. Spezzaferro (1991), S. 15-18; M. E. Tittoni (1991), S. 137-140; L. Spezzaferro (1991), S. 15-32; I. Colucci (2007), S. 106-112; Dies. (2008), S. 32-43

Melchiorre Cenci, dem Priore dei Caporioni¹⁰⁴³ Andrea Velli und den drei Deputierten Antonio Macarozzi, Tommaso del Bufalo und Vincenzo Capocci zusammen. Ihr Beschluss war einstimmig, was die anwesenden Zeugen Paolo Matthei und Jacopo della Porta bestätigten.¹⁰⁴⁴

Am 30. August verpflichtete sich Laureti, im „gesamten zweiten Saal des Kapitols, in dem die illustren Herren Konservatoren Audienz halten, vier große Historien zu malen, nämlich eine an jeder Wand, mit einem kleinen Fries drum herum als Ornament. Und [ich verpflichte mich] an diesen Wänden jene Schlachten oder andere erwähnenswerte Taten zu malen, die mir von den illustren Herren Konservatoren, dem Herrn Prior und den Deputierten der *fabrica* aufgegeben werden. Desweiteren verpflichte ich mich, unter den großen Historienbildern eine kleine Historie in fingierter Bronze mit anderen Ornamenten in *chiaroscuro* bis zur Erde zu malen.“¹⁰⁴⁵ Es fällt auf, dass man sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf ikonographische Themen festgelegt hatte. Lange wird es aber nicht gedauert haben, bis die passenden Episoden aus der römischen Geschichte gefunden wurden, da Laureti angibt, er werde dies alles in vier Jahren schaffen, und zwar „ab heute“, beginnend natürlich mit der Beschaffung der Utensilien und dem Aufbau der Gerüste. Insgesamt sollte seine Arbeit mit 2000 scudi vergütet werden, von denen er 200 sofort erhielt und den Rest in Tranchen von je 120 scudi pro Amtsperiode, d.h. alle drei Monate, ausgezahlt bekommen sollte. Nach dieser Anzahlung von 200 scudi erfolgte am 03. Dezember 1586 die erste Zahlung von 120 scudi, „wie es in dem von Fosco aufgesetzten Vertrag vereinbart wurde.“¹⁰⁴⁶ Bei Orazio Fosco handelt es sich um ein Mitglied des *Collegio de' Notai Capitolini* (1542-1598), der in seiner Funktion als Protonotar des Senators (1585-1589) am 30. August den Vertrag „in quarta sala Palatij Capitolini“ aufgesetzt hatte.¹⁰⁴⁷ Dieser entspricht beinahe wörtlich Lauretis Einverständniserklärung, enthält jedoch zusätzlich die notariell üblichen Klauseln und nennt die zwei zur Beglaubigung nötigen Zeugen, „*Dominico Horatio Fisci*“ und „*Jacobo della Porta*“.¹⁰⁴⁸

Der im oben genannten Zahlungsbeleg verwendete Ausdruck „für die Malereien, die er machen soll“ könnte darauf hindeuten, dass die Vorbereitungsarbeiten für die Fresken – das Anfertigen von Entwürfen und Kartons, das Aufstellen der Gerüste etc. - noch nicht so weit gediehen waren, als dass

¹⁰⁴³ *Caporioni* waren gewählte Vertreter der verschiedenen römischen Stadtviertel (*Rioni*). Von diesen wurde einer zum *Priore* bestimmt, der zusammen mit den drei Konservatoren regierte. Die *Caporioni* waren für die Ordnung innerhalb ihres Stadtviertels verantwortlich.

¹⁰⁴⁴ Dok. 32 (ASC, Cred. IV, Vol. 95, fol. 199v)

¹⁰⁴⁵ Dok. 33 (ASC, Cred. VI, Vol. 61, fol. 200r); siehe auch Dok. 34 (ASC, Cred. IV, Vol. 95, fol. 201r+v)

¹⁰⁴⁶ „*A mastro Thomasso Laureti pittore scudi Centoventi d.o a giulij XI per scudo a buon conto del opera della pittura del salotto del nostro palazzo che lui deva fare conforme al obbligo rogato per il fosco oltre li altri scudi ~~hav~~ Doicento havuti ... di 3 dicembre 1586.*“ ASC, Cred. VI, Vol. 24, fol. 71r. Aikin sortierte die Zahlungsbelege, wobei eine Dokumentationslücke zwischen Dezember 1587 und März 1592 besteht. R. Aikin (1980), S. 229, Anm. 10 und S. 230, Anm. 10a

¹⁰⁴⁷ Dok. 34 (ASC, Cred. IV, Vol. 95, fol. 201r+v). Aikin hält Orazio Fosco irrtümlich für einen Mittelsmann zwischen dem Maler und den Auftraggebern, der für die Entlohnung verantwortlich gewesen sein soll. R. Aikin (1980), S. 229, Anm. 10

¹⁰⁴⁸ Dok. 34 (ASC, Cred. IV, Vol. 95, fol. 201r+v)

Laureti mit dem Malen schon hätte beginnen können.¹⁰⁴⁹ Die gleiche Formulierung findet sich noch in der Abrechnung vom 3. März 1587.¹⁰⁵⁰ Dass die Freskierung der Sala dei Capitani nur schleppend begann, bestätigt ein Zahlungsbeleg an den Maurer Giovanni Penigino, der für das Herrichten der vier Wände „*per poter fare la pittura*“ erst am 18. Juli 1587 30 scudi erhielt.¹⁰⁵¹ Letztendlich lässt sich der genaue Beginn der Malerarbeiten anhand dieser Angaben jedoch nicht ermitteln, da die Zahlungsbelege mit dem tatsächlichen Voranschreiten der Freskierung nicht korrespondieren müssen. Dem Vermerk über die Zahlung von 120 scudi, die Laureti am 5. September 1587 ausgehändigt wurden, ist jedoch eindeutig zu entnehmen, dass dieser zu jenem Zeitpunkt an den Fresken arbeitete.¹⁰⁵² Während Laureti am 3. Dezember wiederum 120 scudi erhielt, scheint die Vergütung hernach erhöht worden zu sein.¹⁰⁵³ So wurden ihm am 23. Dezember, anders als im Vertrag vereinbart, 132 scudi ausgezahlt.¹⁰⁵⁴ Für die folgenden vier Jahre sind jedoch keine Zahlungen an Laureti belegt. Erst im März 1592 sowie am 7. September und 23. März 1593 finden sich Einträge über die Vergütung des Malers mit jeweils 132 scudi.¹⁰⁵⁵ Eine letzte Zuwendung von 25 scudi bekam Laureti am 22. Dezember 1594 „für zusätzliche Kosten der Malerei, die er gemacht hat.“¹⁰⁵⁶ Dass die Fresken im Dezember vollendet wurden, belegt auch eine Inschrift in der Sala dei Capitani:

¹⁰⁴⁹ R. Aikin (1980), S. 229, Anm. 10

¹⁰⁵⁰ „*A mastro Thomasso Laureti pictore scudi cento vinti d'oro a giulij undici per scudo quali gli si danno a bon conto della pittura della salotta del Palazzo delli Illustrissimi Signori Conservatori che deve fare conforme all' Instrumento et obligo fatto per detta opra et questo oltre alli altri trecento vinti d'oro che lui ha hauti del detto Conto fino a questo presente giorno quali gli si danno per ordine delli Illustrissimi Signori Conservatori come per una poliza di mastro Iacomo della Porta retratta apresso di me Pier Pavolo Musciano quali pagati scudi 120. Datum nel nostro Palazzo questo di 3 di Marzo 1587.*“ ASC, Cred. VI, Vol. 25, fol. 26

¹⁰⁵¹ „*A mastro Giovanni Penigino Muratore scudi trenta di moneta li quali se li danno a buon conto dell'opera Colatura delle statue dell'Imperatori nel salotto et per fatti per il pittore, et per anizzare et incollare le quattro facciate del detto salotto per poter fare la pittura et questo per ordine dei Illustrissimi Signori Conservatori et anco come appare per poliza di mastro Jacomo della Porta ... di 18 di Luglio 1587.*“ ASC, Cred. VI, Vol. 24, fol. 79

¹⁰⁵² „*A mastro Thomasso pictore scudi cento venti d'oro a Julij undeci per scudo sono a bon conto della pittura che lui fa nella seconda sallotta del nostro Palazzo come per Instrumento del Signore Horatio Fosco Appare, quali pagati etc. Datum etc. il di 5 di settembre 1587.*“; ASC, Cred. VI, Vol. 25, fol. 86

¹⁰⁵³ ASC, Cred. VI, Vol. 25, fol. 135

¹⁰⁵⁴ „*A mastro Thomasso Laureti pittore scudi 132 per la paga del presente trimestre cominciato al p[rimo] d'ottobre prossimo passato per la pittura che lui fa nel salotto delli Imperatori del Palazzo del Campidoglio conforme all' Instrumento sopra di ciò fatto scudi 132. Datum die 23 decembris 1587.*“ ASC, Cred. VI, Vol. 24, fol. 83

¹⁰⁵⁵ ASC, Cred. VI, Vol. 25, fol. 475, 581, 618

¹⁰⁵⁶ „*A mastro Tomaso Laureti scudi venticinque di moneta li quali se li danno per agiundi costo per la pittura, che ha fatto nel salotto del nostro Palazzo di Campidoglio che ... e ordini nostro, che pagati etc. ... etc. li 22 di dicembre 1594.*“ ASC, Cred. VI, Vol. 25, fol. 87 Tittoni erwähnt eine nicht näher bestimmte Zahlung an Laureti noch im Mai des Jahres 1595 „*per la colla della pittura*“. M. E. Tittoni (1991), S. 138; ASC, Cred. VI, Vol. 26, fol. 110. Diese Angabe konnte ich allerdings, vermutlich wegen des schlechten Erhaltungszustandes des Blattes und der kaum lesbaren Schrift, nicht erkennen.

CLEMENTE IIX PONT MAX
S P Q R
FABIO SANCTA CRUCIO
OCTAVIO MUTO DE PAPPAZURIS COSSS
FABIO MATTAHEIO
ALEXANDRO MANTACO PRIORE
AULAE PICTURA ABSOLUTA
M D XCIV MENSE DEC

Anstelle der vereinbarten vier Jahre benötigte Laureti acht, um das Projekt zu vollenden. Stockend verlaufende Arbeiten könnten wohl die vom Vertrag abweichenden unregelmäßigen Zahlungen an Laureti erklären, nicht jedoch die Dokumentationslücke von immerhin vier Jahren zwischen Dezember 1587 und März 1592. In dieser Zeit scheinen die Arbeiten völlig geruht zu haben, bis die Auftraggeber am 18. und 19. Dezember 1592 auf die Fertigstellung der Fresken drängten.¹⁰⁵⁷ Ein weiterer Grund für die lange Unterbrechung könnte die infolge einer Hungersnot ausgebrochene Pestepidemie gewesen sein, die 1590 Rom erfasste. Allein mit Lauretis angeblich langsamer Arbeitsweise (Baglione) oder gar einer Opposition des Papstes gegen das „antimonarchische und republikanische“ Bildprogramm, für die es keine Belege gibt, lässt sich die um vier Jahre verzögerte Fertigstellung der Fresken jedenfalls nicht erklären.¹⁰⁵⁸ Dass Tommaso Laureti trotz des Verzuges insgesamt mehr als 2000 scudi erhielt, geht aus einer undatierten Bittschrift hervor, die er 1595 an die Konservatoren richtete.¹⁰⁵⁹ Darin bittet er um die Auszahlung einer Gratifikation, die ihm vor Vertragsabschluss mehrmals versprochen worden sei. Zunächst seien nämlich 3000 scudi vereinbart worden, obwohl, wie es heißt, „jetzt von den Größten des Faches befunden wurde“, dass die Fresken mehr als 4000 scudi wert seien. Mit dem Versprechen einer abschließenden Schenkung nach Vollendung des Werkes habe der damals amtierende Magistrat seinen Lohn jedoch auf 2500 scudi reduziert. Da diese Vereinbarung aber am Ende der Amtsperiode getroffen wurde, sei keine Zeit gewesen, sie schriftlich zu fixieren. Der nachfolgende Priore, Andrea Velli, habe schließlich den Vertrag abgeschlossen und ihm erneut eine zusätzliche Schenkung in Aussicht gestellt, so dass er sich letztlich mit einem Lohn von 2200 scudi

¹⁰⁵⁷ „Sala picturis perficiatur“ (am Rand): „Eodem quoque S.C. decretum est, in eodem publico consitis nominandos esse aliquos Nobiles qui omni conatu curent Totam secundam Aulam Palatij quam coellerrimi per Dominum Thomam pictorem pingi perfici et finiri et per supradictos Dominos Deputatos computa videri et solidari.“ ASC, Cred. I, Vol. 30, fol. 65; „Pictura salae secundae perficiatur“ (am Rand): „Simili etiam S.C. pro coeleriori [sic] perfectione Picturae secundae salae Palatij capitolini et ut aliquando deleantur impedimenta desuper imposita assumpti fuerunt viva voce ad illius acceleratis ne' Illustris. Domini Io. Petrus Caffarellus Prior etiam finito officio Cencius Capocius.“ ASC, Cred. I, Vol. 30, fol. 67

¹⁰⁵⁸ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72). Spezzaferro verweist auf das gespannte Verhältnis zwischen Sixtus' V. und der um seine Souveränität kämpfenden Kommune, um die Unterbrechung der Arbeiten zu erklären, die erst nach dem Tode des Papstes fortgeführt wurden. L. Spezzaferro (1991), S. 16

¹⁰⁵⁹ Dok. 35 (ASC, Cred. VI, Vol. 61, fol. 9r)

begnügt habe. Da er aber dennoch an nichts gespart habe, um das Werk mit Sorgfalt zu vollenden, sei er jetzt „höchst verschuldet“.

Bei einer Versammlung des *Consiglio Segreto* bestätigte Velli am 12. Mai 1595 Lauretis Anspruch auf die ihm versprochene zusätzliche Vergütung.¹⁰⁶⁰ In der am 23. Mai folgenden Abstimmung befürworteten 44 Ratsmitglieder die Zahlung, 8 votierten dagegen. Mit einer Mehrheit von 37 zu 12 wurde die Summe sodann auf 300 scudi festgelegt und am 2. Juni ausgezahlt.¹⁰⁶¹ Insgesamt sind jedoch nur Zahlungen über 1472 scudi an Tommaso Laureti belegt und das in äußerst unregelmäßigen Abständen.

III.14.2 Die Datierung der Malerei und ihr Verhältnis zu den Ripandafresken

Für das neue Bildprogramm der Sala dei Capitani boten die Ripandafresken eine ausreichende Themenfülle, an der man sich orientieren konnte. So erfahren wir aus der Rede des Silvanus Germanicus von 1521,¹⁰⁶² dass die Sala dei Capitani vormals mit den *Taten des ersten Konsuls Iunius Brutus*, wahrscheinlich die *Gerechtigkeit des Brutus*, *Cloelia, die den Fluss durchschwimmt* und Szenen aus dem Samniterkrieg dekoriert war.¹⁰⁶³ Aus anderen Textpassagen kann auch auf die Darstellungen *Virginus ersticht seine Tochter*, *Mucius Scaevola vor Porsenna* sowie *Horatius Cocles verteidigt die Subliciusbrücke* geschlossen werden. Zudem beschreibt Silvanus Germanicus zwei Episoden, von denen er aber nicht explizit angibt, dass sie tatsächlich dort gemalt waren. Es handelt sich um *Camillus und der Lehrer von Falerii* sowie um *Gallier, die Lösegeld fordern und von*

¹⁰⁶⁰ „*Illustrissimi Signori, nel consiglio segreto passato, restorno alcuni proposizioni che per esser l'hora tarda, et non vi essendo il numero de Signori Caporioni per far il riconoscimento delle sue fatighe a mastro Thomasso pittore si sono lasciate a proporle al presente, Però letto che sarà il memoriale dato per detto mastro Thomasso et odito il D. Andrea Velli quale testimifica essersi, oltre il prezzo stabilito nell' Instromento del far la pittura nella presente sala dove siamo, stato promesso farli qualche donativo et ricognitione delle sue diligentie et fatighe fatte Pesì saranno contente dirne intorno a ciò il loro parere.*“ ASC, Cred. I, Vol. 30, fol. 163r

¹⁰⁶¹ „*Quibus intellectis et matura habita consideratione S. C. Decretum est per fabas quadraginta quattuor in aurea bussula positas, octo vero contrarijs in argentea contraria repertis, fieri debere eidem Domino Thomae aliquod donativum sive verius recognitionem laboris sui picturae huiusmodi. Et cum successive de quantitate recognitionis certaretur iterum datis et receptis suffragijs per suffragia et fabas Triginta septem in aurea bussula, duodecim vero in argentea contraria iniectis, simili S. C. Decretum est eidem Domino Thomae ex causa praedicta danda et dari debere scuta Tricenta monetae et haec omni modo meliori.*“ ASC, Cred. I, Vol. 30, fol. 163v; Am Rand: „*Domini Thomae Laureti pictoris*“: „*Pro donativo Tricentorum Scutorum Domino Thomae Laureto Pictori faciendo pari S. C. per fabas quadraginta octo in aurea bussula positas Tresdecim in argentea contraria immissis approbatum fuit Decretum consilij secreti ut iacet.*“ (23. Mai 1595) ASC, Cred. I, Vol. 30, fol. 165r; „*Il Po[polo] in detti consigli donò a mastro Tomaso Laureto Siciliano Pittore, trecento scudi per remunerazione della Pittura da lui fatta in Campidoglio nel salotto dell'audientia, oltre il suo pagamento, Pittore celebri in nostri tempi.*“ ASC, Cred. IV, Vol. 104, fol. 26; ASC, Cred. VI, Vol. 26, fol. 125

¹⁰⁶² C. Silvani Germanici (1996), S. 245-318

¹⁰⁶³ S. Ebert-Schifferer (1988), S. 128

Camillus vertrieben werden.¹⁰⁶⁴ Aus der Rede des Silvanus geht außerdem hervor, nach welcher thematischen Logik die vier Repräsentationsräume ausgestattet wurden: Der erste Saal, die heutige Sala dei Orazi e Curiazi, zeigte Episoden aus der Anfangs- bzw. Königszeit Roms, der zweite, die Sala dei Capitani, Beispiele römischer Virtus aus der Zeit der frühen Republik, der dritte und vierte, die Sala delle Guerre Puniche und die Sala della Lupa, den Aufstieg Roms zur beherrschenden Vormacht im Mittelmeerraum.¹⁰⁶⁵

Von den Themen, die Silvanus für die Sala dei Capitani überliefert, übernahm Laureti *Die Gerechtigkeit des Iunius Brutus* an der Nordwestwand des Saales [Abb. 194], *Mucius Scaevola vor Porsenna* gegenüber [Abb. 196] und *Horatius Cocles verteidigt die Subliciusbrücke* an der Fensterwand [Abb. 195]. Die an der Südwestwand dargestellte *Schlacht am Regillussee* war vermutlich nicht Bestandteil von Ripandas Freskenprogramm [Abb. 197].

Ebert-Schiffärer weist auf eine 1982 durchgeführte Restaurierung des Saales hin, bei der sich herausgestellt hat, dass sich unter Lauretis Fresken keine Reste von Ripandas Malereien mehr befinden.¹⁰⁶⁶ Diese sind demnach nicht von Laureti übermalt, sondern vor Beginn der Arbeiten 1586 oder im Laufe der Erneuerung vollständig abgeschlagen worden. Wann genau dies geschah, ist unklar. Ein Manuskript, das ein anonymes Autor z. Zt. Sixtus' V. (1585-90) verfasst hatte, berichtet noch von Ripandas Fresken.¹⁰⁶⁷ Zu diesem Zeitpunkt waren nur noch zwei Szenen in der Sala dei Capitani sichtbar, weil die anderen durch die Baumaßnahmen zerstört waren. Laut dieser Quelle habe es sich um die *Niederlage der Samniten* und *eine Versammlung, die Gesetze verabschiedet* gehandelt. Es ist wahrscheinlich, dass Laureti diese Überreste der Ripandafresken noch betrachten konnte. Ob er sich kompositorisch an ihnen orientierte, ist jedoch unklar. Evident ist allerdings, dass die Disposition der Szenen gegenüber der früheren Dekoration eine Veränderung erfuhr. Während die verschiedenen Episoden der Ripandafresken vermutlich als Simultandarstellungen organisiert waren, sollte nun jeder Wand ausschließlich eine Hauptszene gewidmet sein, wie es im Vertrag heißt.¹⁰⁶⁸ Von den kleinen Historienbildern in fingierter Bronze, die im Vertrag von 1586 erwähnt werden, ist keines mehr sichtbar, da die Sockelzone des Saales im Laufe der Zeit mit zahlreichen Inschriftentafeln verblendet wurde. Lediglich eine gemalte Inschriftenkartusche mit einem kaum noch lesbaren Kommentar zu der darüber dargestellten Szene hat sich erhalten [Abb. 199].

Die vier Historienbilder täuschen Wandteppiche vor, die unter einem gemalten Zahnschnittfries hängen. Laureti orientierte sich bei dieser Art der Wanddekoration offenbar an den fingierten

¹⁰⁶⁴ Die aus dem Text ableitbaren und tatsächlich gemalten Szenen werden von Ebert-Schiffärer übersichtlich in tabellarischer Form wiedergegeben. Tittoni und Spezzaferro geben an, Ripanda habe in der *Sala dei Capitani* die Darstellungen von Brutus, Horatius Cocles, Mucius Scaevola, der Jungfrau Cloelia und Camillus und Fabricius dargestellt, allerdings ohne einen Beleg dafür anzuführen. Tittoni verwechselt zudem Camillus mit Cornelius. L. Spezzaferro (1991), S. 15; M. E. Tittoni (1991), S. 138; S. Ebert-Schiffärer (1988), S. 211

¹⁰⁶⁵ S. Ebert-Schiffärer (1988), S. 130

¹⁰⁶⁶ Ebd., S. 130

¹⁰⁶⁷ Ebd., S. 127 und S. 197, Anhang XI

¹⁰⁶⁸ Ebd., S. 130

Bildteppichen der Sala di Costantino. In die Raumecken malte er grüne Pilaster mit goldfarbenen korinthischen Kapitellen. Die zahlreichen kleinen Wappen der Konservatoren und Caporioni interpretiert Pietrangeli als Hinweise auf die chronologische Entstehung der Fresken.¹⁰⁶⁹ So sei zunächst die Wand mit der Szene *Horatio Cocles verteidigt die Subliciusbrücke* dekoriert worden, da sich über diesem fingierten Teppich die Wappen der im dritten Trimester (Juli – September) 1586 amtierenden Magistraten finden: Melchiorre Cenci, Nicolo Evangelista, Paolo del Bufalo (Konservatoren) und Andrea Velli (Priore dei Caporioni). Sie gehörten auch der Kommission an, die entschied, Laureti mit der Dekoration des Saales zu beauftragen. Über der *Gerechtigkeit des Brutus* sieht man die Wappen der Magistraten des dritten Trimesters (Juli-September) 1587: Giovanni Battista Coronati, Alessandro Muti, Domenico Capranica (Konservatoren) und Tiberio Massimi (Priore dei Caporioni). Oberhalb der Episoden *Mucius Scaevola vor Porsenna* und der *Schlacht am Regillussee* sind die Wappen der im dritten bzw. vierten Trimester (Oktober-Dezember) 1591 amtierenden Magistraten dargestellt: Achille Cibo, Marc Antonio Capriata, Giulio Glorieri (Konservatoren) und Alessandro Caffarelli (Priore dei Caporioni) sowie Camillo Contreras, Bartolomeo Alberici, Alessandro Muti (Konservatoren) und Giacomo Paluzzi Albertoni (Priore dei Caporioni). Weitere Wappen sind in vier horizontal zu lesenden Registern in den Ecken des Raumes und auf die Fensterrahmen gemalt.¹⁰⁷⁰ Es handelt sich um die Magistraten des ersten (Januar-März) und dritten Trimesters (Juli-September) 1593 und des ersten (Januar-März) und zweiten Trimesters (April-Juni) 1594.¹⁰⁷¹ Bei der Datierung der Fresken in der Reihenfolge der Amtsperioden der oben genannten Magistraten bleibt jedoch unberücksichtigt, dass eine Amtsperiode lediglich drei Monate betrug und eine solch kurze Zeit selbstverständlich nicht ausreichte, um derartig große Historienszenen zu malen. Wahrscheinlich wurde an den Szenen *Mucius Scaevola vor Porsenna* und der *Schlacht am Regillussee*, parallel gearbeitet, da die oberhalb dieser Episoden gemalten Wappen Magistraten zuzuordnen sind, die in zwei aufeinander folgenden Trimestern amtierten. Zudem waren in dem Zeitraum, in dem die Sala dei Capitani von Laureti dekoriert wurde, mehr Magistraten aktiv als Wappen dargestellt sind. Da auch unklar bleibt, nach welchen Kriterien entschieden wurde, wer sich in dieser Form verewigen durfte, können diese zeitlichen Angaben nur Anhaltspunkte für eine ungefähre Datierung der Fresken sein. Die durch die Wappen nahegelegte Datierung der Malereien entspricht

¹⁰⁶⁹ C. Pietrangeli (1962), S. 643

¹⁰⁷⁰ Von den Magistraten, die ihre Wappen an den Fensterrahmen anbringen ließen, ist nicht klar, welche Ämter sie innehatten und wann sie in dieser Konstellation aktiv waren.

¹⁰⁷¹ In den Kapitellen der Pilaster sind insgesamt acht Wappen von Magistraten des ersten Trimesters 1593 dargestellt: Lorenzo del Cinque, Francesco Rustici, Domizio Cecchini (Konservatoren) sowie Orazio del Bufalo (Priore dei Caporioni). Bis auf das Wappen Domizio Cecchins, welches dasjenige von Fabrizio Boccapaduli ersetzte, sind alle Wappen zweimal dargestellt. Das zweite Register besteht aus den Wappen der Konservatoren Papirio Alberi, Gabriele Cesarini und Giacomo de Rossi sowie dem des Priore dei Caporioni Celso Celsi (viertes Trimester 1593). Darunter die im ersten Trimester 1594 waltenden Alessandro Cardelli, Paolo Benzoni, Pierfrancesco Paravicini (Konservatoren) und Lorenzo Ruggeri (Priore dei Caporioni). Zuletzt die Magistraten des zweiten Trimesters 1594: Andrea Alberini, Vincenzo Perinzi, Roberto Roberti (Konservatoren) und Giovanni Paolo Muti (Priore dei Caporioni).

den registrierten Zahlungen an Tommaso Laureti.¹⁰⁷² Das bedeutet, dass in der Zeit zwischen Ende 1587 und Anfang 1592 an den Fresken wahrscheinlich nicht gearbeitet wurde. Diese Pause führt Spezzaferro auf eine eventuelle Intervention Sixtus' V. zurück, der an der dezidiert "republikanischen" Thematik der Bilder Anstoß genommen haben könnte.¹⁰⁷³ Das zerrüttete Verhältnis dieses machthungrigen Papstes zu den um den Erhalt ihrer Autonomie kämpfenden kommunalen Institutionen begründet diese Annahme.¹⁰⁷⁴ Sixtus V. verstarb allerdings bereits im August des Jahres 1590. Zudem wird in der auf den 19. Dezember 1592 datierenden Notiz über den Beschluss einer beschleunigten Fertigstellung der Fresken auf Hindernisse hingewiesen, die beseitigt würden.¹⁰⁷⁵ Um welche Hindernisse es sich dabei handelte, wird jedoch nicht weiter ausgeführt. Die Jahre 1589-1592 waren in Rom jedenfalls sehr problematisch. In ganz Europa wütete die Pest, und die Sedisvakanz sowie die kurzen Pontifikate Urbans VII. und Innozenz IX. verschärften diese Situation. Erst mit dem Amtsantritt Clemens' VIII. 1592 erholte sich die Lage.

III.14.3 Das Bildprogramm der Fresken

Für die Sala dei Capitani malte Laureti vier Episoden der römischen Geschichte, die sich zwischen 509 und 499 v. Chr. ereigneten, wobei er sich bei seiner Darstellung der Ereignisse an die Schilderungen Plutarchs (*Vitae parallelae*) und des zweiten Buches der römischen Geschichte des Titus Livius (*Ab urbe condita*) hielt.¹⁰⁷⁶ Es handelt sich um die *Gerechtigkeit des Brutus*, die *Schlacht an der Sublicius-Brücke*, *Mucius Scaevola vor Porsenna* und die *Schlacht am Regillus-See*. Die Fresken zelebrieren die Tugenden heldenhafter Vertreter des römischen Volkes und den Kampf der jungen Republik gegen die Monarchie. Sie transportieren damit eine klare politische Botschaft. Das Bildprogramm reflektierte die Herausforderungen, die sich aus der politischen Situation der Stadt ergaben, da sich die Kommune in der misslichen Lage befand, ihre Autonomie gegenüber dem Einfluss des Papsttums stets verteidigen zu müssen.

¹⁰⁷² Spezzaferro konstatiert eine „absolute Übereinstimmung“ der unterbrochenen Zahlungen an Tommaso Laureti mit dem Intervall der durch die dargestellten Wappen dokumentierten Amtsperioden. Umso merkwürdiger ist seine Schlussfolgerung, dass die Arbeiten an den Fresken „sofort nach dem Tode Sixtus V. [August 1590; d. Verf.] wieder aufgenommen und vollendet wurden.“ L. Spezzaferro (1991), S. 16

¹⁰⁷³ Ebd., S. 15-17

¹⁰⁷⁴ Hierzu siehe E. Rodocanachi (1901); P. Pecchiai (1948), S. 169-294; R. C. Aikin (1980), S. 30-42; S. Ebert-Schifferer (1988), S. 77-90; M. Franceschini (1991), S. 33-36

¹⁰⁷⁵ „*Pictura salae secundae perficiatu*“: „*Simili etiam S.C. pro coeleriori perfectione Picturae secundae salae Palatij capitolini et ut aliquando deleantur impedimenta desuper imposita assumpti fuerunt viva voce ad illius acceleratis ne' Illustris. Domini Io. Petrus Caffarellus Prior etiam finito officio Cencius Capocius.*“ ASC, Cred. I, Vol. 30, fol. 67

¹⁰⁷⁶ Plutarch, Bd. 1 (1979), Bd. 5 (1980); T. Livius (1987)

III.14.3.1 Die Gerechtigkeit des Brutus

Beginnend mit der *Gerechtigkeit des Brutus* an der Nordwestwand des Raumes entfaltet sich das Bildprogramm chronologisch im Uhrzeigersinn.¹⁰⁷⁷ Von der Sala dei Orazi e Curiazi eintretend, erblickt man dieses Fresko zuerst. Es befindet sich an der Stirnseite des Raumes, dort, wo ursprünglich die Konservatoren Platz nahmen. Das Fresko zeigt, wie der erste Konsul der jungen Republik, Lucius Iunius Brutus, im Beisein seines Kollegen, Lucius Tarquinius Collatinus, das Todesurteil über seine Söhne spricht, die der Monarchie anhängen und an einem Putschversuch teilgenommen hatten [Abb. 194]. Plutarch überliefert dieses Ereignis wie folgt:

„Aber Brutus rief seine beiden Söhne einzeln mit Namen an: „Nun, Titus? Nun, Tiberius? Warum verteidigt ihr euch nicht gegen die Anklage?“ Und als sie, dreimal gefragt, keine Antwort gaben, wandte er sein Gesicht den Liktoeren zu und sagte: „Das übrige ist nun eure Sache.“ Die ergriffen sofort die Jünglinge, rissen ihnen die Kleider vom Leibe, banden ihnen die Hände auf den Rücken und hieben sie mit ihren Ruten. Kein anderer vermochte den Anblick zu ertragen; nur der Vater, sagt man, wendete weder die Augen beiseite, noch ließ er in seiner zornigen, strengen Miene eine Regung des Mitleids erkennen, sondern mit grimmigem Blick sah er der Bestrafung seiner Söhne zu, bis sie sie auf den Boden legten und ihnen mit dem Beil die Köpfe abschlugen. Hierauf überließ er die anderen seinem Kollegen, stand auf und ging davon [...].“¹⁰⁷⁸

Während Brutus die Exekution seiner Söhne befiehlt, weist Collatinus auf die wehklagenden Frauen hin, um ihn milde zu stimmen.¹⁰⁷⁹ Brutus jedoch wehrt ihn ab. Der erste Konsul, der nicht einmal seine eigenen Söhne schont, um die Republik vor ihren Feinden zu schützen, symbolisiert den Vorrang des Staates gegenüber der Familie. Die Gerechtigkeit des Brutus war somit Vorbild für die im Saal tagenden Konservatoren und repräsentiert deren Anspruch auf zivile und richterliche Integrität. So vermerkte Plutarch, die Römer seien der Meinung gewesen, „dass die Erbauung der Stadt durch Romulus nicht eine so große Tat gewesen ist wie die Begründung und Festigung der Republik durch Brutus.“¹⁰⁸⁰ Es geht also um die Staatsform der Republik, die ja im Kapitol auch unter den Päpsten fiktiv aufrecht erhalten wurde. Eine detaillierte Vorzeichnung für dieses Fresko, die nur geringe Abweichungen von dem ausgeführten Werk zeigt, hat sich im Louvre erhalten [Abb. 198].¹⁰⁸¹

Für die Bildkomposition griff Laureti auf Raphaels *Schule von Athen* zurück. Die strenge Zentralperspektive und die vollkommene Symmetrie der Architektur lassen an eine Theaterkulisse denken, die Laureti mit einer Fülle von Figuren bevölkerte. Vielleicht orientierte sich Laureti hier an Scamozzis Architekturkulisse des Teatro Olimpico in Vicenza, das 1585 eröffnet wurde [Abb. 200].

¹⁰⁷⁷ R. C. Aikin (1977), S. 85

¹⁰⁷⁸ Plutarch, Bd. 1 (1979), S. 256 (Poplicola, Kap. 6)

¹⁰⁷⁹ "Ein wenig Hoffnung gab ihnen auch Collatinus durch seine Tränen und Valerius durch sein Schweigen." Ebd., S. 256

¹⁰⁸⁰ Ebd., S. 257

¹⁰⁸¹ Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, 45,7 x 81,8 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 4303; D. Cordellier / B. Py (1992), S. 659, Kat.-Nr. 1074; I. Colucci (2007), S. 106-114

Nicht zuletzt verweist der Bildaufbau auf die innere Ordnung der Stadt, für die Brutus mit seinem Urteil zu sorgen hatte. Durch seinen architektonisch gegliederten Hintergrund unterscheidet sich das Fresko von den anderen Szenen, in denen es darum geht, äußere Feinde zu bekämpfen. Das Triumphbogenmotiv schiebt Laureti wie einen Riegel vor den Hintergrund. Nicht nur die Architektur ist außerordentlich harmonisch komponiert, sondern auch die pyramidal angeordneten Figurengruppen. Abschließend wird die Szene rechts und links von Repoussoirfiguren in Gestalt zweier Liktoren gerahmt, von denen sich der eine aus dem Bild hinaus wendet, während der andere dem Betrachter den Rücken kehrt.

Zwei weitere Werke, an denen sich Laureti orientierte, sind streng zentralperspektivisch aufgebaut und zeigen Architekturen, die von zahlreichen Figuren bevölkert sind: Baccio Bandinellis *Martyrium des hl. Laurentius* (1525-27) und Veroneses *Hochzeit zu Kana* (1562-63). Bandinelli wurde um 1525 von Clemens VII. damit beauftragt, zwei große Fresken für den Chor von S. Lorenzo in Florenz zu schaffen, die jedoch nie ausgeführt wurden. Nach der Präsentationszeichnung des Martyriums des hl. Laurentius fertigte Marcantonio Raimondi einen Kupferstich an, der schnell weite Verbreitung fand [Abb. 204].¹⁰⁸² Mit der weißgekleideten blonden Rückenfigur greift Laureti auf eine Gestalt im oberen Register des Raimondi-Stichs zurück, die sich von der Marterszene abwendet, um durch die Tür auf der rechten Seite davonzulaufen. Lauretis Figur mit ihrem wehenden Gewand mag wiederum Annibale Carraccis Pendant des zentralen Deckengemäldes des Camerino Farnese (Palazzo Farnese, Rom), *Herkules am Scheideweg* (1595-96), inspiriert haben.¹⁰⁸³ Auch Veronese orientierte sich bei seinem großformatigen Leinwandgemälde, *die Hochzeit zu Kana*, das er für das Refektorium des venezianischen Benediktinerklosters S. Giorgio Maggiore schuf, an Bandinellis Bildkomposition [Abb. 205]. Die Hochzeitsgesellschaft speist an einer reich gedeckten Tafel, die vor einer erhöhten Veranda hufeisenförmig angeordnet ist. Sie verstellt ebenso wie der Triumphbogen des Freskos den Hintergrund, so dass die Tiefenwirkung des Raumes vornehmlich durch die seitlichen Architekturen betont wird. Der symmetrisch angelegte Architekturprospekt mit seinen prachtvollen Säulen, deren Piedestale von einigen Schaulustigen erklommen werden, scheinen Laureti dazu bewogen zu haben, zu beiden Seiten sich gegenüber liegende Tempelgebäude darzustellen.¹⁰⁸⁴ Auch Veroneses Bild zeichnet sich durch eine große Figurenzahl aus. Eine dieser Figuren, der in der linken unteren Bildecke kniende Mann mit Amphore, kehrt in Lauretis Fresko leicht variiert als der an einen Pfahl gefesselte Sohn des Brutus wieder, der zu seinem Vater aufblickt, während sein Bruder bereits enthauptet am Boden liegt.¹⁰⁸⁵ Dessen Henker ist wiederum dem Fliehenden des Raimondistiches *David und Goliath* nachempfunden.¹⁰⁸⁶ Lauretis betont klassischer Stil spiegelt sich nicht nur im Bildaufbau, sondern

¹⁰⁸² Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv.-Nr. 2215

¹⁰⁸³ Heute ist im Camerino eine Kopie des Bildes angebracht. Das Original befindet sich im Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.

¹⁰⁸⁴ Das Motiv der *Säulenkletterer* zeigt bereits Raphael in der *Vertreibung Heliadors aus dem Tempel*.

¹⁰⁸⁵ Den Pfahl, an den die Übeltäter gebunden wurden, erwähnt Livius. T. Livius (1987), S. 169 (Buch II, 5, 6)

¹⁰⁸⁶ Es handelt sich um den Nachstich eines Freskos von Perin del Vaga, das sich in Raphaels Loggien befindet.

auch in verschiedenen Figuren wieder, die er zitiert. So ist der Mann, der die Stufen hinaufgeht, ebenfalls Raphaels Schule von Athen entnommen. Die wehklagende Frau mit offenem Haar findet sich indes in einem Fries Baldassarre Peruzzis in der sog. Stanza del Fregio der Villa Farnesina wieder (1508). Der am linken Bildrand stehende Liktör erinnert stark an eine Entwurfszeichnung Michelangelos, die einen Apostel für S. Peter darstellt (1546) [Abb. 203].¹⁰⁸⁷ Auch an antiken Skulpturen zeigte Laureti hier besonderes Interesse, was nicht zuletzt der historischen Thematik der Fresken geschuldet ist und dem Ort der Darstellung, dem Kapitol als dem ehemaligen politischen Zentrum des römischen Imperiums. Die gebundenen Hände des Gefangenen, der auf der rechten Bildseite dem Betrachter entgegen schreitet und auf die Hinrichtungsszene blickt, lässt an einen der gefangenen Daker des Trajansforums denken [Abb. 202]. Die Statue diente lange als Stützenfigur der Loggia des alten Palazzo Colonna, bevor sie durch die Enteignung Ascanio Colonnas durch Paul III. zusammen mit seinem Pendant in den Besitz der Farnese gelangte.¹⁰⁸⁸ Auch der grübelnde Mann am rechten Bildrand hat ein antikes Vorbild. Mit gekreuzten Beinen stehende Figuren finden sich häufig auf römischen Sarkophagen, meist als Eckfiguren. Eventuell dachte Laureti an die auf dem Musensarkophag in ähnlicher Haltung dargestellte Polyhymnia [Abb. 201], die ihren Ellenbogen auf einen Sockel stützt.¹⁰⁸⁹ Eine Rolle dürfte auch Michelangelos Prophet Jeremias gespielt haben, der sich versonnen in den Bart greift und von der Sixtina-Decke herabschaut.

III.14.3.2 Der Kampf an der Sublicius-Brücke

Ein außerordentliches Beispiel der Tapferkeit gab Horatius Cocles, der die Tiberbrücke allein gegen eine Überzahl vorrückender Feinde verteidigte [Abb. 195]. Nach Plutarch ereignete sich dieses heldenhafte Unternehmen folgendermaßen:

„Aber Porsenna führte einen heftigen Angriff auf den Ianiculushügel, so dass die Besatzung hinausgeworfen wurde und fliehend um ein Haar die Feinde mit in die Stadt hineingerissen hätte [...] Die Feinde drängten nach gegen die hölzerne Brücke, und so war Rom in Gefahr, im Sturm genommen zu werden. Da leistete als erster Cocles Horatius und mit ihm zwei der vornehmsten Männer, Herminius und Larcius, bei der hölzernen Brücke Widerstand. Horatius führte den Beinamen Cocles, weil ihm im Krieg ein Auge ausgeschlagen worden war [...] Dieser Mann trat vor die Brücke und wehrte die Feinde solange ab, bis seine Leute hinter ihm die Brücke abgebrochen hatten. Dann

¹⁰⁸⁷ London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. W. 74

¹⁰⁸⁸ Die beiden Dakerfiguren befanden sich bis ins späte 18. Jahrhundert im Palazzo Farnese in Rom. 1790 wurden sie mit der Farnesesammlung nach Neapel gebracht (Neapel, Museo Archeologico, Inv.-Nr. 6116, 6122). Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), S. 213ff.

¹⁰⁸⁹ Der Sarkophag war im 16. Jahrhundert in S. Maria sopra Minerva aufgestellt. Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), S. 86f.

warf er sich mit den Waffen in den Fluß und erreichte schwimmend das jenseitige Ufer, wurde aber dabei von einem etruskischen Speer ins Hinterteil getroffen.“¹⁰⁹⁰

Laureti zeigt Horatius über seine am Boden liegenden Gegner den feindlichen Truppen entgegen stürmend. Horatius' Freunde, ebenfalls mit Rüstung, Schild und Speer gewappnet, wenden sich gerade vom Kampfe ab, um als Letzte die Flucht zu ergreifen, wie es ihnen befohlen wurde.¹⁰⁹¹ Rückwärtig arbeiten die Römer mit Hochdruck am Abbruch der hölzernen Brücke. Mit Äxten und Stemmeisen zerlegen sie das Bauwerk, während ein Mitstreiter versucht, die Brücke von einem Boot aus in Brand zu setzen.¹⁰⁹² Der Flussgott Tiber, den Horatius der Überlieferung nach anrief, bevor er sich in die Fluten stürzte, findet sich als Personifikation über dem Fensterrahmen.¹⁰⁹³ Er ist zusammen mit der Romulus und Remus säugenden Wölfin als plastisches Bildwerk dargestellt und farblich als Teil der fingierten Architektur gekennzeichnet. Laureti orientierte sich bei der Figur des Flussgottes an der vor der Treppe des Senatorenpalastes liegenden Brunnenfigur des Tibers, während die Lupa mit den Zwillingen ein Zitat der heute im Louvre befindlichen Tiberpersonifikation ist [Abb. 207].¹⁰⁹⁴ Der sich an die fingierte Architektur hängende Nackte geht auf Raphaels *Borgobrand* zurück. Auf der anderen Seite des Sockels weist eine Rückenfigur die am rechten Bildrand versammelten Soldaten auf das Geschehen im Bildzentrum hin. Eine Repoussoirfigur unterhalb dieser Szene schickt sich an, einen Korb voller Werkzeuge herbeizuschaffen, mit denen der Abbruch der Brücke bewerkstelligt werden soll, wobei sie aus dem Bild heraus den Betrachter anblickt. Am linken Bildrand macht sich indes ein Römer an einem der Brückenpfeiler zu schaffen. In Bekleidung und Haltung entspricht er einem der Knechte, die auf dem Altarbild der Bianchetti-Kapelle in S. Giacomo Maggiore den Wagen mit dem Leichnam des Heiligen schieben [Abb. 146]. Die eigentliche Attraktion des Freskos ist jedoch die Holzbrücke selbst. Ihre schräg in die Tiefe des Bildes hineinführende Perspektive verleiht der Darstellung erst ihre Räumlichkeit. Die Brücke erscheint als das kompositorische Gerüst des Bildes, auf dem und um das sich herum eine unüberschaubare Anzahl von Figuren tummelt. Eine von ihnen fällt kopfüber von der Brücke. Sie ist in der Bildmitte dargestellt und zitiert ein römisches

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. 268 (Poplicola, Kap. 16) Dieser schmachvolle Ausgang seines Rückzuges findet bei Livius keine Erwähnung.

¹⁰⁹¹ „Dann, als nur noch ein kleiner Teil der Brücke übrig war und die Leute, die sie abrissen, sie zurückriefen, nötigte er auch seine beiden Kameraden, sich in Sicherheit zu bringen.“ T. Livius (1987), S. 181 (Buch II, 10, 7)

¹⁰⁹² Aikin sieht in dem zündelnden Bootsmann eine Reminiszenz an Polidoro da Caravaggios kleines Deckengemälde aus der Villa Lante, das sich heute im Palazzo Zuccari befindet. Dieses zeigt jedoch lediglich vier Figuren und weist außer der Verwendung einer Fackel für die Zerstörung der Brücke mit Lauretis Fresko keine Gemeinsamkeiten auf. Das Motiv geht hingegen auf den Text des Livius zurück, der wie folgt berichtete: „Daher mahnte er sie und forderte sie auf, die Brücke mit Eisen und Feuer und jedem möglichen Mittel zu zerstören.“ Siehe R. C. Aikin (1977), S. 103; T. Livius (1987), S. 181 (Buch II, 10, 4)

¹⁰⁹³ „Vater Tiberinus, ich bitte dich in heiliger Scheu, nimm diese Waffen und diesen Mann gnädig in deine Fluten auf.“ T. Livius (1987), S. 183 (Buch II, 10, 11)

¹⁰⁹⁴ Die Pariser Figur wurde 1512 in der Nähe von S. Maria sopra Minerva ausgegraben und in den Vatikan gebracht, wo sie bis 1797 im Belvederehof stand. Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), S. 112-114

Sarkophagrelief, das den Sturz Phaetons zeigt [Abb. 206].¹⁰⁹⁵ Mit der Brückendarstellung demonstriert Laureti nicht nur sein Talent als Perspektivmaler. Die Konstruktion dieser Holzbrücke ist so realistisch, dass sie nicht willkürlich erfunden zu sein scheint. Seine Kenntnisse im Brückenbau bewies Laureti bereits mit den drei ausführlich kommentierten Entwürfen für die neue Brücke über den Idice.¹⁰⁹⁶ So wird er auch hier seine Kenntnisse konstruktiver Art verbildlicht haben.

Ausgesprochen phantasielos ist dagegen der Bildhintergrund, in dem sich die zahlreichen kleinen Figuren verlieren. Die Landschaft ist nur schemenhaft angelegt und die Vegetation äußerst minimalistisch. Es gibt kaum Bäume, lediglich grünen Untergrund, Hügel in der Ferne, über die die Stadtmauer verläuft und bewölkten Himmel. Anders als der Darstellung von Architekturen und Figuren galt das Interesse des Künstlers nicht der Wiedergabe von Landschaft. Ähnlich verhält es sich mit den Fresken *Mucius Scaevola vor Porsenna* und *die Schlacht am Regillus-See*, in denen Laureti der Landschaft nur geringe Bedeutung beimaß.

III.14.3.3 Mucius Scaevola vor Porsenna

Die zweite kurze Wand des Raumes zeigt die verwegene Heldentat des Mucius Scaevola, der die Belagerung Roms zu beenden suchte, indem er sich allein in das Lager des Feindes schlich, um den Etruskerkönig Porsenna zu töten [Abb. 196]. Laureti orientierte sich bei der Darstellung dieser Episode eng an die Überlieferung des Titus Livius:

„Den Dolch im Gewande zog er los. Als er ankam, stellte er sich in der Nähe des königlichen Feldherrnsitzes in das dichte Gedränge. Dort wurde gerade den Soldaten der Sold ausgezahlt, und ein Schreiber, der neben dem König saß und fast genauso prächtig gekleidet war, hatte viel zu tun, und die Soldaten wandten sich allgemein an ihn. Mucius scheute sich zu fragen, wer von den beiden Porsenna sei, um sich nicht dadurch, dass er den König nicht kannte, selbst zu verraten, und wie das blinde Schicksal es wollte, stach er anstatt des Königs den Schreiber nieder. Durch die aufgeschreckte Menge bahnte er sich mit dem blutigen Dolch den Weg und wollte fliehen; doch auf das Geschrei hin kam es zu einem Auflauf, die Leibwächter des Königs ergriffen ihn und schleppten ihn zurück, und er wurde vor den Richterstuhl des Königs gestellt. [...] „Ich bin ein römischer Bürger“, sagte er; „ich heiße C. Mucius. Als Feind wollte ich den Feind töten; und ich habe zum Sterben nicht weniger Mut, als ich zum Töten hatte. Tapfer handeln, aber auch tapfer leiden, das ist Römerart. [...] Schau her, damit du merkst, wie unwichtig der Körper für die ist, die großen Ruhm vor Augen haben!“ und legte seine rechte Hand in das Feuer eines Opferbeckens. Als er sie verbrennen ließ, wie wenn er nichts dabei spürte, sprang der König, durch diese erstaunliche Tat wie vom Blitz getroffen, von seinem Sitz,

¹⁰⁹⁵ Im 16. Jahrhundert befand sich der antike Sarkophag zunächst in S. Maria in Aracoeli, wo er als Grab genutzt wurde, bevor er im Garten des Palazzo Colonna Aufstellung fand. Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), S. 75f.

¹⁰⁹⁶ Siehe III.11

befahl, den jungen Mann vom Altar wegzureißen, und sagte: „Du, geh weg! Du hast es gewagt, dir selbst mehr anzutun als mir. [...] Jetzt werde ich nicht nach Kriegsrecht mit dir verfahren, ich lasse dich unangetastet und unverletzt von hier weg.“¹⁰⁹⁷

Wie das an der gegenüberliegenden Wand dargestellte *Urteil des Brutus* ist auch dieses Fresko streng symmetrisch angelegt. Dargestellt ist der Moment, in dem Porsenna vor Entsetzen von seinem Thron aufspringt, weil Mucius Scaevola seine rechte Hand im Feuer eines kleinen Opferaltares verbrennt. Flankiert werden die beiden Männer von zwei Priestern, die wieder einmal in Vorder- bzw. Rückenansicht wiedergegeben sind. Der Priester mit dem verhüllten Haupt ähnelt in Haltung und Gebärde seinem Pendant auf dem sog. Hochzeitssarkophag, der sich in der Kirche S. Lorenzo fuori le mura befindet [Abb. 208]. Die konträre Stellung der Priester in Lauretis Fresko wiederholt sich umgekehrt in den seitlich der Marmorvasen stehenden Halbwüchsigen. Ihre Anwesenheit geht offensichtlich auf ein Motiv von Raphaels *Kreuzesvision Konstantins* zurück. Auch Michelangelo wird wieder von Laureti zitiert. So empfand er die sich nach den Säcken bückenden Arbeiter am Rande der Erdspalte dem Schächer nach, der im Fresko des Martyriums Petri in der Cappella Paolina das Loch für die Kreuzaufrichtung gräbt.

In der senkrechten Mittelachse des Porsenna-Freskos befindet sich das Zelt des Etruskerkönigs, davor ein prachtvoller Tisch, der dem gemeuchelten Schreiber als Ablage für den Sold und sein Schreibgerät diente. Selbiger wird rechts unten mit einer blutigen Kopfwunde abtransportiert. Das Zentrum des Freskos bildet eine Vase voller Goldmünzen. Im Hintergrund ist die Stadt Rom zu erkennen. Bei den Gebäuden handelt es sich um antikisierende Phantasiearchitekturen, wobei rechts von Mucius Scaevola ein dem Pantheon ähnlicher Tempel dargestellt ist. Die Tiefenwirkung der in freier Landschaft angesiedelten Szene erreicht Laureti durch die sich kontinuierlich gen Hintergrund verkleinernden Figuren. Während die Vordergrundfiguren lebensgroß dargestellt sind, erscheinen die Hauptpersonen, Porsenna, Mucius Scaevola und die Priester, in mittlerer Größe. Mit zunehmender Verkleinerung der Figuren nimmt deren Anzahl zu, bis eine kaum zu überblickende Menge an Soldaten das Fresko füllt. Dieses ist so angelegt, dass sich die Figurenkomposition an der senkrechten Mittelachse spiegelt. So entsprechen sich nicht nur Mucius Scaevola und Porsenna, die Priester, die beiden Knaben und die Marmorvasen, die alle zusammengenommen einen Kreis bilden, in dessen Zentrum und zugleich Mittelpunkt des Bildes die mit Goldmünzen gefüllte Vase steht, sondern auch die Arbeiter, welche die zur Belagerung der Stadt notwendigen Vorräte herbeischaffen und die sich um den toten Schreiber bemühen Personen rechts im Bild. Die Figuren sind jedoch so bewegt dargestellt, dass deren Arrangement nicht starr wirkt. Dieser, bereits in der Darstellung der Gerechtigkeit des Brutus manifeste Rückgriff auf die Malerei Raphaels kontrastiert mit den manieristischen „Figurenknäueln“, die Laureti hier meisterhaft integriert. Ein für den Manierismus typisches Motiv sind die Halbfiguren des Vordergrundes, die die Grenzen des Bildraumes zu ignorieren scheinen, was in der Sala dei Capitani besonders paradox wirkt, da es sich um fingierte

¹⁰⁹⁷ T. Livius (1987), S. 187-189 (Buch II, 12, 8-14)

Bildteppiche handelt. Im Vergleich zur Sala dei Orazi e Curiazi (1597-1639), für deren Wandstruktur sich Giuseppe Cesari, gen. Cavalier d'Arpino, an der Sala dei Capitani orientierte, ist die spätere Abkehr von diesem Stilmittel deutlich.

III.14.3.4 Die Schlacht am Regillus-See

Die der Fensterfront gegenüberliegende Wand schmückt ein zweites Schlachtenbild [Abb. 197]. Es stellt die Schlacht am Regillus-See dar, in der die junge römische Republik im Jahre 499 v. Chr. gegen den Verbund der Latiner kämpfte. Mit dessen Hilfe suchte der aus der Stadt verbannte letzte König, Lucius Tarquinius Superbus, seine Herrschaft zurückzuerobern. Das Latinerheer wurde jedoch von den Römern vernichtend geschlagen. Livius schreibt über dieses Ereignis wie folgt:

„Der Diktator A[ulus] Postumius und der Magister equitum T[itus] Aebutius rückten mit starken Kräften an Fußvolk und Reiterei aus und stießen am Regillus-See im Gebiet von Tusculum auf den Heereszug der Feinde. Weil man hörte, die Tarquinier befänden sich im Heer der Latiner, ließen sich die Römer in ihrem Zorn nicht halten und stürzten sich sogleich in den Kampf. Die Schlacht war dann auch erheblich härter und blutiger als andere. Denn die Heerführer waren nicht nur zur Stelle, um das Kampfgeschehen planvoll zu leiten, sondern sie kämpften auch selbst mit und gerieten aneinander; und fast keiner der Anführer auf der einen wie auf der andere Seite kam unverwundet davon, der römische Diktator ausgenommen.“¹⁰⁹⁸

Plutarch ergänzt die Schilderung der Schlacht mit dem mythischen Erscheinen der Dioskuren, die zugunsten der Römer in das Kampfgeschehen eingriffen:

„Während die Schlacht hin und her wogte, focht Marcius unter den Augen des Diktators mit Mut und Kraft. [...] Die Sage erzählt, dass in jener Schlacht auch die Dioskuren erschienen seien. Unmittelbar nach dem Kampf aber habe man sie, auf schweißtriefenden Rossen, auf dem Forum den Sieg verkünden sehen. Dort, neben der Quelle, steht heute der Tempel, den man ihnen errichtet hat. Seither ist auch der Tag dieses Sieges, der fünfzehnte des Monats Juli, den Dioskuren geweiht.“¹⁰⁹⁹

Lauretis Fresko steht in der Tradition einer Reihe von Reiterschlachten, die diesen Typus im 16. Jahrhundert entscheidend prägten: Antike Reliefs, wie das des Konstantinsbogens, Leonardos Schlacht von Anghiari und vor allem die nach Raphaels Entwürfen von Giulio Romano ausgeführte *Schlacht an der Milvischen Brücke*.¹¹⁰⁰ Wie im Falle des Wandfreskos der Sala di Costantino ist auch hier die Bewegung der römischen Truppen von links nach rechts zu lesen, wobei sich auf der linken Seite die weitaus größere Masse an Pferden und Leibern ballt. Der Diktator Aulus Postumius erscheint hingegen freigestellt im Bildzentrum auf einem hell gescheckten Pferd und ist mit der schwebenden Viktoria ebenfalls ein Zitat des Raphaelbildes, das auf dem Relief des Konstantinsbogens basiert

¹⁰⁹⁸ T. Livius (1987), S. 201 (Buch II, 19, 3-5)

¹⁰⁹⁹ Plutarch, Bd. 2 (1979), S. 303 (Gaius Marcius, Kap. 3)

¹¹⁰⁰ R. C. Aikin (1977), S. 109

[Abb. 209]. Die von Plutarch ins Spiel gebrachten Dioskuren eilen in Lauretis Fresko auf ihren Schimmeln dem Römerheer voraus und vertreiben den verbannten König, der am rechten Bildrand durch eine Krone zu identifizieren ist. Marco Gallo stellte fest, dass Lauretis Schimmelreiter Vorbild war für das von Orazio Borgianni um 1600 angefertigte Gemälde des Maurentöters (Santiago Matamoros) und weist darauf hin, dass dieser auch das posthume Portrait des Sizilianers für die Accademia di San Luca malte, was eine nähere Bekanntschaft der beiden Maler vermuten lässt.¹¹⁰¹ Auch diese Reiterfigur findet sich in einem Relief des Konstantinsbogens [Abb. 210]. Nach Aikin orientierte sich Laureti bei der Darstellung seiner Dioskuren an antiken Münzen. Sein Fresko habe dann wiederum möglicherweise die Gestalt der Zwillinge in ikonographischen Werken des 17. Jahrhunderts bestimmt, von denen einige diesem Typus entsprechen.¹¹⁰² Die Rezeption der Antike spielte auch in diesem Fresko eine große Rolle. Sogar die Victoria, die mit der Siegespalme dem Römerheer voranschwebt, geht auf ein antikes Relief zurück, das die Apotheose der Sabina zeigt und sich heute im Konservatorenpalast befindet [Abb. 212].¹¹⁰³

Trotz der konventionellen Ikonographie unterscheidet sich Lauretis Fresko von anderen Schlachtenbildern fundamental durch die Darstellung einer ausgesprochen bizarren Grausamkeit, die in profanen Kampfszenen keine Parallele findet. In der sakralen Kunst ist hingegen nach dem Konzil von Trient (1545-63) eine erhebliche Zunahme an Martyrienbildern zu verzeichnen. Dabei spielte eine Rolle, dass sich die römische Kirche auf ihre Wurzeln im frühen Christentum besann, dessen Märtyrer die dortigen Katakomben füllten. So rückte zunehmend die Verbildlichung von gläubig ertragenem Leid in den Fokus der Altarbildmalerei. Besonders der auf Missionierung ausgerichtete Jesuitenorden nutzte die Darstellung gemarterter Heiliger, um seinen Nachwuchs auf ein ähnliches Schicksal vorzubereiten. Zweifellos kannte Tommaso Laureti die Märtyrerfresken der zum Collegium Germanicum et Hungaricum gehörigen Kirche S. Stefano Rotondo.¹¹⁰⁴ Die 32 Wandfelder mit Folterszenen, mit denen Niccolò Circignani und Matteo da Siena zu Beginn der 1580er Jahre den Innenraum der Jesuitenkirche dekorierten, prägten sein Schlachtenbild hinsichtlich der Betonung von Gewalt und Brutalität. So erinnert der von einem Rappen zertretene Kopf des im Bildvordergrund liegenden Soldaten, dem Augen und Hirn aus dem Schädel quellen, an den von einer Steinplatte zerquetschten hl. Artemius [Abb. 213]. Die von Livius als „härter und blutiger als andere“ bezeichnete Schlacht wirkt in Lauretis Darstellung bei näherem Hinsehen eigenartig humoristisch. In dem Schlachtenbild finden sich zerhackte Gliedmaßen und aus dem Leib quellende Innereien ebenso wie grotesk anmutende Szenen von Soldaten und Pferden, die sich beißen, an den Haaren ziehen, auf den Fuß oder in den Schritt treten. Es wird sozusagen nicht ritterlich, sondern mit allen Mitteln verbissen

¹¹⁰¹ M. Gallo (1995), S. 148; zum Portrait siehe M. Gallo (1992), S. 317, Anm. 10; Ders. (2002), S. 335-344; Ders. (2007), S. 263-273

¹¹⁰² R. C. Aikin (1977), S. 111, Anm. 68

¹¹⁰³ Zum Relief siehe Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), S. 245ff.

¹¹⁰⁴ R. C. Aikin (1977), S. 89; zu den Fresken siehe L. H. Monssen (1982), S. 175-318; Ders. (1983), S. 11-106; Ders. (2009), S. 305-366

gekämpft, wobei die Pferde auch nicht untätig bleiben. Das Motiv zweier sich beißender Pferde findet sich schon auf dem bereits erwähnten Phaeton-Sarkophag [Abb. 206]. Ob der Maler mit diesen Szenen einen makaberen Humor zu erkennen gibt oder lediglich die von Livius betonte Härte des Kampfes wiedergeben wollte, sei dahingestellt. Die Raufereien gleichenden Szenen dürften jedenfalls auf Leonardos *Anghiari-Schlacht* zurückzuführen sein [Abb. 215]. Obwohl Leonardos monumentale Reiterschlacht in der Sala del Gran Consiglio des Palazzo Vecchio nie vollendet und Mitte des 16. Jahrhunderts durch Vasaris neue Dekoration ersetzt wurde, fand es durch Nachzeichnungen und Stiche weite Verbreitung. So fließen in der *Schlacht am Regillus-See* des römischen Ratssaales drei Stränge zusammen. Zum einen basiert das Fresko mit seiner bizarren Komponente auf dem einflussreichen Florentiner Beispiel, zum anderen waren aber vor allem die nachtridentinisch-römischen Märtyrerszenen und Raphaels monumentale Schlacht an der Milvischen Brücke prägend für Lauretis Fresko. Ein dem Brescianer Maler Giacomo Stella zugeschriebenes Wandbild, das *Josuas Schlacht gegen die Amalekiter* zeigt, verband das in S. Stefano Rotondo demonstrierte krude Meucheln mit dem heroischen Thema einer Reiterschlacht zeitnah in ganz ähnlicher Weise. Das ins Jahr 1587 zu datierende Fresko befindet sich im rechten Aufgang der unter Sixtus V. reich dekorierten Scala Santa [Abb. 214], an deren Ausstattung zahlreiche Maler beteiligt waren.¹¹⁰⁵ Laureti, der selbstverständlich über die *Cantieri* der aktuellen päpstlichen Ausstattungskampagnen informiert war, muss auch dieses Fresko gekannt haben. Die zur Schau gestellte Grausamkeit, die Lauretis Schlachtenbild kennzeichnet und auch im *Martyrium der hl. Susanna* Augenfällig ist, scheint indes ihre Wirkung auf Caravaggios Werk nicht verfehlt zu haben.¹¹⁰⁶

III.14.4 Republik versus Monarchie? Die Spannungen zwischen Papst und Kommune

Aikin vergleicht die Bildprogramme der großen Ratssäle von Rom, Florenz, Siena und Venedig und kommt zu dem Ergebnis, dass die Städte wegen ihrer jeweils eigenen Regierungsform mit der Dekoration auf unterschiedliche historisch-politische Situationen und Werte antworteten.¹¹⁰⁷

In Rom, Mittelpunkt der westlichen Christenheit und Machtzentrum des Papstes, kämpften Adelsfamilien, Päpste und zivile Kräfte stets um Herrschaft und Einfluss. Grundlage für die Durchsetzung einer selbstbestimmten republikanischen Stadtregierung waren die 1363 erlassenen Statuten, deren Zustandekommen der Verlegung des päpstlichen Hofes nach Avignon zu verdanken war.¹¹⁰⁸ Obwohl ein bürgerliches Wahlrecht beschlossen und der Adel von der Regierung ausgeschlossen wurde, konnte sich die Stadt nie gänzlich den päpstlichen Machtansprüchen entziehen. Nachdem mit Martin V. das Papsttum 1420 nach Rom zurückgekehrt war, bemühte es sich intensiv,

¹¹⁰⁵ Zur Freskendekoration der Scala Santa siehe A. Zuccari 1992 (a), S. 103-148

¹¹⁰⁶ K. Takahashi (2014), S. 153-168

¹¹⁰⁷ R. C. Aikin (1977), S. 114-122

¹¹⁰⁸ R. C. Aikin (1980), S. 30f.

die zivilen Institutionen unter die eigene Kontrolle zu bringen.¹¹⁰⁹ Besonders die fiskalischen Einnahmen der Kommune weckten die Begier der Pontifices. Nach zwei Statutenreformen der Jahre 1469 (unter Paul II.) und 1580 (unter Gregor XIII.) wurde der Großteil der öffentlichen Ämter vom Papst vergeben, lediglich die Konservatoren und die Caporioni standen noch zur Wahl.¹¹¹⁰ Der Senator, ursprünglich höchste richterliche Autorität und Oberhaupt der Kommune, wurde nun vom Papst eingesetzt, musste allerdings bei Amtsantritt von den Konservatoren vereidigt werden.¹¹¹¹ Seiner realen Macht größtenteils beraubt, symbolisierte er bei festlichen Zeremonien weiterhin die höchste Autorität der Kommune. Sein Amt leitete man wie das der Konservatoren aus der antiken Tradition ab, die stets als Begründung angeführt wurde, um die „althergebrachte“ Autonomie der Stadt gegenüber den usurpatorischen Bestrebungen der Päpste zu verteidigen. Die Funktionen der verschiedenen Ämter änderten sich im Laufe der Zeit graduell, so dass im 16. Jahrhundert die Konservatoren an der Spitze der römischen Administration standen und für das Wohl des Gemeinwesens zu sorgen hatten. Zur Bewältigung ihrer Aufgaben stand ihnen ein stattlicher bürokratischer Apparat zur Seite.¹¹¹² Nach der Statutenreform von 1580 waren die Konservatoren, deren Amtszeit nach nur drei Monaten endete, hauptsächlich zuständig für den Erhalt und die Pflege der städtischen Bauten, antiken Monumente, Stadtmauern, Brücken, Straßen, Brunnen und Aquädukte. Desweiteren kontrollierten sie die Preise für Nahrungsmittel, Maße und Gewichte und wachten über die Gilden, deren Büros sich im Kapitol befanden. Sie verliehen die Bürgerrechte und verfügten über eine eigene Gerichtsbarkeit, die sich mit zivilen und strafrechtlichen Fragen befasste. Die Konservatoren konnten jedoch nicht nach Gutdünken walten, sondern benötigten die Zustimmung des *Consiglio Segreto* und des *Consiglio Pubblico*.¹¹¹³ Der *Consiglio Segreto* setzte sich aus den drei Konservatoren, dem Priore der Caporioni, den Caporioni, dem Cancelliere, den Maestri di Strada, neununddreißig von den Caporioni gewählten und vierzig weiteren Ratsmitgliedern, den Konservatoren und Caporioni der vorherigen Amtsperiode, den Difensori dei decreti und allen Mitgliedern der Delegationen zusammen. Dieses Gremium erarbeitete Beschlüsse, die dem *Consiglio Pubblico* dann von den Konservatoren zur Abstimmung vorgelegt wurden. Mitglieder des zu Beginn jeden Monats tagenden *Consiglio Pubblico* waren der Senator und römische Bürger, die jährlich von den Caporioni zugelassen und älter als zwanzig Jahre waren.

Unter Sixtus V. (1585-90) verschärfte sich der Machtverlust der kommunalen Institutionen, indem deren Autonomie stetig ausgehöhlt wurde, bis sie sich nur noch auf wenige Verwaltungsaufgaben und repräsentative Funktionen beschränkte. Bereits zu Beginn seiner Amtszeit machte sich Sixtus V. daran, Kompetenzen und Einnahmen der Stadtverwaltung in die päpstliche Zuständigkeit und

¹¹⁰⁹ E. Rodocanachi (1901), S. 143ff.

¹¹¹⁰ R. C. Aikin (1980), S. 32

¹¹¹¹ Zum Tribunal des Senators siehe A. Pompeo (1991), S. 46-49; N. del Re (1993), S. 11-88

¹¹¹² M. Franceschini (1991), S. 33

¹¹¹³ M. Franceschini (1991), S. 34

Schatztruhe umzuleiten.¹¹¹⁴ Durch die Schaffung zahlreicher käuflicher Ämter und die Übernahme wichtiger Aufgaben und Befugnisse der kapitolinischen Behörden durch die Camera Apostolica und anderer Kongregationen schrumpfte die Autonomie des Magistrats erheblich zusammen. Auch beim Volk war Sixtus V. ausgesprochen unbeliebt. Unter seiner strengen Herrschaft stiegen die Steuern und die Gefängnisse füllten sich.¹¹¹⁵ Nach dem Tode des Peretti-Papstes 1590 wäre seine zwei Jahre zuvor im Konservatorenpalast aufgestellte Portraitstatue beinahe einer aufgebrachten Menge zum Opfer gefallen, die das Kapitol stürmte.¹¹¹⁶ So führte auch Tittoni die Einigkeit der Auftraggeber bei der Wahl des Malers auf das Zerwürfnis Lauretis mit Sixtus V. zurück.¹¹¹⁷ Dieser habe sich aufgrund seiner Opposition zum Papst gewissermaßen besonders qualifiziert, an einem der repräsentativsten Orte des kommunalen Rom einen Freskenzyklus zu schaffen, der Ausdruck des römisch-republikanischen Selbstverständnisses sein würde. Ob nun die gegenüber Sixtus V. gehegte Abneigung tatsächlich ein bzw. *das* Motiv war, ausgerechnet Tommaso Laureti mit der Freskierung der Sala dei Capitani zu beauftragen, bleibt jedoch Spekulation. Wahrscheinlich ist, dass seine Qualitäten als „berühmter Maler unserer Zeit“, wie er in dem Zahlungsbeleg über die abschließende Gratifikation genannt wird, gefragt waren.¹¹¹⁸ Das passt zu Mancinis Aussage, der Magistrat habe Laureti engagiert, weil er sein Talent mit der „durchdachten“ Gestaltung der Decke der Sala di Costantino bewiesen habe, die er ein Jahr zuvor vollendet hatte.¹¹¹⁹ Zudem gibt Aikin zu bedenken, dass der Papst selbst Interesse an der Gestaltung dieses wichtigen Audienzsaales gehabt haben dürfte.¹¹²⁰ Immerhin handelte es sich bei diesem Unterfangen um das größte Projekt, das auf dem Kapitol unter seiner Herrschaft begonnen wurde. Es wird ihm auch nicht entgangen sein, dass dieses „republikanische“ Bildprogramm die Thematik des vorherigen wieder aufgriff, also die Kontinuität wahrt. Dass Sixtus V. die Wahl des Malers und der darzustellenden Episoden als Provokation empfand, ist daher nicht wahrscheinlich. Schließlich war Laureti auch nach Vollendung der Gewölbefresken der Sala di Costantino weiterhin für den Perettipapst bzw. seine Familie als Maler und Gutachter tätig.¹¹²¹

¹¹¹⁴ R. C. Aikin (1980), S. 37f.

¹¹¹⁵ Ebd., S. 40f.

¹¹¹⁶ Zur Statue siehe R. C. Aikin (1980), S. 153-168; S. Guarino (1991), S. 117-119

¹¹¹⁷ Siehe II; M. E. Tittoni (1985), S. 211, 216; Dies. (1991), S. 138; ebenso L. Spezzaferro (1991), S. 17; I. Colucci (2007), S. 108; Dies. (2010), S. 37

¹¹¹⁸ ASC, Cred. VI, Vol. 26, fol. 125

¹¹¹⁹ „Le condusse al suo solito e secondo il suo talento assai bene [...]. Chi conosceva giudicava che fusser ragionevoli e per tale rispetto il Popolo Romano gli diede a dipingere in Campidoglio.“ Dok. 53 (G. Mancini (1956), S. 232)

¹¹²⁰ R. C. Aikin (1980), S. 85

¹¹²¹ Siehe II

III.14.5 Das Dekorationssystem der Wände im Kontext profaner Wandmalerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom

Die Fresken der Sala dei Capitani zeichnen sich besonders durch ihre Monumentalität aus. Indem Laureti große Bildfelder für seine Historienszenen schuf, reduzierte er ornamentale Motive, wie die fingierte Architektur in den Ecken des Raumes, auf ein Minimum. Hierbei orientierte er sich an den Fresken Jacopo Ripandas, die mehr als ein Dreivierteljahrhundert früher entstanden [Abb. 216]. Eine vielschichtige Wanddekoration mit verschiedenen Realitätsebenen, überbordendem Rahmenwerk, Grottesken, fingierten Reliefs und Skulpturen, floralen Elementen und Draperien, die Mitte des 16. Jahrhunderts immer reichere Formen annahm und in den Gewölbefresken der Galleria Farnese (1597-1601) einen Höhepunkt erreichte, vermied er hingegen.¹¹²² Grundsätzlich kennt die Wandmalerei zwei Formen von Dekorationssystemen, die in vielfältigen Ausprägungen variierten: Zum einen die meist scheinplastisch gegliederte geschlossene Wand, die hauptsächlich als Bildträger begriffen werden muss, und zum anderen die illusionistische Raumerweiterung bzw. Raumöffnung, deren perspektivisches Spiel fingierter Dreidimensionalität die Auflösung der realen Architektur simuliert, wie dies bei Peruzzis Sala delle Prospettive in der Villa Farnesina oder Vasaris Sala dei Cento Giorni im Palazzo della Cancelleria (1546) [Abb. 218] der Fall ist, um zwei römische Beispiele zu nennen. Ein malerisch geschlossenes Wandsystem findet sich hingegen in der Sala di Costantino (1519-24) sowie in der Sala Paolina in der Engelsburg (1545-47). Mit der Zunahme scheinarchitektonischer Elemente, die meist mit Figuren, Festons und Draperien angefüllt sind, stellte sich die Frage, auf welche Weise narrative Szenen in die Dekoration integriert werden können, da deren Darstellung üblicherweise ein gerahmtes Bildfeld erforderte. Hierzu bemerkt Steiner, dass „im Quattrocento der Rahmen in erster Linie eine Ergänzung des Bildes ist“, während „in der Innendekoration des 16. Jahrhunderts die Situation umgekehrt [wird]: der Rahmen wird zum Bestandteil der Wand, oder in extremen Fällen wird die Wand in ihrer Ganzheit als rahmendes Bauglied umgestaltet.“¹¹²³ Für die Entwicklung der scheinplastischen Wanddekoration waren Michelangelos Deckenfresken der Cappella Sistina grundlegend.¹¹²⁴ Die Scheinarchitektur ist als ordnungsstiftendes System zugleich ornamentaler Rahmen und Architektur.¹¹²⁵ An ihnen orientierte sich auch Raphael für die Gestaltung der Sala di Costantino [Abb. 169].¹¹²⁶ Auch er gliedert die Wand durch eine von Figuren bevölkerte Nischenarchitektur. Das Problem der darzustellenden Historienszenen löste Raphael elegant, indem er zwischen der Scheinarchitektur illusionistische Wandteppiche spannte, die er zu Bildträgern der Historienszenen machte. Als in bzw. vor eine Scheinarchitektur gesetztes *quadro riportato* kann solch

¹¹²² Zu Dekorationssystemen der Wandmalerei in Italien siehe A. Blunt (1959), S. 309-327; S. Sandström (1963); R. Steiner (1974); W. Fastenrath (1995); J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), besonders S. 7-51

¹¹²³ R. Steiner (1974), S. 59

¹¹²⁴ S. Sandström (1963), S. 173-186; R. Steiner (1974), S. 68-80

¹¹²⁵ W. Fastenrath (1995), S. 87

¹¹²⁶ R. Steiner (1974), S. 81f; M. Rohlmann (2004), S. 143

ein Bildfeld eine eigene Perspektive besitzen, die von der übrigen Dekoration abweicht.¹¹²⁷ Dies war besonders für narrative Szenen förderlich, die an Decken darzustellen waren, da auf diese Weise eine die Figuren stark verkürzende Untersicht vermieden werden konnte. Kliemann macht darauf aufmerksam, dass das gerahmte Bildfeld in geschlossenen Wandsystemen eine räumliche und zeitliche Distanz schafft, während „bühnenartigen Darstellungen, die das bildliche Geschehen im gleichen Raum präsentieren, in dem sich der Betrachter befindet, ein starkes vergegenwärtigendes Moment zukommt.“¹¹²⁸ Indem Laureti die narrativen Szenen wie Raphael als fingierte Bildteppiche darstellt, verdeutlicht er das Historische des Geschehens, da die Tapisserien als gemalte Objekte aufzufassen sind. An einer Stelle durchbricht Laureti jedoch dieses Konzept. In dem Fresko mit der Darstellung *Horatius Cocles verteidigt die Sublicius-Brücke* verschränkt er zwei Realitätsebenen miteinander, indem er in die Szenerie des fingierten Bildteppichs eine Scheinarchitektur malt, die zum Betrachterraum zu gehören scheint [Abb. 195]. An den über dem rechten Fenster gebildeten Sockel klammert sich eine Figur, die klar in die Handlung des Historienbildes integriert ist. Auf diese Weise stellt die Repoussoirfigur eine Verbindung zwischen dem dargestellten Geschehen und dem Betrachter her. Eine solche „manieristische Vermischung der Realitätsebenen“ ist auch in Francesco Salviatis Fresken des Salotto im Palazzo Farnese (1558) zu entdecken [Abb. 219].¹¹²⁹ Dort greift ein kleiner Putto, der auf einen fingierten Wandteppich gemalt ist, nach der Lanze eines unter der Tapiserie sitzenden Feldherren. Problematisch ist das Nebeneinander und Übereinander verschiedener Erzählebenen, was sich im „Spannungsverhältnis zwischen Flächenbild und Tiefenraum“¹¹³⁰ äußert. Da die Taten der Farnese hinter den Grottesken gezeigt werden, erscheinen sie beinahe zweitrangig. Ganz anders handhabte Salviati die Aufgabe der Verbindung von Grotteske und Historienbild zuvor bei der Freskierung der Sala dell'Udienza invernale im Palazzo Ricci-Sacchetti (1552-54) [Abb. 217]. Indem er die alttestamentarischen Szenen in Form von großformatigen *quadri riportati* vor die Scheinarchitektur setzte, kommt diesen die größte Aufmerksamkeit des Betrachters zu. Die klare Präferenz, Historienszenen der ornamentalen Wandgliederung Vorrang zu geben, zeigt sich mehr noch in der Sala dei Fasti Farnesiani in Caprarola (1562-63) [Abb. 220]. Mit der Monumentalisierung narrativer Szenen geht eine Reduzierung der Tiefenschichtung zugunsten einer geschlossenen Flächigkeit der Wand einher. Diese Tendenz ist besonders dort zu beobachten, wo die Illustration von Historienszenen zu Propagandazwecken eine möglichst klare Darstellung der Ereignisse erforderte, wie es beispielsweise in der Sala Regia des Apostolischen Palastes (1548-73) [Abb. 221] oder der Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio (1563-71) in Florenz [Abb. 222] der Fall ist. Hier ordnet sich die ornamentale Dekoration der Wände den narrativen Szenen unter und beschränkt sich wieder auf die

¹¹²⁷ Zum *quadro riportato* siehe W. Fastenrath (1990)

¹¹²⁸ J. Kliemann (2004), S. 13

¹¹²⁹ Ebd., S. 21

¹¹³⁰ W. Fastenrath (1995), S. 100

Rahmung der Bilder, und das nicht im Medium der Malerei, sondern in Stuck.¹¹³¹ Dies dürfte auch der Grund gewesen sein, weshalb Laureti die rahmende Scheinarchitektur auf ein Minimum reduzierte, obwohl er doch vornehmlich auf dem Gebiet der perspektivischen Darstellung reüssierte. Stattdessen schuf er in Anlehnung an Ripandas Fresken große Bildflächen, die es ihm ermöglichten, die gesamte Wand zu nutzen, um den dargestellten Großtaten der römischen Republik die gewünschte Geltung zu verschaffen. Keine übermäßige ornamentale Dekoration sollte von der Botschaft des Bildprogramms ablenken.

III.15 Das Hochaltarbild von S. Susanna, Rom (1595/97)

III.15.1 Umbau und Ausstattung der Kirche durch Kardinal Girolamo Rusticucci

Kurz nach der Fertigstellung des Freskenzyklus' im Konservatorenpalast erhielt Tommaso Laureti einen weiteren Auftrag von großer Bedeutung. Kardinal Girolamo Rusticucci (1537-1603), seit 1587 Generalvikar von Rom, betraute ihn mit der Anfertigung des Hochaltarbildes für die Stationskirche S. Susanna. Sie befindet sich in einer Gegend, die in der Antike von der weitläufigen Anlage der Diokletiansthermen geprägt war [Abb. 223]. Die frühmittelalterliche Kirche, deren Bausubstanz trotz verschiedener Restaurierungs- und Umbaumaßnahmen weitgehend erhalten ist, befindet sich an der Stelle, die seit dem fünften Jahrhundert als Ort *ad duas domos* bekannt ist.¹¹³² Hieraus schloss man irrtümlich, dieser Name ginge auf das Haus der Heiligen, das sie mit ihrem Vater Gabinius bewohnte, und eine in der Nähe befindliche *domus* ihres Onkels, des Papstes Caius (283-296), zurück.¹¹³³ Der aus dem vierten Jahrhundert stammende erste Kirchenbau, in der Synodalliste von 499 zunächst als Titelkirche des Caius und seit 595 als Titulus Sanctae Susannae bezeichnet, wurde unter Papst Leo III. (795-816) durch eine neu errichtete Basilika ersetzt.¹¹³⁴ Diese reduzierte Sixtus IV. zwischen 1475 und 1477 auf das Mittelschiff und die Apsis. Aus dieser Zeit stammen wahrscheinlich auch die beiden eine Art Transept bildenden Seitenkapellen.¹¹³⁵ Auf Initiative Camilla Perettis, Schwester Sixtus' V., wurde

¹¹³¹ Nachdem man in der Sala Regia zunächst die ausgesprochen reiche Stuckdekoration geschaffen hatte, begann man 1548 mit den Wandmalereien. In verschiedenen Ausstattungsphasen zogen sich diese Arbeiten bis zum Jahre 1573 hin. Die Fresken schufen die Maler Giorgio Vasari, Taddeo und Federico Zuccari, Orazio Samacchini, Giuseppe Salviati, Livio Agresti, Giovanni Battista Fiorini und Girolamo Siciolante. Zur Sala Regia siehe A. Böck (1997)

¹¹³² Zur Geschichte der Kirche und ihrer Lage siehe B. M. Apolloni Ghetti (1965), S. 10-54; H. Hibbard (1971), S. 110; R. Krautheimer / S. Corbett (1976), S. 243-266; A. M. Affanni (1993) (a), S. 13-20; A. M. Affanni (1993) (b), S. 21-23

¹¹³³ S. Diefenbach (2007), S. 343, Anm. 48

¹¹³⁴ Ebd., S. 343; R. Krautheimer / S. Corbett (1976), S. 245, 260; Apolloni Ghetti vertritt hingegen die Meinung, dass zumindest die Langhauswände der Kirche noch aus dem vierten Jahrhundert stammen. B. M. Apolloni Ghetti (1965), S. 20

¹¹³⁵ R. Krautheimer / S. Corbett (1976), S. 245, 261f.

die Kirche 1587 Zisterzienserinnen anvertraut, deren Aufgabe in der Aufnahme und Erziehung armer Mädchen bestand.¹¹³⁶ Der Konvent wurde der Bruderschaft von San Bernardo unterstellt. Zwischen 1589 und 1591 ließ Camilla Peretti die auf der linken Seite des Kirchenschiffes gelegene Laurentiuskapelle von Domenico Fontana umbauen, reich stuckieren und von Cesare Nebbia und Giovanni Battista Pozzo mit Fresken versehen.¹¹³⁷ Umfassende Renovierungs- und Umbaumaßnahmen ließ Girolamo Rusticucci, seit 1570 Titulkardinal von S. Susanna und Protektor des Zisterzienserordens (ab 1590), zwischen 1588 und 1603 durchführen.¹¹³⁸ An den von Domenico Fontana begonnenen Arbeiten war Carlo Maderno zunächst assistierend beteiligt. Nachdem sein Onkel Rom verlassen hatte, übernahm er die Stelle des leitenden Architekten. Maderno ist auch die monumentale Travertinfassade zu verdanken, die bereits 1597 entworfen, aber erst 1603 vollendet wurde.¹¹³⁹ Kardinal Rusticucci ließ die rundbogigen Fenster der Kirche schließen und durch rechteckige ersetzen, den Triumphbogen errichten, der das Presbyterium vom Langhaus trennt, dekorative Pilaster vor die Innenwände setzen, eine hölzerne Kassettendecke einziehen und den Kirchenraum mit einem einheitlichen Freskenzyklus ausstatten [Abb. 224]. Mit der Dekoration des Innenraumes wurde im Presbyterium begonnen, dessen Fresken in die Jahre 1595-97 zu datieren sind.¹¹⁴⁰ Auf dem Triumphbogen ist die Jahreszahl MDXCV zu lesen. Da Susanna im Jahre 295 ihr Martyrium erlitt, ist die Inschriftenkartusche wahrscheinlich im Hinblick auf dieses Jubiläumsjahr angebracht worden.¹¹⁴¹ Die Angabe bezieht sich folglich nicht auf die Fertigstellung des Chores, da erst 1595 das Apsismosaik Leos III. (799) zerstört wurde, um es durch die Fresken zu ersetzen.¹¹⁴² Ein *avviso* vom 30. August 1597 hält schließlich fest, dass S. Susanna „*già del tutto abellita*“ sei, womit jedoch nur der Chorraum gemeint war.¹¹⁴³

Mit den Fresken beauftragte der Kardinal Maler, die bereits an den großen Ausstattungskampagnen seines Förderers, Sixtus V., maßgeblich beteiligt waren: Cesare Nebbia, Baldassarre Croce, Paris

¹¹³⁶ D. Pacchierini OCist (1993), S. 94-98

¹¹³⁷ Am 5. Februar 1589 gestattet Sixtus V. dem Architekten antike Spolien zu verwenden, die er seiner Schwester schenkte „*per la fabrica et ornamento che dovrà fare la signora Camilla nostra sorella per l'altare nella chiesa di S.ta Susanna a Termini [...]*.“ ASR, Camerale I, Vol. 936, fol. 93v; H. Hibbard (1971), S. 112. Von Cesare Nebbia stammt auch das Altarbild mit dem Martyrium des hl. Laurentius. Siehe R. Eitel-Porter (2009) (a), S. 134f.; zur Cappella Peretti siehe B. M. Apolloni Ghetti (1965), S. 77f.; C. Valone (1994), S. 134f.; M. B. Guerrieri Borsoi (1993), S. 279-283; R. Vodret (1993) (c), S. 42-45

¹¹³⁸ B. M. Apolloni Ghetti (1965), S. 56-81; H. Hibbard (1971), 111-114; A. Schiavo (1980), S. 29-33; S. Macioce (1990), S. 144-146; A. M. Affanni (1993) (b), S. 21-27; R. Vodret (1993) (c), S. 28-48

¹¹³⁹ H. Hibbard (1971), S. 40-43, 68, 113f.; A. M. Affanni (1993) (b), S. 24f.

¹¹⁴⁰ Auf den 30. August 1594 datiert ein Vertrag mit Giovanni Guerra und Costanzo Gentilone über Vergoldungs- und Malerarbeiten an der Decke des Chores. Diese sollten innerhalb von vier Monaten abgeschlossen sein und 300 scudi kosten. Zudem sollten Guerra und Gentilone nach und nach, je nach Fortgang der Arbeiten, die Stuckreliefs im Chor vergolden. Hierfür hatten dann zwei Gutachter den Lohn zu bestimmen. ASR, Notai del Tribunale A.C., 6230, fol. 506r+v, 513 r+v.

¹¹⁴¹ R. Vodret (1993) (c), S. 35; A. Zuccari (2004), S. 38

¹¹⁴² BAV, Vat. Lat., 5407, fol. 187

¹¹⁴³ Siehe H. Hibbard (1971), S. 112; M. C. Abromson (1978), S. 136, Anm. 82

Nogari und Tommaso Laureti.¹¹⁴⁴ Nebbia hatte seine Karriere als Schüler Muzianos begonnen, mit dem er bereits für Gregor XIII. in der Galleria delle Carte Geografiche gearbeitet hatte. Zusammen mit Giovanni Guerra leitete er alle sixtinischen Dekorationsprojekte, wie beispielsweise die Freskierung der Biblioteca Sistina, der Scala Santa, des Quirinal- und Lateranpalastes, der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore u.a.. Unter ihrer Aufsicht arbeitete auch Baldassarre Croce an den Malereien der Scala Santa, in der Loggia delle Benedizioni in S. Giovanni in Laterano und im Palazzo Lateranense. Auch Paris Nogari war als Schüler Cesare Nebbias an diesen Dekorationen beteiligt.

Die Fresken von S. Susanna thematisieren an den Langhauswänden die Geschichte der hl. Susanna des Alten Testaments und im Chorraum Ereignisse aus dem Leben der Märtyrerin gleichen Namens sowie die Martyrien der Heiligen Gabinius und Felicitas, deren Reliquien mit denen Susannas in der Krypta ruhen.¹¹⁴⁵ Das Hochaltarbild schließlich zeigt das *Martyrium der hl. Susanna* als Höhepunkt und Abschluss des Bildprogramms [Abb. 225]. Flankiert wird es von zwei Fresken Cesare Nebbias. Auf der linken Seite ist dargestellt, wie ein Engel Susannas Jungfräulichkeit verteidigt, nachdem sie sich geweigert hatte, den Adoptivsohn Diokletians zu heiraten, während das rechte Bild Susannas Weigerung, ein Götterbild anzubeten, zeigt. Beide Episoden führten zur Verurteilung und Enthauptung der Heiligen. Über diesem weltlichen Drama offenbaren die vier Bildfelder der Apsiskalotte dem Betrachter Susannas Lohn für ihre Standhaftigkeit. Weißgewandet kniet die Märtyrerin in himmlischen Gefilden zwischen musizierenden Engeln, um Christus anzubeten, der im Scheitel der Kalotte mit Zepter und Krone als Weltenrichter dargestellt ist. Auch diese Fresken stammen von Cesare Nebbia. Das linke Wandbild des Chorraumes mit dem *Martyrium des hl. Gabinius* malte Baldassarre Croce. Demgegenüber ist das *Martyrium der hl. Felicitas* von Paris Nogari dargestellt. Den ornamentalen Schmuck des Chores entwarf wahrscheinlich Carlo Maderno, der mit der Gesamtleitung der Arbeiten betraut war.¹¹⁴⁶

Am 26. Juni 1598 verpflichtete sich Baldassarre Croce vertraglich, im Langhaus sechs Bilder aus dem Leben der Susanna des Alten Testaments zu malen.¹¹⁴⁷ Vor der Ausführung war er jedoch gehalten, dem *ministro* des Kardinals, Giovanni Angelo Frumenti, die Kartons vorzulegen, um dessen Zustimmung sicherzustellen. Zuccari schreibt Frumenti, der als Vertrauter des Kardinals als dessen Mittelsmann fungierte, eine entscheidende Rolle in der Ausarbeitung der Ikonographie des gesamten Freskenzyklus' zu.¹¹⁴⁸ Die als fingierte Bildteppiche dargestellten Szenen des Langhauses werden von

¹¹⁴⁴ Die an der Dekoration von S. Susanna beteiligten Maler überliefert P. M. Felini (1610), S. 194 und G. Baglione (1642), S. 73, 88, 117, 298

¹¹⁴⁵ Zu den Fresken siehe B. M. Apolloni Ghetti (1965), S. 63-73; H. Hibbard (1971), S. 112f.; M. C. Abromson (1978), S. 135-141; S. Macioce (1990), S. 144-146; R. Vodret (1993) (c), S. 28-42; H. Steinemann (1995), S. 2-34; E. Priedl (2001), S. 109-123; A. Zuccari (2004), S. 37-80; P. M. Jones (2008), S. 13-74; R. Eitel-Porter (2009), S. 135-139; E. Priedl (2011), S. 107-120

¹¹⁴⁶ A. Zuccari (2004), S. 39

¹¹⁴⁷ ASR, Notai del Tribunale A.C., Vol. 6245, fol. 62r-63v, 66r; M. C. Abromson (1978), S. 255f. (Dok. 140)

¹¹⁴⁸ A. Zuccari (2004), S. 39, 41

einer Scheinarchitektur Matteo Zaccolinis gegliedert.¹¹⁴⁹ Vom Presbyterium ausgehend sind die Bildfelder des Langhauses chronologisch im Uhrzeigersinn angeordnet. Beginnend mit *Susanna im Bade* und *Susanna wird von den Alten angeklagt* an der rechten Wand erstreckt sich der Zyklus über die Innenfassade mit den von der Orgel teilweise verdeckten Szenen *Daniel verteidigt Susanna* und *Daniel verhört die beiden Alten* und endet auf der linken Langhauswand mit der *Steinigung der Alten* und *Susannas Danksagung*. Sowohl die Susanna des Alten Testaments als auch die frühchristliche Heilige verkörperten Tugend und Keuschheit. Die Vita der Märtyrerin Susanna wird sowohl von Pompeo Ugonio als auch von Cesare Baronio und Antonio Gallonio überliefert.¹¹⁵⁰ Während Abromson Baronio sogar für den Konzeptor des Bildprogramms von S. Susanna hält, macht Zuccari darauf aufmerksam, dass sich die Ikonographie der Apsisfresken hauptsächlich an Ugonios Schilderung orientiert und in einigen Details durch Gallonios Bericht ergänzt wird.¹¹⁵¹ Es ist eher unwahrscheinlich, dass Rusticucci einen anderen Kardinal damit beauftragte, für seine eigene Titelkirche ein passendes Bildprogramm zu entwickeln, zumal überliefert ist, dass die Entwürfe von seinem *ministro* Frumenti abgesegnet wurden. Rusticucci selbst ließ in seiner Funktion als Generalvikar von Rom in einem Edikt vom 22. Dezember 1593 verlautbaren, dass religiöse Bilder erst nach Vorlage der entsprechenden Entwürfe von ihm oder seinem Stellvertreter genehmigt werden müssten.¹¹⁵² So ist anzunehmen, dass er an der Angemessenheit der Fresken von S. Susanna ein besonderes Interesse gehabt haben dürfte.¹¹⁵³

Laut Vertrag sollte Baldassarre Croce die Fresken des Langhauses innerhalb eines Jahres vollenden. Aus einem anderen Dokument, das auf den 30. September 1600 datiert, geht jedoch hervor, dass zu diesem Zeitpunkt die Eingangswand undekoriert war, vermutlich weil die Fassade von S. Susanna noch nicht fertiggestellt war.¹¹⁵⁴ Das geschah erst 1603. In jenem Jahr verstarb Kardinal Rusticucci und konnte in der nun vollendeten Kirche beigesetzt werden.¹¹⁵⁵

¹¹⁴⁹ G. Baglione (1642), S. 316

¹¹⁵⁰ P. Ugonio (1588), fol. 189r-190r; C. Baronio (1590), S. 651f.; A. Gallonio (1591), S. 145-154; zur legendenhaften und realen Person der hl. Susanna siehe L. Duchesne (1916/17), S. 27-56

¹¹⁵¹ M. C. Abromson (1978), S. 136; A. Zuccari (2004), S. 41ff. Vodret übernimmt Abromsons These und weist darauf hin, dass der Kardinal mit den Zisterzienserinnen von S. Susanna auch persönlich verbunden war, da zwei seiner Schwestern Mitglieder des Konvents waren. Siehe R. Vodret (1993) (c), S. 29; so auch R. Eitel-Porta (2009) (a), S. 138f.

¹¹⁵² ASVR, Liber Edictorum Tribunalis, t. 38, fol. 188f

¹¹⁵³ A. Zuccari (2004), S. 41ff.

¹¹⁵⁴ In diesem Dokument gewährt der Kardinal Baldassare Croce eine Zusatzzahlung, weil ihm die Fresken der Langhauswände besonders gefallen haben. ASR, Notai del Tribunale A.C., Vol. 4069, fol. 995r+v; M. C. Abromson (1978), S. 356 (Dok. 141); präziser transkribiert von S. Bellavia (2003), S. 36

¹¹⁵⁵ H. Hibbard (1971), S. 113

III.15.2 Das Altargemälde

Wie es für Laureti charakteristisch ist, schuf er ein dramatisch bewegtes Gemälde mit starken Lichteffekten und vielen Figuren [Abb. 225]. Im Vordergrund liegt in perspektivischer Verkürzung wiedergegeben die enthauptete Heilige, flankiert von zwei Henkern. Während der Linke das blutige Schwert abwischt, hält der Rechte noch ein Folterwerkzeug in Händen und schaut auf den abgetrennten Kopf der Leiche. Eine weitere zerbrochene Rute, mit der die Heilige vor ihrem Tod geschlagen wurde, liegt neben ihm auf dem Boden.¹¹⁵⁶ Mit dieser Rückenfigur wiederholt Laureti hier den Pferdekeuch, den er bereits im Alexanderfries des Palazzo Vizzani 30 Jahre zuvor gemalt hatte.¹¹⁵⁷ Über der Szene schwebt ein großer Engel, der im Begriff ist, der Märtyrerin einen Palmenzweig und Blüten zu bringen. Die Figurengruppen ordnet der Maler wie schon so oft kreisförmig an und lässt in der Mitte eine Leere. Die tunnelartige Architektur, die sich in drei hintereinander liegenden Bögen staffelt, ermöglicht einen lichten Ausblick in die Ferne. Diese Öffnung des Bildhintergrundes bewirkt hier wie auch in der Sala di Costantino einen tiefen Eindruck von Transzendenz. Im Fluchtpunkt der Perspektive ist ebenfalls ein Obelisk zu sehen, der als Referenz an Sixtus' V. interpretiert werden kann, da dieser ägyptische Obelisk christlich umwidmen und auf zentralen Plätzen neu aufstellen ließ.¹¹⁵⁸ Der Bildaufbau ist klar in einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund gegliedert. Zuvorderst liegt die tote Märtyrerin zwischen ihren gelb gekleideten Henkern. Susannas Gewand gab Laureti hingegen die Komplementärfarbe blau. Diese beiden Farben, in der christlichen Symbolik negativ bzw. positiv konnotiert, machen dem Betrachter augenblicklich den Kontrast zwischen Gut und Böse deutlich und erleichtern deren Identifikation.¹¹⁵⁹ Auf der linken Seite des Bildes stehen hinter dem Henker zwei Likatoren und zahlreiche römische Soldaten. Der Tribun Macedonius, noch auf die Tote deutend, gab den Befehl zu Susannas Hinrichtung. Auf der Stufe im Zentrum des Bildes sitzt ein Scherge, der sich nach getaner Arbeit auf die Rute stützt, mit der er die Heilige zuvor traktiert hatte.¹¹⁶⁰ Am rechten Bildrand sind vermutlich Susannas Angehörige dargestellt, die das Geschehen verfolgten, denn die Heilige wurde in ihrem eigenen Haus getötet. Der alte Mann, der sich an den Bart fasst, könnte Papst Caius sein, dessen rotes Gewand auf sein eigenes Martyrium hindeutet.¹¹⁶¹ Der Hintergrund ist nahezu menschenleer. Protagonist ist hier das Licht, das die Architektur bescheint und ein antikes Monument in die Sichtachse des Betrachters rückt. Dieser räumlichen Schichtung und symmetrischen Anordnung der Figuren, die das Auge des Betrachters leiten, ist die gute Lesbarkeit des Gemäldes zu verdanken. Gemäß der Fragensequenz eines

¹¹⁵⁶ P. Ugonio (1588), fol. 189v; A. Gallonio (1591), S. 152

¹¹⁵⁷ Die letztlich auf Rückenakten Raphaels und Michelangelos basierende Figur geht auf ein Chorschrankenrelief des Florentiner Domes von Baccio Bandinelli zurück [Abb. 21].

¹¹⁵⁸ Einen Obelisk versetzte er vor seine in der Nähe von S. Susanna gelegene Villa, vier weitere vor die Kirchen St. Peter, S. Maria Maggiore, S. Giovanni in Laterano und S. Maria del Popolo. P. M. Jones (2008), S. 40f.

¹¹⁵⁹ Man denke an Judas' gelbes Gewand und an den traditionell blauen Mantel Mariens.

¹¹⁶⁰ Diese Figur mag Laureti in Anlehnung an Raphaels Schule von Athen dort platziert haben.

¹¹⁶¹ A. Zuccari (2004), S. 44, 56, Anm. 54

Erkenntnisprozesses - was ist geschehen, warum ist es geschehen und wo führt es hin? – ist das Ereignis vorn, die Ursache in der Mitte und eine hoffnungsvoll lichte Aussicht im Hintergrund dargestellt, wobei der Obelisk die Aufmerksamkeit des Betrachters wieder zu dem himmlischen Boten lenkt, der das Bild nach oben hin abschließt und die Erfüllung des Martyriums symbolisiert.

Auffällig ist, dass der abgeschlagenen Kopf der Heiligen im unmittelbaren Bildvordergrund liegt, obwohl ihr Körper in die entgegengesetzte Richtung auf den Rücken gefallen ist. Die besondere Grausamkeit wird verstärkt durch das Blut, das aus dem Halse fließt und den Henker, der sein Schwert abwischt. Diese Motive sollen in dem Betrachter Schauer hervorrufen, womit eine Anforderung erfüllt war, die man nach dem Tridentinum an religiöse Bilder stellte: Sie sollten den Gläubigen lehren und vor allem innerlich bewegen.¹¹⁶² Das Motiv der im Bildvordergrund liegenden enthaupteten Heiligen erinnert an die in ähnlicher perspektivischer Verkürzung dargestellte zerbrochene Merkurstatue der Sala di Costantino und den exekutierten Verräter im Brutus-Fresko der Sala dei Capitani. Vorbilder für diese Abscheu und Schrecken hervorrufende Grausamkeit sind in den jesuitischen Martyriendarstellungen jener Zeit wie den Fresken von S. Stefano Rotondo, S. Vitale und S. Tommaso di Canterbury zu suchen.

Weder für die Fresken des Presbyteriums, noch für Lauretis Altarbild sind die zugehörigen Verträge in den im römischen Staatsarchiv befindlichen Akten der *Notai del Tribunale A. C.* enthalten.¹¹⁶³ Auch Zahlungsbelege für das Altarbild sind nicht aufzufinden. Eine ungefähre Datierung des Hochaltargemäldes in die Jahre zwischen 1595 und 1597 ergibt sich jedoch aus dem auf den 30. Januar 1596 datierenden Vertrag mit den Steinmetzen Francesco de Rossi und Matteo Castelli über die Anfertigung des Hochaltars von S. Susanna und dem oben zitierten *avviso* vom 30. August 1597, aus dem die Vollendung der Presbyteriumsdekoration hervorgeht.¹¹⁶⁴ Mit dem Entwurf des Gemäldes könnte Laureti bereits begonnen haben, bevor der Vertrag für dessen Rahmung aufgesetzt wurde, sofern die Maße im Vorfeld mit den Steinmetzen abgestimmt wurden. Nach Zuccari ist das Altarbild gleichzeitig mit den flankierenden Fresken Cesare Nebbias entstanden, weil alle drei Bilder kompositorisch aufeinander abgestimmt sind und eine gemeinsame Horizontlinie haben.¹¹⁶⁵ Die Fresken wurden wahrscheinlich zwischen 1596 und 1597 ausgeführt, nachdem das Mosaik Leos III. vollständig entfernt war.¹¹⁶⁶ Zuccari hält es daher für möglich, dass Nebbia, der bereits mit Giovanni Guerra die sixtinischen *cantieri* leitete, auch die malerische Ausstattung der Apsis koordinierte.¹¹⁶⁷

¹¹⁶² „*movere gli animi de' riguardanti.*“ G. Paleotti (1582), S. 75v. Dass Bilder die „Bücher der Ungebildeten“ seien, ist ein zentraler Gedanke der katholischen Bildertheologie. So formulierte Gregor der Große in zwei Briefen an den Bischof Serenus von Marseille, der in seinem Einflußbereich Bilder hatte zerstören lassen: „Denn was für die, die lesen (können), die Schrift ist, das bietet den Ungebildeten, wenn sie sie anschauen, die Malerei, weil in ihr die Unwissenden sehen, was sie befolgen sollten, und weil diejenigen, die die Buchstaben nicht kennen, in ihr lesen (können).“ Zitiert nach Ch. Hecht (1997), S. 169 (Anm. 269)

¹¹⁶³ Kardinal Rusticucci bediente sich des *ufficio 10*.

¹¹⁶⁴ ASR, Notai del Tribunale A.C., 6236, fol. 343r+v

¹¹⁶⁵ A. Zuccari (2004), S. 52

¹¹⁶⁶ Ebd., S. 38

¹¹⁶⁷ Ebd., S. 52

Die Horizontlinie von Lauretis Altarbild, das vollkommen symmetrisch durchkomponiert ist, verläuft durch den unteren Teil des auf einem Sockel stehenden Obelisken, während die Horizontlinien der beiden seitlichen Fresken verhältnismäßig hoch angesetzt sind. Diese etwas unglückliche Bildkomposition veranlasst zu der Annahme, dass sich die flankierenden Fresken Nebbias an dem Aufbau des Hochaltarbildes orientieren und nicht umgekehrt. Falls Nebbia die malerische Dekoration der Apsis tatsächlich koordiniert haben sollte, ist zumindest eine enge Zusammenarbeit der beiden Künstler vorauszusetzen, wobei Laureti offenbar einen erheblichen Einfluss auf die Gestaltung der flankierenden Fresken ausgeübt hat.¹¹⁶⁸ Dass Lauretis Entwurf des Altarbildes bestimmend für die Komposition der seitlichen Fresken gewesen ist, geht auch daraus hervor, dass Laureti sich hier an ein bereits erprobtes Schema hielt. Das Altargemälde seines Lehrers Sebastiano del Piombo in der Chigikapelle von S. Maria del Popolo ist vergleichsweise ähnlich konzipiert [Abb. 226]. Im Vordergrund ist die Waschung Mariens dargestellt, im Mittelgrund wird die auf einem Bett liegende Anna nach der Geburt ihres Kindes von assistierenden Frauen umsorgt. Im Zentrum des Bildes ermöglicht eine geöffnete Tür den Blick ins Freie. Eine in die Tiefe weisende Bogenarchitektur lenkt den Blick des Betrachters auf die in einer Nische aufgestellte Statue, die wie der Obelisk des Hochaltarbildes von S. Susanna im Fluchtpunkt der Perspektivkonstruktion steht. Nach diesem Prinzip gestaltete Laureti bereits den Deckenspiegel der Sala di Costantino. Auch hier gibt eine tunnelartige Bogenarchitektur den Blick auf das in weiter Ferne befindliche Objekt frei, auf das sich die Perspektivkonstruktion des Bildes konzentriert. Das Altarbild der Chigikapelle ist eines der letzten Werke Sebastiano del Piombos.¹¹⁶⁹ Am 9. Dezember 1509 hatte der reiche Sieneser Bankier Agostino Chigi das Patronatsrecht an der zweiten Kapelle auf der linken Seite der Augustinerkirche erworben, die er als Grablege für sich und die Seinen ausersehen hatte. Die Ausstattung der nach Plänen Raphaels errichteten Kapelle sollte sich jedoch über ein Jahrhundert hinziehen. Am 1. August 1530 wurde Sebastiano damit beauftragt, die acht für den Tambour vorgesehenen Szenen der Erschaffung der Welt, die vier Jahreszeiten in den Zwickeln und das Altarbild mit der Geburt der Jungfrau anzufertigen.¹¹⁷⁰ In einem Brief vom 25. Mai 1532 erbat er von Michelangelo Anregungen für eine Geburt Mariens. Vermutlich sollten sie ihm für das Altarbild der Chigikapelle dienen. Hirst macht Michelangelos Einfluss besonders in den weiblichen Figuren des Bildvordergrundes aus, deren anmutige Bewegungen, voluminöse Formen und leicht angewinkelte kleine Köpfe an die Zeichnungen erinnern, die der Florentiner nach seiner Rückkehr nach Rom 1532 angefertigt hatte.¹¹⁷¹ Nach

¹¹⁶⁸ So auch P. M. Jones (2008), S. 26

¹¹⁶⁹ Zum Altarbild siehe G. Bernardini (1908), S. 58-60; L. Dussler (1942), S. 81ff.; M. Lucco (1980), S. 120f. (Nr. 89); M. Hirst (1981), S. 139-144; K. Weil-Garris Brandt (1986), S. 143-147; T. Carratù (2008), S. 226-228 (Kat.-Nr. 30); C. Barbieri (2009), S. 479-488

¹¹⁷⁰ Zwei Entwurfszeichnungen von Sebastiano del Piombo für das Altarbild der Chigikapelle sind erhalten. (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 5050; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ. 5055); P. Joannides (2008), S. 304 (Kat.-Nr. 91); C. Barbieri (2008), S. 298 (Kat.-Nr. 88)

¹¹⁷¹ M. Hirst (1981), S. 143

Joannides könnte durchaus auch die himmlische Figurengruppe von einem Entwurf Michelangelos abhängig sein.¹¹⁷² Vasari schreibt von der Trägheit Sebastianos, der die Ausmalung der Kapelle und das Altarbild bei seinem Tode noch nicht vollendet hatte.¹¹⁷³ Die Chigikapelle sei bis in das Jahr 1554 eingerüstet gewesen. Erst nachdem Francesco Salviati mit deren Fertigstellung beauftragt wurde, seien die Arbeiten binnen kürzester Zeit abgeschlossen worden. Während Salviati die Fresken der Kapelle zuzuschreiben sind, wird sein Anteil an dem Altarbild jedoch als überaus gering eingeschätzt.¹¹⁷⁴ Es wäre denkbar, dass Laureti seinem Meister bei der Anfertigung des Bildes zur Hand ging. Nachdem Sebastiano im Jahre 1531 das Amt des päpstlichen Siegelbewahrers erhalten hatte, reduzierte er sein Schaffen erheblich. Wir wissen nicht, wann Laureti als Lehrling nach Rom kam. Beim Tode Sebastianos im Juni 1547 war er jedoch erst 17 Jahre alt, so dass das Altarbild der Chigikapelle in S. Maria del Popolo eines der letzten Gemälde war, bei dessen Entstehen der junge Laureti noch persönlich von seinem Meister lernen konnte. Das Hochaltarbild von S. Susanna kann in gewisser Weise als eine Art Hommage an seinen berühmten Lehrer aufgefasst werden. Eindrucksvoll ist in beiden Gemälden die Dunkelheit der Szenerie, die von einer in der Bildmitte gelegenen Lichtquelle zerrissen wird. Diesen effektvollen Kontrast zwischen einem hellen Bildzentrum und dem es umgebenden Schatten nahm Raphael bereits in seiner Befreiung Petri vorweg. Wie Sebastiano kennzeichnete auch Laureti den Bildmittelgrund durch die Abstufung des Fußbodens, was zur Folge hat, dass die Staffelung der Bildebenen noch deutlicher hervortritt. Auffällig ist der gewaltige Engel auf Lauretis Altarbild, der dicht über der Szenerie schwebt und trotz seiner Ausmaße von den Anwesenden nicht bemerkt zu werden scheint. Ebenso raumgreifend bricht Gottvater mit der himmlischen Heerschar in die häusliche Atmosphäre ein, die Sebastiano del Piombo in seiner Darstellung der Mariengeburt schuf.

Das Hochaltarbild von S. Susanna enthält außerdem eine Figurengruppe, die auf einer nicht erhaltenen Studie oder Entwurfszeichnung Sebastiano del Piombos beruhen muss. Macedonius und der vor ihm stehende Henker, der sein Schwert abwischt, gehen auf die beiden Apostel zurück, die in der für den spanischen Botschafter am Heiligen Stuhl, Jerónimo Vich, im Jahre 1516 gemalten Beweinung Christi das Grab öffnen [Abb. 227].¹¹⁷⁵ *Terminus ante quem* für die Ankunft des Gemäldes in Spanien sind die

¹¹⁷² P. Joannides (2008), S. 304

¹¹⁷³ „Daher kam Agostino Chigi, der nach Plänen Raffaels eine Kapelle mit seinem Grabmal in Santa Maria del Popolo errichten ließ, mit Sebastiano überein, daß dieser sie vollständig ausmalen sollte. Er ließ sie folglich einrüsten, und ohne daß man sie jemals zu Gesicht bekam, blieb sie bis ins Jahr 1554 verhüllt. Zu diesem Zeitpunkt beschloss Agostinos Sohn Luigi [gemeint ist Lorenzo, d. Verf.], ihre Fertigstellung voranzutreiben, denn sein Vater hatte ihre Vollendung nicht mehr erleben können. Er übertrug deshalb die Altartafel und die [Ausgestaltung der] Kapelle Francesco Salviati, der sie binnen kurzer Zeit zu einer Vollendung brachte, die mit Sebastianos Langsamkeit und Unschlüssigkeit niemals zu erreichen gewesen wäre. Denn nach allem, was man sieht, hat er dort kaum etwas geleistet, obwohl er dank der Großzügigkeit Agostinos und seiner Erben weit mehr erhielt, als ihm auch bei vollständig ausgeführter Arbeit zugestanden hätte.“ G. Vasari (2004) (b), S. 20f.

¹¹⁷⁴ G. Bernardini (1908), S. 58f.; Hirst (1981), S. 143; T. Carratù (2008), S. 228

¹¹⁷⁵ Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 260 x 130 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 18

Jahre 1529-1531, ersichtlich aus der lokalen Rezeption des Bildes.¹¹⁷⁶ Laureti kannte das Gemälde folglich nicht, wohl aber die zugehörigen Studien seines Meisters, der, wie wir wissen, vielfache Anregungen und Entwürfe von Michelangelo erhielt, wovon letztendlich auch seine Schüler profitierten. So kann es nicht erstaunen, dass auch eine sorgfältig ausgeführte Zeichnung des Florentiners ihre Spuren in Lauretis Altarbild hinterlassen hat, zumal diese durch druckgraphische Reproduktionen Bekanntheit erlangte [Abb. 228].¹¹⁷⁷ Joseph, der sich in den Bart greift und Johannes der Täufer, der den Zeigefinger an den Mund legt, um Ruhe zu bedeuten, inspirierten Laureti vermutlich dazu, unter den Angehörigen der hl. Susanna zwei Figuren mit ähnlicher Gestik darzustellen. Als Sebastianos Schüler dürfte Laureti zudem Zacharias' Gestus des durch den Tod des Meisters unvollendet gebliebenen Wandbildes der *Heimsuchung Mariens* in S. Maria della Pace in Erinnerung gehabt haben [Abb. 229].¹¹⁷⁸ Das Motiv des grüblerischen Alten, der sich in den Bart fasst, findet sich am eindrucklichsten in Michelangelos Jeremiah der Sixtinischen Decke.

In Lauretis Nachlass befanden sich fünfundvierzig Hefte mit Zeichnungen.¹¹⁷⁹ Ob sich darunter auch Originale der großen Meister befanden, ist nicht zu klären, da über den Verbleib dieser *quinterni* nichts bekannt ist. Laureti hat jedoch zumindest diverse Studien nach Michelangelos und Raphaels Entwürfen besessen bzw. angefertigt, was beispielsweise den beiden Henkern im Bildvordergrund anzusehen ist. Insgesamt handelt es sich bei Lauretis Werk um ein qualitätsvolles, sehr ausgewogen komponiertes Gemälde, das den Erwartungen des Kardinals an den Hochaltar, auf den sich das gesamte Bildprogramm seiner Titelkirche konzentriert, entsprochen haben dürfte.

III.16 Zwei Altarbilder für S. Bernardo alle Terme, Rom (1597-98)

Gegenüber von S. Susanna, deren Hochaltarbild Tommaso Laureti zwischen 1595 und 1597 gemalt hatte, befindet sich die kleine Rundkirche San Bernardo alle Terme [Abb. 223].¹¹⁸⁰ Sie wurde auf Betreiben Caterina Nobili Sforzas, Contessa di Santa Fiore, zwischen 1598 und 1600 aus den Überresten eines antiken Rundbaus errichtet, der ursprünglich die nordwestliche Ecke der Diokletiansthermen gebildet hatte. Die religiöse Caterina, Nichte Papst Julius' III., hatte fünf Jahre zuvor das im Besitz der Karthäuser befindliche Gelände mit einigen Gebäuden der ehemaligen *Orti Bellaiani* erworben, um es 1594 dem strengen Folianten-Orden, einer reformierten

¹¹⁷⁶ R. Contini (2008) (a), S. 166

¹¹⁷⁷ Michelangelo, Madonna del silenzio, 38 x 28,6 cm, London, Duke of Portland

¹¹⁷⁸ Zu den Malereien siehe R. Contini (2008) (b), S. 248-251

¹¹⁷⁹ Dok. 47 (AFSP, Arm. 11, A, 7, fol. 70r)

¹¹⁸⁰ Zu S. Bernardo alle Terme siehe F. de Rossi (1645), S. 513f.; S. Ortolani (1924); M. Armellini (1942), S. 1015f., 1265; Istituto di Studi Romani, S. Bernardo alle Terme, Rom 1949 (Faltbl.); L. Lotti (1967), 1, S. 67-69; L. Innocenti Presciuttini (1992), S. 200-201; M. Cogotti (1993), S. 58-80; R. Vodret (1993) (d), S. 81-93

Zisterzienserkongregation, zu übertragen, mit dessen Gründer, Jean de la Barrière, sie ein freundschaftliches Verhältnis verband.¹¹⁸¹ Sie ließ dort umgehend zwei Kirchen und einen zugehörigen Konvent errichten, um den unter Häresieverdacht stehenden Ordensgründer und seine Anhänger aufzunehmen. Begonnen wurde mit der kleinen Kirche S. Caterina in Thermis, die zwischen 1594 und 1596 in den Scheitel der Exedra des Hofes der Diokletiansthermen gebaut wurde.¹¹⁸² Sie bestand aus einem rechteckigen Raum mit Apsis und einem dreiachsigen Portikus. Das im Laufe der Zeit verfallene Kirchlein wurde 1772 entwidmet und als Werkstatt zum Bleichen und Trocknen von Tuchen genutzt. Seit 1817 leerstehend, wurde das Gebäude schließlich kurz nach 1870 abgerissen, da es sich genau an der Stelle befand, wo heute die damals im Bau befindliche Via Nazionale auf die Piazza Repubblica trifft.

Der Umbau der antiken Rotunde zur Kirche S. Bernardo begann erst 1598, konnte aber zum Jubiläumsjahr 1600 abgeschlossen werden. Wie Giovanni Baglione und der römischen Guidenliteratur zu entnehmen ist, beherbergte S. Bernardo zwei große Altarbilder von Tommaso Laureti, die sich auf beiden Seiten des Zentralbaus gegenüberstanden.¹¹⁸³ Dabei handelte es sich linker Hand um eine Darstellung der *Geburt Christi mit Hirten bei Nacht* und rechter Hand um die *Vision des hl. Bernhard von Clairvaux*, der vor einem Kruzifix kniet, welcher die Arme vom Kreuz löst, um diesen zu umarmen.¹¹⁸⁴ Die beiden Bilder wurden jedoch 1711 im Zuge der von Kardinal Giovanni Maria Gabrielli veranlassten Renovierung der Kirche durch zwei Gemälde von Giovanni Odazzi ersetzt und in das Kirchlein S. Caterina in Thermis verbracht.¹¹⁸⁵ Möglicherweise befanden sie sich dort noch bis zur Entwidmung der Kirche im Jahre 1772. Außer zur Größe und Thematik der beiden Gemälde, die

¹¹⁸¹ M. Cogotti (1993), S. 68

¹¹⁸² Zu S. Caterina in Thermis siehe S. Ortolani (1924), S. 16-22; F. Lombardi (1996), S. 52

¹¹⁸³ Siehe Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73); Dok. 53 (G. Mancini (1956), S. 233). Mancini arbeitete ab 1614 an dem Traktat; G. Celio (1638), S. 26; F. Titi (1674), S. 337: „*Due quadri grandi à olio posti in due Altari laterali, dove in uno è il SS. Crocifisso, che distacca le braccia dalla Croce con amore lavorati, li fece per la medesima Contessa Tommaso Laureti [...]*“; F. Titi (1721), S. 313f.: „*Il Quadro à oglio dell'Altare à mano destra, dove è il Santissimo Crocifisso, che distacca le braccia dalla Croce, è di Tommaso Laureti.*“; O. Panciroli / F. Posterla (1725), S. 157; F. Titi (1763), S. 298: „*I due quadri posti su i due altari laterali sono di Giov. Odazzi. Eranvi prima due quadri del Laureti trasportati nella chiesola dell'orto*“; A. Nibby (1839), S. 131; G. Moroni, Bd. 11 (1841), S. 299. Um die angebliche Existenz eines weiteren Gemäldes von Tommaso Laureti in S. Bernardo ist Verwirrung entstanden. So berichtet Venturi von einem „Kruzifix“. Sein Irrtum geht wohl auf Mongitore zurück, der behauptet, Titi (1721) habe geschrieben, dass das Kruzifix auf dem Hauptaltar der Kirche ein Werk Lauretis sei. Siehe A. Mongitore (1977), S. 144. Das geht aus Titis Werk jedoch nirgends hervor (s.o.). Ein anonymes Autor des 17. Jahrhunderts berichtet sogar von einer „Kreuztragung“, die Laureti gemalt haben soll: „*Tomaso siciliano dipinse per questa chiesa [tre] quadri grandi à olio, cioè la natività di Christo che stà nella cappella à mano manca, un crocifisso che parla à S. Bernardo che stà nella cappella à mano ritta, et un Christo che porta la croce che stà nel choro.*“ Zitiert nach M. C. Dorati da Empoli (2001), S. 27

¹¹⁸⁴ Während diese Textstelle in der gedruckten Fassung der Viten verkürzt ist, unterrichtet Bagliones Manuskript auch über die Thematik der beiden Altarbilder. So stelle das eine die „*Natività di N. Signore con li pastori finto di notte*“ dar, während das andere „*Cristo in croce che stese le braccia verso di S. Bernardo, che sta ivi ginocchione, fati adolio in tela con diligenza*“ zeige. G. Baglione (1995), S. 562, C 73/9

¹¹⁸⁵ Diesem Umstand trägt Titis Führer erst in der Ausgabe von 1763 Rechnung, während er Lauretis Altäre 1721 noch vor Ort wählte. Auch Panciroli und Posterla lokalisieren die Bilder noch 1725 in S. Bernardo. O. Panciroli / F. Posterla (1725), S. 157; F. Titi (1763), S. 298

am detailliertesten im Manuskript Giovanni Bagliones beschrieben werden, lassen sich zur Gestalt der Altarbilder kaum Aussagen treffen. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich um rechteckige Gemälde gehandelt hat. Diesen Schluß legt die ursprüngliche Form der Odazzi-Altäre nahe, denen erst später ein runder Abschluss hinzugefügt wurde, nachdem ein gewisser Antonio de Lorenzii das Patronatsrecht für den Bernhardsaltar zugesprochen bekommen hatte.¹¹⁸⁶ Dieser ließ 1718 die Altarrahmung um den Giebel mit den zwei Engeln ergänzen und beauftragte Odazzi damit, seinem Gemälde einen runden oberen Abschluss anzufügen. Das Bild wirkt zwar homogen, die Montierung ist jedoch gut sichtbar. Einige Jahre später folgte auch die Umgestaltung des gegenüber liegenden Altares (vor 1731, dem Tode Odazzis), um ihn seinem Pendant anzupassen. Bei den Säulen aus grünem Marmor handelt es sich vermutlich um Spolien aus den antiken Diokletiansthermen. Sie könnten bei den Grabungen gefunden worden sein, die im 18. Jahrhundert in den *Horti Bellaiani* durchgeführt wurden.¹¹⁸⁷

Wie ein nun aufgefundene Vertrag dokumentiert, beauftragte Caterina Sforza Tommaso Laureti noch vor Baubeginn mit der Anfertigung der Altarbilder.¹¹⁸⁸ Die Wahl des Malers ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass der Contessa Lauretis gerade fertiggestelltes Altarbild in der gegenüberliegenden Kirche S. Susanna besonders gefallen hatte. Der vom 16. April 1597 datierende Vertrag wurde in Anwesenheit des Malers und seiner Auftraggeberin in deren römischem Palazzo bei S. Martino ai Monti von dem Notar Giovanni Battista Ottaviani aufgesetzt. Aufschlussreich ist die Angabe, dass der Vater von Tommaso Laureti Mario hieß, was die These von Di Marzo untermauert, dass Tommaso Laureti ein Sohn des in Palermo tätigen Malers Mario di Laurito gewesen sein könnte.¹¹⁸⁹

Neben der Größe und Thematik der Bilder regelte der Vertrag sehr ausführlich die Modalitäten der Zahlung. Für die 19 x 12,5 palmi (ca. 4,3 x 2,8 m) großen Ölgemälde, die Laureti - beginnend am 1. Mai - innerhalb von 15 Monaten zu vollenden hatte, sollte er insgesamt 515 scudi bekommen. Als Vorschuss erhielt der Maler 115 scudi und die Leinwände für die Bilder. Zu beginnen hatte Laureti mit der Geburt Christi, für deren Fertigstellung ihm ein halbes Jahr zugestanden wurde. In diesem Zeitraum würde er in den ersten drei Monaten (ab dem 16. Juni) mit jeweils 10 scudi und in den drei folgenden mit je 20 scudi entlohnt werden. Hernach habe Laureti mit der Arbeit an dem zweiten Gemälde zu beginnen, wofür er bis zum Ablauf der vereinbarten Frist monatlich 20 scudi erhalten sollte. Falls Laureti nicht rechtzeitig fertig werden sollte, wird der Contessa das Recht eingeräumt, die Bilder auf seine Kosten von einem anderen Maler fertigstellen zu lassen. Möglicherweise aus Rücksichtnahme auf sein Alter wurde ihm allerdings im Krankheitsfalle eine Karenz von einem Monat zugebilligt. Abschließend legte man fest, dass beide Parteien jeweils einen Kunstsachverständigen, in

¹¹⁸⁶ S. Ortolani (1924), S. 27f.; R. Vodret (1993) (d), S. 88

¹¹⁸⁷ R. Vodret (1993) (d), S. 88

¹¹⁸⁸ Dok. 39 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 13, Vol. 97, fol. 955r-955v, 962r). Der Fund basiert auf der vorausgegangenen Recherchearbeit Mons. Sandro Corradinis, der mir oft mit Rat und Tat, insbesondere bei der Transkription von Archivalien, behilflich war.

¹¹⁸⁹ Siehe II; G. Di Marzo (1899), S. 264, 274

der Regel ebenfalls Maler, zu bestimmen hätten, von denen dann der Wert der vollendeten Gemälde geschätzt werden sollte. Falls diese sich in ihrem Urteil uneins seien, müsste von den Gutachtern ein dritter herangezogen werden, dessen Urteil dann Gültigkeit besäße. Die gegebenenfalls von dem vereinbarten Lohn abweichende Summe müsse die Partei, zu deren Ungunsten die Expertise gereichte, dementsprechend ausgleichen. Außer den Konditionen der Auftragsvergabe dokumentiert der Vertrag zwischen Caterina Sforza und Tommaso Laureti eine finanzielle Verpflichtung des Malers gegenüber dem römischen Edelmann Lorenzo Ruggeri.¹¹⁹⁰ Aus diesem Grunde oblag es der Contessa nun, 130 scudi von Lauretis Lohn abzuziehen und stattdessen direkt an den Patrizier zu zahlen.

III.17 Das Apsisfresko der Cappella dell'Annunziata des Klosters Tor de' Specchi, Rom (1599-1600)

Dank eines aufgefundenen Vertrages konnte Tommaso Laureti ein weiteres Werk zugeschrieben werden.¹¹⁹¹ Es handelt sich um das Apsisfresko der Cappella della SS. Annunziata des am Fuße des Kapitolsbügels gelegenen Oblatinnenkonvents Tor de' Specchi in Rom [Abb. 230]. In einem am 7. Oktober 1599 geschlossenen Vertrag verpflichtete sich Tommaso Laureti, die Apsiskalotte und den Bogen mit einer „*Gloria de Angeli con li doi Angeli*“ zu freskieren, „*che farà a satisfatione delle monache*“. Auftraggeber war Mario Fani, ein wohlhabender Landbesitzer, dessen Palazzo sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kloster befindet, in dem drei seiner Töchter lebten.¹¹⁹² Einer der beiden Zeugen, die dem Vertragsschluss beiwohnten, war „*Blasio Salvatone de Cornacchio ferrariensis diocesis*“, der als „*famulo ipsius D. Thome*“ bezeichnet wird. Hierbei handelt es sich um denselben „*Blasii Salutani de Civitate Comaccliorum*“, der am Todestag des Künstlers bei der Inventarisierung des hinterlassenen Eigentums versicherte, er sei Lauretis Gläubiger.¹¹⁹³

Der Vertrag sah vor, dass Laureti innerhalb von drei Monaten, d.h. bis Anfang Januar 1600, das Fresko eigenhändig ausführen solle.¹¹⁹⁴ Vereinbart wurde ein Lohn von 225 scudi, von denen er 75 als Anzahlung erhielt, 75 weitere nach der Hälfte der Arbeit und den Rest bei Fertigstellung der Fresken.¹¹⁹⁵ Lauretis Dekoration der Apsiskalotte und des Bogens galten lange als Werk Lorenzo

¹¹⁹⁰ Siehe II; ASR, AC, Vol. 2466, fol. 207r-v; ASR, AC, Vol. 2483, fol. 552v; Dok. 38 (ASR, AC, Vol. 2505, fol. 77r-v); ASR, AC, Vol. 2520, fol. 783v

¹¹⁹¹ Dok. 41 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 14, fol. 621r-622r); F. Nicolai (2011), S. 394-397

¹¹⁹² Es handelt sich um den heutigen Palazzo Fani-Pecci-Blunt

¹¹⁹³ Siehe II; Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69r)

¹¹⁹⁴ „*con diligentia et de sua propria mano*“ Dok. 41 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 14, fol. 621r-622r). Dennoch ist Strinati der Ansicht, das Werk sei hauptsächlich von Werkstattmitarbeitern ausgeführt worden. C. Strinati (2012), S. 274

¹¹⁹⁵ Der Notar bzw. Schreiber notierte irrtümlich die Summe von 140 statt 150 scudi, die in zwei Raten von je 75 scudi ausgezahlt werden sollte.

Gramiccias (1716-1765), bis eine in den Jahren 1999-2000 durchgeführte Restaurierung die starken Übermalungen des 18. und 19. Jahrhunderts entfernte und augenscheinlich eine Malerei des späten Cinquecento freilegte.¹¹⁹⁶ Der Fund des Vertrages ermöglichte nun die Zuschreibung des Freskos an Tommaso Laureti.

Bei der Cappella della SS. Annunziata handelt es sich um einen als Nonnenchor konzipierten einschiffigen Raum mit apsidialem Abschluss im ersten Stockwerk des Klosters. Er wurde über einer dreischiffigen Kirche errichtet, die das 1594 dem Konvent angegliederte Kirchlein S. Maria de Curte ersetzte.¹¹⁹⁷ Die im Hinblick auf das Heilige Jahr initiierten Arbeiten schritten zügig voran, so dass am 29. September 1600, dem Tag des Erzengels Michael, die erste Messe in der neuen Kapelle zelebriert werden konnte. Zu diesem Zeitpunkt war Lauretis Fresko demnach vollendet. Während die 1599 von Ambrogio Bonadini fertiggestellte Holzdecke und Lauretis Dekoration der Apsiskalotte sowie die beiden Engel in den Zwickeln des Apsisbogens zur ursprünglichen Ausstattung gehören, sind die über dem Gesims dargestellten Engel mit den Leidenswerkzeugen späteren Datums. Stilistisch werden sie Sebastiano Ceccarini (1703-1783) zugeschrieben.¹¹⁹⁸

Das Apsisfresko zeigt den Erzengel Michael, der mit erhobenem Schwert in der Rechten Satan stürzt. Dieser flügellose Dämon ist durch sein dunkles Inkarnat als Bösewicht ausgewiesen, während helle, warme Farbtöne das Gewölbefresko dominieren. Im Kontrast zu diesem Gewaltakt assistieren musizierende und betende Engel dem Geschehen mit eigentümlicher Distanz und Unbekümmertheit. Auf zwei übereinander angeordneten Wolkenbänken sind die Himmelsboten nebeneinander aufgereiht. Es gibt keine Überschneidungen, kein übliches Figurenknäuel der himmlischen Heerschar. Während die Engel im unteren Register in Anbetung knien, sitzen über ihnen sechs musizierende Engel mit verschiedenen Instrumenten bzw. einem Gesangbuch. Im Scheitel der Apsiskalotte ist Gottvater in einer Glorie aus Cherubim dargestellt. Die Bildkomposition wird durch die übereinander angeordneten Wolkenbänke kuppelartig strukturiert, wobei die Helle der Gotteserscheinung den Eindruck erweckt, das Gewölbe öffne sich nach oben hin. Die Wahl dieses Bildaufbaus ist nicht zuletzt der Form der Apsiskalotte geschuldet, die es dem Maler verwehrt, illusionistische Perspektiven und Tiefenstaffelungen zu entwickeln, für die er berühmt war. Allein die Kuppelform bot sich an, den Eindruck architektonischer Räumlichkeit zu entwickeln. Dabei knüpfte Laureti mit der ringförmig in Registern angelegten Figurenfolge an spätantike bzw. frühmittelalterliche Apsisdekorationen an, die er beispielsweise in der Kirche SS. Cosma e Damiano am Forum Romanum studieren konnte [Abb. 233].¹¹⁹⁹ Vergleichbares findet sich zudem in Darstellungen des Quattrocento, aber auch Raphaels Disputa dürfte Laureti angeregt haben. Überhaupt wendet Laureti hier einen betont raphaelesken Stil an, der sich in den feinen, in sich ruhenden Figuren und der geschlossenen Bildkomposition ausdrückt. Auch für das Motiv des Engelsturzes griff Laureti auf den

¹¹⁹⁶ Fiorella Pansecchi (1986), S. 129ff.; F. Nicolai (2011), S. 395

¹¹⁹⁷ P. Marchetti (2009), S. 166f.

¹¹⁹⁸ F. Pansecchi (1986), S. 130f.

¹¹⁹⁹ Hierzu siehe B. Schellewald (2003), S. 35-46

Renaissancemeister zurück. Er entlehnte es Raphaels Gemälde, das Papst Leo X. 1518 als Geschenk für König Franz I. von Frankreich in Auftrag gab und Künstlern seit jeher Anregung bot, dieses Thema in ähnlicher Weise umzusetzen [Abb. 231]. Man denke beispielsweise an Pellegrino Tibaldis Wandbild in der Engelsburg oder das Gewölbefresko von Giorgio Vasari und Jacopo Zucchi in der Cappella di San Michele des Appartamento Pius' V.. Nicolai erklärt Lauretis Rückgriff auf die Quattrocentomalerei und die Annäherung an den Stil Raphaels mit dem kulturellen Klima, das Ende des 16. Jahrhunderts in Rom herrschte.¹²⁰⁰ Es ist durchaus wahrscheinlich, dass die in strenger Klausur lebenden Ordensschwwestern im Sinne der nachtridentinischen Reform die Klarheit der Darstellung und eine Rückbesinnung auf frühchristliche Kunst erstrebten und die Künstlichkeit manieristischer Inventionen ablehnten. Der hier von Nicolai konstatierte "emilianische Einfluss", der durch die Arbeiten der Carracci in der Galleria Farnese auf Laureti gewirkt haben soll, ist allerdings nicht nachvollziehbar, und auch eine Interferenz von Correggios bzw. Parmigianinos Stil, den er in der Darstellung der Engel erkennt, darf bezweifelt werden.¹²⁰¹ Viel näher steht Lauretis Fresko Tromettas Apsisdekoration der Cappella dell'Ascensione (1584) in der auf dem Kapitelhügel nahe dem Kloster gelegenen Kirche S. Maria in Aracoeli [Abb. 232]. Hier zeigt sich eine ganz ähnliche künstlerische Situation, nämlich die prominente Darstellung eines Engelkonzertes in einer Kalotte. Auch die Wahl der Instrumente, Cello, Orgel und Harfe, ist dieselbe, wohingegen die häufig dargestellten Blasinstrumente in beiden Fresken nicht vorkommen. Die ungewöhnliche Verbindung des Engelsturzes mit der Darstellung eines friedvollen Engelkonzertes, zwei an sich verschiedene Motive, die in starkem Kontrast zueinander stehen und aus gänzlich verschiedenen ikonographischen Zusammenhängen gelöst sind, lässt sich wohl mit der Heiligenvita der Ordensgründerin S. Francesca Romana (1384-1440) erklären. Das von ihrem Beichtvater Giovanni Mattiotti verfasste *Tractatus de conflictibus* berichtet von Francescas fortwährendem Kampf mit Dämonen und der ihr dabei zuteil werdenden Unterstützung durch einen Schutzengel.¹²⁰² Diese verstörenden Erlebnisse wurden bereits 1485 in einer Serie von monochromen Fresken an einer Wand des Alten Refektoriums, einem Vorraum der Alten Kapelle verbildlicht, nachdem ihre Visionen und Wundertätigkeit bereits 1468 in der Kapelle dargestellt wurden.¹²⁰³

Dort findet sich auch ein Bildfeld, das den Tod der Heiligen illustriert [Abb. 234] und Laureti wohl als Anregung für sein Apsisfresko gedient haben dürfte. Es zeigt, wie Francescas Seele von Christus empfangen wird, der in einer aus Engelsköpfen bestehenden Aura erscheint. Einen Großteil des Bildfeldes nimmt die Darstellung des Jenseits ein, das von einer großen Zahl musizierender Engel und Heiliger bevölkert wird. Die Thematik des Kampfes zwischen Gut und Böse sowie die Vorstellung der helfenden Gegenwart von Engeln spielten in der Spiritualität Francescas und des von ihr gegründeten Ordens eine große Rolle, was sich auch im Bildprogramm der Cappella dell'Assunta widerspiegelt.

¹²⁰⁰ F. Nicolai (2011), S. 397

¹²⁰¹ Ebd., S. 396

¹²⁰² A. Bartolomei Romagnoli (1984), S. 363-401; Dies. (1994), S. 234-245, 741-811

¹²⁰³ A. Rossi (1907), 8, S. 4-22 und 9, S. 1-9; C. Tempesta (2009), S. 214-245

Laureti griff mit seinem Apsisfresko diese ordensspezifische Religiosität auf. Obwohl der Vertrag den darzustellenden Gegenstand nur äußerst summarisch als „*Gloria de Angeli con li doi Angeli*“ beschreibt, lässt die Hinzufügung, dass Laureti sein Fresko „zur Zufriedenheit der Nonnen oder besser gesagt des Abtes“ malen solle, vermuten, dass jener Abt in Abstimmung mit den Klosterfrauen das Bildprogramm beschlossen hatte. Dabei handelte es sich wohl um den Abt des Olivetanerkonventes S. Francesca Romana. Hier wird wieder Lauretis Nähe zu den Olivetanern deutlich, denen er möglicherweise auch diesen Auftrag zu verdanken hatte.

III.18 Die Heilung des Gelähmten vor der Schönen Pforte (1599-1602)

Einen der prestigeträchtigsten Aufträge erhielt Tommaso Laureti noch im Alter von fast siebenzig Jahren. Clemens VIII. gab 1599 einen aus sechs Altarbildern bestehenden Petruszyklus für die Altäre der sog. *navi piccole* des neuen Petersdomes in Auftrag, der mit dem gleichzeitig initiierten Konstantinzyklus in S. Giovanni in Laterano das wichtigste Dekorationsprojekt jener Jahre darstellt.¹²⁰⁴ Laureti sollte das Petruswunder der *Heilung des Gelähmten vor der Schönen Pforte* malen, starb aber, bevor er das Werk beginnen konnte, wie Baglione berichtet.¹²⁰⁵ Baglione war gut informiert, da er selbst ebenfalls als Maler mit einem der Altarbilder betraut wurde, irrt aber, wenn er schreibt, dass Cristoforo Roncalli Lauretis Aufgabe nach dessen Tod übernahm. Vielmehr handelte es sich um Ludovico Cigoli, der 1603 auf Fürsprache Ferdinando de' Medicis den Auftrag erhielt, das Altargemälde auszuführen.¹²⁰⁶ Dieses vollendete er erst im Frühjahr 1607 nach einer Unterbrechung der Arbeiten und einem Aufenthalt in Florenz.¹²⁰⁷ Auffällig ist, dass die von Clemens VIII. bevollmächtigten *Deputati della Fabbrica* nicht mehr die von Sixtus V. geförderte Malerequipe um Cesare Nebbia, Giovanni Guerra und Baldassarre Croce für das Projekt heranzogen. Nun wurde neben Tommaso Laureti, der das erste Heilungswunder des Apostelfürsten darstellen sollte, Cristoforo Roncalli mit dem *Tod der Saphira* beauftragt (1599-1604), Domenico Passignano mit der *Kreuzigung*

¹²⁰⁴ H. Siebenhüner (1962), S. 289-302; M. Chappell / W. Ch. Kirwin (1974), S. 119-170; M. C. Abromson (1976), S. 62-81

¹²⁰⁵ „*Gli fu ultimamente a tempo di Clemente viii. dato a dipingere un quadro a s. Pietro dalli Prelati della fabbrica, il fece mettere in ordine, e su'l muro se porre le lavagne, ma per occorenza di morte non lo principiò, e questo fu dal Cavalier Christoforo Roncallo dalle Pomarancie preso, e concluso.*“ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

¹²⁰⁶ Dies berichtet Baglione in der Vita Roncallis wiederum korrekt: „*Lodovico Ciuoli, favorito dal Gran Duca di Firenze, e da D. Virginio Orsini, Duca di Bracciano, dipinse il s. Pietro, che libera lo storpiato alla porta del Tempio.*“ G. Baglione (1642), S. 290; M. Chappell / W. Ch. Kirwin (1974), S. 139 und 159, Appendix I, V, A 4-18; M. C. Abromson (1976), S. 347ff., Appendix I, 91-103; A. Matteoli (1980), S. 213-216 (Nr. 83)

¹²⁰⁷ M. Chappell / W. Ch. Kirwin (1974), S. 140, Abb. 35-39

Petri (1602-1605), Francesco Vanni mit dem *Sturz des Simon Mago* (1602-1603), Bernardo Castello mit der *Berufung Petri* (1604-1605) und Giovanni Baglione mit der *Auferweckung der Tabitha* (1604-1605). Tommaso Laureti und Cristoforo Roncalli waren die ersten Maler, die für den Petruszyklus der *navi piccole* ausgewählt wurden.¹²⁰⁸ Bereits am ersten Oktober 1599 erhielt Laureti eine Anzahlung von fünfzig scudi, auf die am 9. November eine weitere Zahlung der gleichen Summe folgte.¹²⁰⁹ Erst ein Jahr später, am 18. September 1600, wurde ein Vertrag mit dem Maler abgeschlossen.¹²¹⁰ Aus diesem geht hervor, dass das Altarbild an besonders prominenter Stelle für die Nische der Westseite des südwestlichen Kuppelpfeilers „*nel altare a mano destra vicino alla sedia pontificale*“ vorgesehen war. Es sollte eine Größe von 7,8 x 4,4 m haben und wie die anderen fünf Altarbilder mit Öl auf Schiefertafeln gemalt werden.¹²¹¹ Das bedeutete, dass das Werk vor Ort ausgeführt werden musste und von Laureti nicht in der Werkstatt angefertigt werden konnte wie ein gewöhnliches Leinwandgemälde. So bestimmt der Vertrag auch explizit, dass dafür Sorge zu tragen sei, dass Laureti ein "gutes und sicheres Gerüst" mit einer Verkleidung baue, damit man das Werk nicht vor seiner Vollendung sehen könne, wie dies auch bei den anderen Malern der Fall sei. Laureti wurden für die Fertigstellung des Altarbildes fünfzehn Monate Zeit gegeben. Als er jedoch am 22. September 1602 verstarb, hatte er die Arbeiten an dem Altar noch nicht einmal begonnen, obwohl die Schiefertafeln bereits angebracht waren, wie Baglione berichtet.¹²¹² Da die dekorative Ausstattung des südwestlichen Kuppelraumes noch in vollem Gange war, konnte Laureti unter diesen Umständen dort anscheinend nicht arbeiten, weshalb von den vereinbarten 800 scudi außer der bereits geleisteten Anzahlung von 100 scudi und den am Tage des Vertragsabschlusses ausgezahlten dreißig scudi keine weitere Vergütung des Künstlers erfolgte.¹²¹³ Fertiggestellt hatte Laureti allerdings den Bozzetto für das Altarbild [Abb. 235].¹²¹⁴ Dieser galt lange als verschollen, wurde jedoch von Claudio Strinati auf dem Kunstmarkt entdeckt und auf dessen Anraten hin am 8. August 1997 von den Vatikanischen Museen gekauft.¹²¹⁵ Von der kunsthistorischen Forschung wurde die Auffindung jedoch nicht zur Kenntnis genommen, bis Isabella Colucci die Existenz des Bozzetto bemerkte.¹²¹⁶ Er befand sich unter den Objekten und

¹²⁰⁸ Die Zahlungen an Cristoforo Roncalli sind veröffentlicht in M. Chappell / W. Ch. Kirwin (1974), S. 161f., Appendix I, V, B, 1-12 und M. C. Abromson (1976), S. 342ff., Appendix I, 61-70

¹²⁰⁹ Dok. 42 (AFSP, Arm 26, A, 162, fol. 52v); Dok. 42.1 (AFSP, Arm 26, A, 165, fol. 65r, 84r)

¹²¹⁰ Dok. 43 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 38, Vol. 4, fol. 824r+v, 839r). Siebenhüner irrt in der Annahme, Laureti sei 1601 mit dem Altarbild *Der Tod der Saphira* beauftragt worden, welches nach dessen Ableben von Cristoforo Roncalli angefertigt worden sei. H. Siebenhüner (1962), S. 295

¹²¹¹ Dok. 42.2 (AFSP, Arm 26, A, 167, f. 37r)

¹²¹² Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73)

¹²¹³ M. Chappell / W. Ch. Kirwin (1974), S. 129, Anm. 85, S. 137. Vereinbarung war ein monatliches Gehalt von dreißig scudi und die Restzahlung nach Abschluss der Arbeit. Siehe Dok. 42, 42.1, 42.2 und 43 (AFSP, Arm 26, A, 126, fol. 52v; AFSP, Arm 26, A, 165, fol. 160v-161r; AFSP, Arm 26, A, 167, fol. 37r; ASR, 30 Not. Cap., Uff. 38, Vol. 4, fol. 824v)

¹²¹⁴ Öl auf Leinwand, 129 x 69 cm, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Inv.-Nr. 55949

¹²¹⁵ Das geht aus einem Brief Strinatis hervor, der sich im Fotoarchiv der Vatikanischen Museen befindet. Als Herkunft des Bozzetto wird die Firma "Puschkin Consultants Limited" angegeben.

¹²¹⁶ I. Colucci (2007), S. 112f.

Bildern im Nachlass des Künstlers, über den eine an Lauretis Todestag, dem 22. September 1602, erstellte Inventarliste Aufschluss gibt.¹²¹⁷ Am Rande einer im Archivio della Fabbrica di S. Pietro erhaltenen Kopie des Dokuments ist neben diesem Eintrag der Vermerk „*Cardinale*“ zu lesen. Die *Fabbrica* ist wahrscheinlich im Besitz dieser Inventarliste, weil sie nach Lauretis Tod ihren Anspruch auf die bereits für das bestellte Altarbild gezahlten 130 scudi geltend machen wollte. Mit „*Cardinale*“ war der Neffe Clemens VIII., Kardinalnepot Pietro Aldobrandini, gemeint, in dessen Besitz das Bild übergang, wie der von Giambattista Agucchi 1603 erstellten Inventarliste seiner Habe zu entnehmen ist.¹²¹⁸ Aufgeführt ist der Bozzetto hernach in einem vor 1665 erstellten Inventarverzeichnis Donna Olimpia Aldobrandini-Pamphiljs, die das Vermögen des Kardinals erbt.¹²¹⁹ Sie war mit Paolo Borghese und seit 1647 in zweiter Ehe mit Camillo Pamphilj verheiratet. Anlässlich der Erbteilung unter ihren Söhnen wurde 1682 erneut der Besitz Donna Olimpias aufgenommen, in dem sich immer noch Lauretis Bild befand.¹²²⁰ Hernach verlor sich die Spur des Bozzetto, obgleich die meisten Gemälde in den Besitz der Doria-Pamphilj gelangten. D'Onofrio vermutet, dass der Bologneser Giambattista Agucchi, Majordomus Pietro Aldobrandinis und ausgewiesener Kunstkenner, seinen Patron veranlasste, Bilder Bologneser Maler zu erwerben, von denen dieser ungefähr vierzig besaß.¹²²¹ Es ist anzunehmen, dass Agucchi Laureti, dessen Werke er offenbar schätzte, diesem Künstlerkreis zuordnete, so dass er für den Kardinal den Bozzetto aus Lauretis Nachlass erstand. Das ist umso wahrscheinlicher, als die Inventarverzeichnisse der Aldobrandini noch ein zweites Bild des Malers aufführen, das bereits früher gekauft worden war, da es sich nicht mehr unter den Gemälden im Nachlass des Künstlers befand.¹²²² Die künstlerische Qualität des Bozzetto lässt die Wirkung erahnen, die das monumentale Altargemälde auf den Betrachter gehabt haben dürfte, wäre es vollendet worden. Er wurde für wert erachtet, in die Gemäldesammlung des Kardinals aufgenommen zu werden, obwohl es sich lediglich um eine Ölskizze handelt, bei der zudem die *quadretti* und Kompositionslinien deutlich zu sehen sind.

Lauretis starker Raphael- und Michelangelobezug bilden in dem für St. Peter entworfenen Altarbild eine Einheit, verschmelzen zu einem dramatischen, und gleichzeitig wohlstrukturierten, symmetrischen Ganzen. Laureti misst sich an den großen Meistern, die im päpstlichen Rom präsent

¹²¹⁷ „*Item un quadro quando santo Pietro sanò un' stroppiato su' la porta Vespasiana della fabrica di santo Pietro*“ Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, fol. 70r)

¹²¹⁸ „*Pitture: 160. Un S. Pietro che sana il stroppio in quadro tondo in cima, di Tomaso Laureti Siciliano*“, zitiert nach C. D'Onofrio (1964), S. 202. Auf der Rückseite des Bozzetto war vor der Restaurierung und Rahmung die auf die Inventarliste bezogene Schrift: N.Q 160 ~ TOMASSO.LAURETTI zu lesen (N.Q steht wohl für Numero Quadro).

¹²¹⁹ „*Un quadro in tela con s. Pietro, che sana il stroppio in quadro tondo in cima, alto p. quattro, e mezo con cornice dorata, mano di Tomaso Laureti Siciliano. Segnato n. 160*“, zitiert nach D'Onofrio (1964), S. 202

¹²²⁰ „*Un quadro in tela S. Pietro che sana lo stroppio quadro tondo alto palmi quattro e mezzo in circa con Cornice dorata mano di Tommaso Laureti Giuliano (?) come a d.o Inventario N.o 160 et a quello del Sig.r Card.le Ca 117*“, zitiert nach P. Della Pergola (1963), S. 184, Nr. 612

¹²²¹ C. D'Onofrio (1964), S. 16

¹²²² Es handelte sich um ein ca. 112 cm hohes, schwarz gerahmtes Gemälde einer Kreuztragung. Siehe V.16

waren wie nirgends sonst. Ihm gelang es, in diesem Gemälde die wesentlichen Aussagen und Ereignisse zusammenzufassen, von denen das dritte Kapitel der Apostelgeschichte berichtet.¹²²³ Dargestellt ist der Moment, in dem Petrus im Beisein des Johannes auf den Stufen des Tempels vor der sog. Schönen Pforte einen Lahmen heilt, der dort um Almosen bettelte. Nach der Anrufung Christi, auf den der Apostelfürst hier verweist, fasst er den Geheilten bei seiner rechten Hand und fordert ihn auf zu gehen, woraufhin eine Menschenmenge ob des geschehenen Wunders in der Halle Salomons zusammenläuft. Bei der anschließenden Predigt erinnert Petrus vorwurfsvoll an den zu Unrecht getöteten Gottessohn, dessen Wundmale Laureti deutlich hervorhebt. In einer ausgreifenden Geste, die Laureti der Figur Gottvaters bei der *Scheidung von Licht und Finsternis* der Sixtinischen Decke entlehnte [Abb. 236], präsentiert Christus die Seitenwunde und die durchbohrten Hände. Michelangelos Jüngstes Gericht schwingt sowohl in der kraftvollen Gebärde Christi mit, als auch in den erwachsenen flügellosen Engeln, besonders denen, die in Rückenansicht wiedergegeben sind und schwerelos unter der Wolke schweben. Doch nicht nur Michelangelo ist hier motivisch, in der Körperauffassung und Expressivität als Vorbild erkennbar, auch Sebastiano del Piombos Einfluss zeigt sich wieder im Hinblick auf das Altarbild der Chigikapelle in S. Maria del Popolo [Abb. 226], erkennbar an der ähnlichen Beinhaltung Christi und Gottvaters, der Unteransicht des jeweils rechten Fußes sowie an der illusionistischen Zentralperspektive, die im Bildmittelpunkt einen Blick durch die dargestellte Architektur gewährt.¹²²⁴ Durch die klar gegliederte Architekturkulisse schafft Laureti eine zentralperspektivische Tiefenstaffelung des Raumes, wobei das Bildzentrum von der gemalten Architektur beherrscht wird. Die dunkle Ädikula über dem Altar des Tempels, der sich im Fluchtpunkt des Gemäldes befindet, ist als Andeutung transzendenter Mitte und gewissermaßen unsichtbarer Präsenz Gottes zu deuten. Dieses Motiv der im Zentrum des Bildes perspektivisch inszenierten Raumtiefe, an dessen Ende sich eine Pforte befindet, symbolisiert nicht nur die Präsenz, sondern auch die Distanz des Göttlichen zum irdischen Geschehen, das sich im Vordergrund abspielt. Diese, in Peruginos Schlüsselübergabe an Petrus vorgebildete und von Raphael aufgegriffene Idee [Abb. 237] verwendete Laureti bereits mit der gleichen Intention im Gewölbespiegel der Sala di Costantino und dem Hochaltarbild von S. Susanna [Abb. 170, 225]. Raphaels Bildteppich des gleichen Themas, der *Heilung eines Lahmen vor der Schönen Pforte*, auf den Lauretis Darstellung der Säulenhalle rekurriert, zeigt im Hintergrund ebenfalls eine mit Lauretis Bozzetto formal vergleichbare, von korinthischen Säulen flankierte und mit einem Dreiecksgiebel bekrönte Ädikula, die jedoch weit weniger auffällig ist und von den Hauptfiguren im Vordergrund teilweise verdeckt wird [Abb. 238]. Raphael blendet jedoch, anders als Laureti mit der Darstellung Christi, den überirdischen Bezug und damit den Inhalt der Apostelpredigt aus. Ein anderes Meisterwerk Raphaels zeigt vor allem in motivischer und kompositorischer Hinsicht den Einfluss des Urbinaten auf Lauretis Malerei. So verweist die Gruppierung der beiden Apostel, Petri Fingerzeig und die zentralperspektivisch angelegte

¹²²³ Apg 3,1-26

¹²²⁴ Siehe III.15

Tempelarchitektur auf die *Schule von Athen*, die Laureti auch in seinem kapitolinischen Fresko der Gerechtigkeit des Brutus aufgriff.

Lauretis Heilung des Lahmen beeindruckt nicht nur durch die zentralperspektivisch angelegte Architekturkulisse, sondern auch durch ihren Figurenreichtum. Die Vielzahl bewegter Personen im Bildvorder- und Mittelgrund erinnert an Lauretis Altargemälde der Bianchetti- und der Riariokapelle in S. Giacomo Maggiore. Das manieristische Figurengetümmel, den *horror vacui*, teilt der Bozzetto mit einem großformatigen Gemälde eines Zeitgenossen, Girolamo Muzianos *Auferweckung des Lazarus* (um 1555) [Abb. 239]. Das Bild befand sich damals über dem Grab des 1590 verstorbenen Künstlers an der Wand rechts des Eingangs von Santa Maria Maggiore.¹²²⁵ Heute hängt es passenderweise in der Pinacoteca Vaticana direkt neben Lauretis Bozzetto. Laureti entlehnte den in starker Verkürzung wiedergegebenen Krüppel, der im Bildvordergrund auf einem Karren liegt, Muzianos Lazarus. Auch die auf den Wiedererweckten deutende Rückenfigur am linken Bildrand kann mit der entsprechenden Repoussoirfigur des Bozzetto in Zusammenhang gebracht werden. Unter dem Pontifikat Sixtus' V. einte die beiden Künstler der Umstand, dass die Gunst des neuen Papstes in erster Linie Cesare Nebbia und Giovanni Guerra sowie deren Malerequipe zuteil wurde.¹²²⁶ Während die beiden ungefähr gleichaltrigen Künstler von Gregor XIII. mit prestigeträchtigen Aufträgen betraut worden waren, traten sie im Hinblick auf die umfangreichen päpstlichen Dekorationsprogramme Sixtus' V. lediglich als Gutachter in Erscheinung, dies allerdings auf Seiten des Papstes.¹²²⁷ Zusammen werden Muziano und Laureti am 30. Januar 1588 als Sachverständige eingesetzt, um für Pasquale Cati die Arbeiten in der Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere zu beurteilen.¹²²⁸ Ihre Wertschätzung scheint also unter dieser Marginalisierung kaum gelitten zu haben, bedenkt man, dass Laureti zwei Jahre zuvor damit beauftragt wurde, die Sala degli Imperatori des Konservatorenpalastes zu freskieren. Über die Gründe für den Aufstieg des Zweigespanns Nebbia-Guerra und die damit einhergehende Verdrängung anderer Künstler, lässt sich nur mutmaßen. Tosini relativiert zu Recht Spezzaferros antithetische Gegenüberstellung eines durch Nebbia und Guerra repräsentierten "neuen" Künstlertyps, des effizient arbeitenden Unternehmers, und des demgegenüber langsam und reflektierend tätigen "intellektuellen" Malers der Renaissance, wie ihn Laureti darstelle, der laut Baglione "*secondo il suo genio*" gearbeitet habe.¹²²⁹ Im Falle Lauretis könnte nicht nur die bewährte organisierte Arbeitsteilung der sixtinischen Maler dazu geführt haben, dass dieser keinen Anteil an den päpstlich beauftragten Freskenzyklen hatte. Denkbar ist auch, dass Lauretis Individualismus ein Grund war, sich nicht in die

¹²²⁵ Zu Muzianos Auferweckung des Lazarus siehe P. Tosini (2008), S. 332-335, Kat.-Nr. A 5

¹²²⁶ Ebd., S. 279

¹²²⁷ So schätzte Laureti am 28. Januar 1588 den Wert der Historienszenen und Figuren, die Nebbia und Guerra für die Loggia delle Benedizioni des Lateran geschaffen hatten, auf 901 scudi. Dok. 30 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 16, fasc. 16, fol. 4v). Muziano begutachtete ein Jahr später für Sixtus V. die Fresken der Scala Santa. ASR, Camerale I, Fabbriche, b. 1528, fol. 129

¹²²⁸ Dok. 31 (ASR, 30 Not. Cap., Ufficio 38, 1588, fol. 398)

¹²²⁹ Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72); L. Spezzaferro, in: F. Zeri (1981), S. 202; E. Tittoni (1991), S. 139; P. Tosini (2008), S. 280

ausführende Malerequipe einzuordnen, sondern weiterhin als selbständig entwerfender Künstler zu arbeiten, der ja einen exzellenten Ruf genoss. Zudem sind stilistische Unterschiede erkennbar, die sich gut in S. Susanna ablesen lassen.

Lauretis Bozzetto unterscheidet sich auch von den anderen fünf Altarbildern, die für die *navi piccole* angefertigt wurden, und von Cigolis Version des Heilungswunders [Abb. 240].¹²³⁰ Keines der Gemälde weist diese perspektivische Strenge und Symmetrie auf, die dem Bozzetto eigen ist. Laureti als Meister der Perspektivmalerei und Architekt misst seiner gemalten Architektur einen eigenen ikonographischen Gehalt zu, er inszeniert sie als Bedeutungsträger. Die Architektur dient hier nicht nur als nützliche Staffage für die Anordnung der Figurengruppen, wie dies beispielsweise in Passignanos oder Roncallis Werk der Fall ist. Vielmehr wird sie im Hintergrund von den Figuren separiert und als eigenständiger Bildgegenstand wahrgenommen.

Cigolis Skizze, mit der er die erste Fassung seines Altargemäldes vorbereitete, zeigt, dass dieser zunächst vorhatte, sich teilweise an Lauretis Bozzetto zu orientieren [Abb. 241].¹²³¹ So stellte er Petrus ebenfalls mit erhobener Hand vor hoch aufragenden Säulen stehend dar, wobei er auch Raphaels gedrehte Version derselben in Betracht zog. Aber auch Muzianos Auferweckung des Lazarus war Cigoli präsent, wie die veränderte Haltung des Apostels auf dem ausgeführten Altarbild nahelegt. Das Motiv könnte eventuell ebenfalls auf einen verworfenen Laureti-Entwurf zurückzuführen sein. Stilistisch und kompositorisch reiht sich der Bozzetto in Lauretis Œuvre früherer Jahre ein und zeigt, dass sein Spätwerk von hoher Qualität war, weshalb der Maler noch im Alter von siebzig Jahren einen der prestigeträchtigsten Aufträge erhielt, die im päpstlichen Rom zu vergeben waren.

III.19 Das Gastmahl des Herodes, ehem. im Refektorium des Olivetanerkonventes Monte Oliveto Maggiore (1600-02)

III.19.1 Die Gründung des Olivetanerordens und des Konventes Monte Oliveto Maggiore

Das Kloster Monte Oliveto Maggiore, ca. 30 km südöstlich von Siena gelegen, ist das Mutterkloster der Olivetaner, einer Benediktinerkongregation, die eine besonders strenge Auslegung der Ordensregeln des hl. Benedikt befolgte. Gegründet wurde der Orden im Jahre 1313 von dem

¹²³⁰ Die Gemälde wurden aufgrund ihres schlechten Zustandes ersetzt, da der Farbauftrag auf dem feuchten Schiefer nicht haltbar war. Einige Werke befinden sich, z. T. fragmentarisch, im Depot der Vatikanischen Museen. Ihr Aussehen ist jedoch durch Stiche überliefert. Abbildungen finden sich bei H. Siebenhüner (1962), Abb. 33-37, 39 und M. Chappel / W. Ch. Kirwin (1974), Abb. 6-49

¹²³¹ Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 1006F

Rechtsgelehrten Bernardo Tolomei (1272-1348), der einer der einflussreichsten Sieneser Familien entstammte. Nachdem dieser dem weltlichen Leben entsagt hatte, zog er sich auf den im Familienbesitz befindlichen, 273 m hohen, einsamen Hügel zurück. Die Ordensgründung wurde im Jahre 1319 von Guido Tarlati, Bischof von Arezzo, anerkannt und mit der Benediktinerregel versehen. Papst Clemens VI. erkannte die Olivetanerkongregation erst im Jahre 1344 an. Bereits 1320 begann man mit der Konstruktion des Klosterkomplexes, der erst 1526 fertiggestellt werden konnte.

III.19.2 Das Gastmahl des Herodes und die Enthauptung Johannes des Täufers

Tommaso Laureti schuf für das Kloster eines seiner wichtigsten Gemälde, von dem offenbar erwartet wurde, dass es sich mit den großartigen Fresken Sodomas und Luca Signorellis im großen Kreuzgang messen lassen konnte. Dass ausgerechnet Laureti diesen Auftrag bekam, ist wohl darauf zurückzuführen, dass er bereits für das Refektorium des Olivetanerklosters San Giorgio in Ferrara ein großes Fresko realisiert hatte, das laut der lokalen Führer große Bewunderung hervorrief.¹²³² Zudem malte er für die nahe Bologna gelegene Ordenskirche S. Michele in Bosco ein Altarbild des hl. Laurentius.¹²³³ Der Künstler erfreute sich in den Kreisen des Olivetanerordens einer gewissen Bekanntheit, was auch der Brief bestätigt, den er 1578 vertrauensvoll an den Abt des Mantuaner Konventes Santa Maria di Gradaro, Don Gregorio Cappelluti, richtete.¹²³⁴ So erstaunt es nicht, dass Laureti schließlich auch von dem Mutterkloster des Ordens einen Auftrag erhielt, obwohl er zu jenem Zeitpunkt schon lange in Rom lebte und arbeitete. Bemerkenswert ist, dass der Ordensgeneral dort persönlich mit dem Künstler den Vertrag abschloss und keinen Vertreter mit diesem notariellen Akt beauftragte. Entweder weilte der Geistliche bereits zu jenem Zeitpunkt in der Ewigen Stadt, weil er dort andere Verpflichtungen wahrzunehmen hatte, oder es bestand ein starkes persönliches Interesse an dem Bild, das der Abt mit Laureti daselbst erörtern wollte. Das Ergebnis dieser Besprechung im Frühjahr 1600 war der Auftrag für ein ausgesprochen aufwendiges, großformatiges Ölgemälde, welches das Refektorium von Monte Oliveto Maggiore beinahe 300 Jahre lang schmücken sollte.

Seit dem 18. Jahrhundert berichten Chroniken und Führer des Klosters von einem großen Gemälde, das sich an der Stirnwand des Refektoriums befunden habe. Dieses sei von Tommaso Laureti angefertigt worden und zeige das Mahl des Herodes¹²³⁵ bzw. die Enthauptung Johannes des

¹²³² Siehe III.5

¹²³³ Dieses Bild befand sich Ende des 18. Jahrhunderts in den Räumlichkeiten der Abtei und gilt heute als verloren. Siehe C. C. Malvasia (1686), S. 329 [223 f.]

¹²³⁴ Dok. 19 (ASMn, Fondo Gonzaga, b. 1160)

¹²³⁵ „*Antico Refettorio. – Il Convito d’Erode. Grandissimo dipinto semicircolare nella parte superiore, diviso in tre grandi tele a olio con figure molto maggiori del vero. Secolo XVII. Anonimo.*“, Anm. 1: „*E’ molto annerito e deperito.*“ F. Brogi (1895), S. 36; „*Le grand tableau qui est au fond, raprésent le banquet d’Herode.*“ G. M. Thomas (1881), S. 157; Ders. (1898), S. 173

Täufers.¹²³⁶ Heute gilt das Bild als verschollen. Der Zeitraum, in dem das Gemälde aus dem Refektorium entfernt wurde, lässt sich jedoch recht genau bestimmen. So konnte Gregoire Thomas, ein französischer Ordensbruder, der nach Monte Oliveto Maggiore übersiedelte, das Werk noch 1881 im Refektorium sehen.¹²³⁷ Auch in der zweiten Ausgabe seiner Abhandlung über das Kloster, die im Jahre 1898 in Siena veröffentlicht wurde, erwähnt er es in gleicher Weise.¹²³⁸ Das Wissen um die Autorschaft des Gemäldes scheint aber verloren gegangen zu sein, da Tommaso Laureti nicht genannt wird. Thomas spricht in Bezug auf die malerische Ausstattung des Refektoriums lediglich von „*belles fresques d'artistes inconnus*“.¹²³⁹ Der 1903 in Siena erschienene Führer, Luigi Peregos *Guida illustrata di Monte Oliveto Maggiore*, erwähnt das Bild nicht mehr.¹²⁴⁰ Das Gemälde muß demnach in den Jahren zwischen 1898 und 1903 aus dem Refektorium entfernt worden sein. Grund dafür dürfte der schlechte Erhaltungszustand des großen Bildes gewesen sein, das 1895 in einer Anmerkung zu Brogis *Catalogo degli oggetti d'arte* als „sehr nachgedunkelt und heruntergekommen“ bezeichnet wird.¹²⁴¹

Obleich Tommaso Lauretis Bild ikonographisch nicht näher beschrieben wird, finden einige Charakteristika des Gemäldes in den Guiden Erwähnung. Demnach handelte es sich um ein sehr großes, aus drei Leinwänden bestehendes und oben halbrund abgeschlossenes Ölbild mit zahlreichen überlebensgroßen Figuren.¹²⁴² Diese seien nach Perini sogar *di maniera grandiosa*, so dass einige das Bild für ein Werk Vasaris hielten.¹²⁴³ Aufgrund der Farbgebung bezweifelte Perini jedoch diese These. Girolamo Bianchi weist die Zuschreibung an Vasari ebenfalls zurück und betont, dass es sich mit Sicherheit um ein gutes Bild von Tommaso Laureti handele.¹²⁴⁴ Zudem geht aus der Tatsache, dass einige Autoren als Thema des Bildes *das Gastmahl des Herodes* nennen, andere wiederum von der *Enthauptung Johannes des Täufers* sprechen, hervor, dass das große Gemälde wohl zwei Szenen aus dem Leben des Täufers nahezu gleichwertig darstellte.

¹²³⁶ „Da capo in gran tela è la decollazione di S. Giovanni Battista con molte figure di maniera grandiosa; ha qualche merito ed alcuni la credono di Giorgio Vasari, ma io non vi seppi riconoscere il suo colorito.“ G. Perini (1788), S. 55; „Nel gran quadro a capo del medesimo [refettorio] vi è figurata la decollazione di S. Giobanni Battista, ed ha le figure di maniera grandiosa. Non macò chi la disse opera di Giorgio Vasari: ma è certo ch'egli è un buon dipinto di Tommaso Laureti Siciliano.“ G. Bianchi (1844), S. 27

¹²³⁷ „Le grand tableau qui est au fond, raprésent le banquet d'Herode.“ G. M. Thomas (1881), S. 157

¹²³⁸ G. M. Thomas (1898), S. 173

¹²³⁹ Ebd., S. 173

¹²⁴⁰ L. Perego (1903)

¹²⁴¹ „E' molto annerito e deperito.“ F. Brogi (1895), S. 36, Anm. 1

¹²⁴² „Antico Refettorio. – Il Convito d'Erode. Grandissimo dipinto semicircolare nella parte superiore, diviso in tre grandi tele a olio con figure molto maggiori del vero.“ F. Brogi (1895), S. 36

¹²⁴³ „Da capo in gran tela è la decollazione di S. Giovanni Battista con molte figure di maniera grandiosa; ha qualche merito ed alcuni la credono di Giorgio Vasari, ma io non vi seppi riconoscere il suo colorito.“ G. Perini (1788), S. 55

¹²⁴⁴ „Nel gran quadro a capo del medesimo [refettorio] vi è figurata la decollazione di S. Giobanni Battista, ed ha le figure di maniera grandiosa. Non macò chi la disse opera di Giorgio Vasari: ma è certo ch'egli è un buon dipinto di Tommaso Laureti Siciliano.“ G. Bianchi (1844), S. 27

Diese wenigen Informationen über das Werk lassen sich durch neue Archivreise um einige Details ergänzen. Das römische Staatsarchiv bewahrt den Vertrag über die Anfertigung des Gemäldes auf, den Tommaso Laureti am 20. März 1600 mit dem Generalabt des Klosters, dem Florentiner Don Vito Bonaccolti, in Rom schloss.¹²⁴⁵ Daraus geht hervor, dass der Künstler, „*Magnificus Dominus Thomas Lauretus Panormitanus Pictor in Urbe*“, für das Refektorium des Konvents ein Gemälde mit einer Historienszene aus dem Leben Johannes des Täufers anfertigen sollte „und zwar das Gastmahl des Herodes in [bzw. auf] drei Bildern.“¹²⁴⁶ Vertraglich festgelegt ist also das dem Aufstellungsort angemessene Thema des Mahles. Die Entscheidung, in einer Nebenszene die Enthauptung des Täufers darzustellen, war kompositorisch durchaus üblich und der besseren Lesbarkeit des Bildes geschuldet. Die Formulierung „*in tre quadri*“ wirft jedoch einige Fragen auf. Könnte damit ein Triptychon gemeint sein? Wie aber hätte ein Triptychon ausgesehen, das aus zwei Szenen bestand? Abgesehen von der zu jener Zeit unmodernen Gestalt des Retabels lassen die damit verbundenen kompositorischen Probleme eine solche Altarform unwahrscheinlich erscheinen. Und in der Tat beschreibt Francesco Brogi das Werk als *ein* sehr großes Bild, das oben halbrund abschloss und in drei Leinwände *unterteilt* war.¹²⁴⁷ Obwohl in dem Vertrag wiederholt von Bildern (Pl.) die Rede ist, die Laureti anfertigen solle, nie jedoch von *dem* Bild, muss man wohl davon ausgehen, dass mit *tre quadri* tatsächlich die von Brogi erwähnten Leinwände gemeint waren. In diesem Zusammenhang wäre die Formulierung jedoch ausgesprochen ungewöhnlich, da Leinwände üblicherweise als *tele* bezeichnet werden. Und in der Tat unterscheidet der Vertrag zwischen *tele* und *quadri*. So solle Laureti die „Bilder“ auf seine Kosten anfertigen, während ihm die Leinwände dafür vom Abt zur Verfügung gestellt werden.¹²⁴⁸ Des Rätsels Lösung könnte darin liegen, sowohl den Vertrag zwischen Künstler und Auftraggeber, als auch die Beschreibung Brogis ernst und wörtlich zu nehmen. Vermutlich fertigte Laureti tatsächlich nur ein großes Bild an, das in seiner Form dem Gewölbeansatz an der Stirnwand des Refektoriums angepasst war und demgemäß halbrund abschloss.¹²⁴⁹ Dieses dürfte jedoch aus drei Leinwänden bestanden haben, die jeweils ein „Bild“, d.h. vermutlich eine Szene, zeigten. Im Falle des gewählten Themas erscheint es sinnvoll, dass die Tafel des Königs und seine Gäste den Mittelpunkt des Gemäldes einnahmen, während auf der einen Seite die von einigen Guiden

¹²⁴⁵ Dok. 45 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 33, Vol. 49, fol. 349r-349v). Mein Dank gilt Fernando Bilancia, der mich auf das Dokument hinwies. Zu dem Generalabt, Don Vito Bonaccolti, siehe M. Scarpini (1952), S. 205-207

¹²⁴⁶ „[...] *Sig. Tomasso promette et si obliga fare al detto R. P. Abbate generale una Historia di S. Gio. Battista cio è la cena di Herode in tre quadri per il Refettorio del Convento di Monte Oliveto Chisure un altare fine [...]*.“ Dok. 45 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 33, Vol. 49, fol. 349r)

¹²⁴⁷ F. Brogi (1895), S. 36

¹²⁴⁸ „*Item convengono che detti quadri esso Sig.re Tomasso sia tenuto et obligato a farli a tutte sue spesi cio è di colori et esso R.mo padre Abbate Generale non sia tenuto ad altro che dargli le tele [...]*.“ Dok. 45 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 33, Vol. 49, fol. 349r)

¹²⁴⁹ An der Stirnwand des Refektoriums befindet sich heute ein Gemälde des letzten Abendmahls von Lino Dinetto (1948). Die Wandfresken mit lebensgroßen Figuren aus dem Alten Testament und das Deckenfresko, das die vier Kardinaltugenden und zwölf Sybillen darstellt, schuf der Olivetanerkonverse Fra Paolo Novello da Alfadena im Jahre 1670.

erwähnte Enthauptung des Täufers zu sehen war. Auf der anderen Seite kann man sich die tanzende Salome vorstellen, die zwar noch zur Szene des Gastmahles gehörte und daher nicht extra Erwähnung fand, zugleich jedoch kompositorisch den Gegenpol zu der Hinrichtungsszene dargestellt haben könnte. Offensichtlich waren die drei Leinwände zwar nicht triptychonartig getrennt, jedoch sichtbar voneinander zu unterscheiden. Es ist vorstellbar, dass die Abgrenzung dieser drei für die Ikonographie der Herodesgeschichte kennzeichnenden Elemente innerbildlich durch eine Architekturkulisse verwirklicht wurde, wie sie für Lauretis Malerei charakteristisch ist. Das würde voraussetzen, dass der Generalabt des Klosters bereits bei Vertragsschluss eine sehr genaue Vorstellung von der Bildkomposition des anzufertigenden Gemäldes hatte. Umso mehr erstaunt es, dass der Vertrag keine genaueren Angaben zu dem Werk macht, außer dem recht allgemein gehaltenen Titel und der Tatsache, dass es aus drei *quadri* bestehen sollte. Die Maße des Bildes werden jedoch nicht angegeben. Dass es sehr groß und vielfigurig werden sollte, ist allerdings dem Preis abzulesen, den der Abt dafür bereit war zu zahlen. So erhielt Laureti von den 550 versprochenen Scudi vorab 100 Scudi in Gold und Silber. Einhundert weitere sollte der Maler bei Fertigstellung des Bildes bekommen und die restlichen über 18 Monate verteilt, je nachdem, wie die Arbeit fortschritt. Wie üblich verpflichtete sich der Künstler, die Materialien selbst zu beschaffen, während die Leinwände und das teure Ultramarinblau der Auftraggeber finanzierte. Unterzeichnet wurde der Vertrag unter Zeugen im römischen Olivetanerkonvent Santa Maria Nova.¹²⁵⁰ Dass das Bild innerhalb der Frist von 18 Monaten, d.h. bis zum 20. September 1601, entgegen der Vereinbarung nicht fertiggestellt wurde, legen weitere Archivfunde nahe. So werden erst am 28. Oktober 1602 unter den Ausgaben des Klosters 45 Scudi und 70 Lire für den Transport des Bildes aus Rom nach Monte Oliveto Maggiore verbucht.¹²⁵¹ Cherubino Besozzi überliefert in seiner Chronik, dass zu diesem Zweck 226 Lire berappt wurden.¹²⁵² Besozzi bezieht sich auf ein nicht mehr vorhandenes Büchlein „*DV*“. Es handelte sich dabei um das *libro della fattoria*, in dem Ausgaben für Bauten, Restaurierung und Ausstattung des Klosters und der Kirche festgehalten wurden. Wie Besozzi verweist auch das oben genannte *giornale* auf die Seite 277 dieses Buches, gibt jedoch den Betrag von 45,70 Scudi an. Zudem schreibt der Chronist, dass Lauretis Gemälde erst 1603 nach Monte Oliveto Maggiore überführt wurde. Das erscheint jedoch unwahrscheinlich, da die Zahlung für den Transport bereits im Oktober 1602 erfolgte. Sicher ist, dass

¹²⁵⁰ Die Kirche Santa Maria Nova wurde in der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts in den Portikus des Tempels der Venus und Roma gebaut und erhielt den Namen *Nova*, um von der ebenfalls auf dem Forum Romanum befindlichen älteren Kirche Santa Maria Antiqua unterschieden zu werden. 1352 wurde die Kirche den Olivetanern übertragen und später der 1608 kanonisierten heiligen Francesca Romana umgewidmet.

¹²⁵¹ Dok. 46 (ASS, Conventi, 271, anni 1596-1607, uscita, fol. 271) und Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 341). Von den 45,70 Scudi werden zwölf Scudi für drei Maultiere und vier für die Maultierführer ausgegeben. In einem Zusatz wird noch hinzugefügt, dass für 11 Scudi zwei weitere Maultiere angeschafft wurden.

¹²⁵² „*Il quadro rappresentante la funesta d'Erode si crede opera di Tommaso Laureti Siciliano. Questo fu donato dal Card. di S. Cecilia Sfondrati e trasportato da Roma nell'anno 1603 colla spesa di lire 226 come dal Archivio di Mont'Uliveto Maggiore Lib. DV pag. 277. 314. 324.*“ Ch. Besozzi (18. Jh.), S. 69. Die handschriftliche Chronik befindet sich im Besitz des Klosters Monte Oliveto Maggiore.

das Gemälde spätestens Anfang März vor Ort war, da am 02. März 1603 ein namentlich nicht genannter Maler für die Ausbesserung des Bildes mit 14 Lire entlohnt wurde.¹²⁵³ Diese Zahlung steht im Zusammenhang mit einer Abrechnung zahlreicher Arbeiten, die anlässlich der Anbringung des Bildes in dem Refektorium vorgenommen wurden.¹²⁵⁴ Die erste Zahlung hierfür erfolgt am 13. Januar 1603 und die letzte am 20. Dezember desselben Jahres. Aus dieser Spesenliste geht hervor, dass das Refektorium im Zuge der Neuausstattung mit Lauretis großem Gemälde völlig renoviert wurde. Dafür lieferte ein *ingegnere*, Giacomo aus Siena, eine Zeichnung und überwachte sechzehn Tage lang die Arbeiten auf der Baustelle, die von Januar bis März 1603 andauerten.¹²⁵⁵ Übertüncht wurden dabei Fresken des 15. Jahrhunderts an der Stirn- und Eingangswand, die Pietro di Francesco Orioli (Siena 1458-1496) zugeschrieben werden und heute noch zum Teil erhalten sind.¹²⁵⁶ Lauretis Bild selbst wird in der Abrechnung zwar einige Male genannt, jedoch nicht näher beschrieben. Außer besagter Reparatur wurde die Anbringung des Gemäldes bezahlt sowie die Anfertigung eines Vorhanges „*per fa la coperta di detto quadro*“.¹²⁵⁷ Dafür wurden acht Ballen dunkelblauen Stoffes gekauft und am 20. Dezember 1603 schließlich ein Schneider entlohnt.¹²⁵⁸

Obwohl der Vertrag über die Anfertigung des Bildes zwischen Laureti und dem Generaloberen des Ordens geschlossen wurde, welcher den Künstler dafür auch entlohnte, gibt Besozzi an, dass das Gemälde für das Refektorium ein Geschenk des Kardinalprotektors des Ordens war.¹²⁵⁹ Dieses Amt bekleidete zu jener Zeit Paolo Emilio Sfondrati (1561-1618), Neffe Gregors XIV. und Erzpriester von S. Cecilia in Trastevere. Denkbar wäre, dass der Kardinal, zu dem die Mönche von Monte Oliveto Maggiore in der Zeit des Generalabtes Don Vito Bonaccoltis (1599-1600) ein äußerst gespanntes Verhältnis hatten, nachträglich die Kosten für das Bild übernahm, nachdem der renitente Generalabt am 4. November 1600 das Zeitliche gesegnet hatte.¹²⁶⁰ Laureti, der am 22. September 1602 verstarb, konnte das Gemälde offenbar vor seinem Tode vollenden, da es nicht auf der Inventarliste seiner Habseligkeiten aufgeführt ist.¹²⁶¹ Vielleicht wurde es in der Zwischenzeit in dem römischen Olivetanerkonvent gelagert, in dem auch der Vertrag geschlossen wurde, und ist deshalb nicht unter den anderen Bildern genannt, die sich noch bei dem Künstler befanden und z.T. unvollendet waren. Das Rechnungsbuch Monte Oliveto Maggiores verzeichnet auch keine Kosten für einen Maler, der das

¹²⁵³ „*Il A di 2 marzo 1603 lire quatordecì ad un Pittore per far rassetar il quadro di Refettorio [...]*.“ Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 359)

¹²⁵⁴ Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 359-360)

¹²⁵⁵ Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 359, Punkt 1 und 7)

¹²⁵⁶ So werden zwei Pinsel gekauft „*per dar il bianco*“. Was geweißt wurde, geht aus der Abrechnung zwar nicht hervor, es ist jedoch davon auszugehen, dass die Wände des Refektoriums gestrichen wurden. Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 359, Punkt 10)

¹²⁵⁷ Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 359, Punkt 13 und fol. 360, Punkt 1, 3, 4)

¹²⁵⁸ Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 360, Punkt 5)

¹²⁵⁹ Siehe Anm. 1249

¹²⁶⁰ M. Scarpini (1952), S. 205-207

¹²⁶¹ Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69r-72v)

Bild etwa hätte vollenden sollen, sondern lediglich eine geringe Summe für die Ausbesserung desselben.¹²⁶²

III.20 Die Himmelfahrt Mariens in S. Prospero, Reggio Emilia (1602)

Die im Archiv der Fabbrica di S. Pietro aufbewahrte Kopie des Inventarverzeichnisses der Gegenstände, die sich an Lauretis Todestag, dem 22. September 1602, in der Wohnung und Werkstatt des Künstlers befanden, führt unter anderem „*un quadro dell' assunta della Madonna quale disserno essere del sigr Iacomo Ghirlinzoni da Modena quale habita in casa dell' Illmo Sigr Car.le Avila*“ auf.¹²⁶³ Nebenstehend findet sich am Rande der Vermerk: „*Dato via al Patrone*“. Bei dem erwähnten Gemälde handelt es sich offenbar um das im Jahre 1996 in der Sakristei von S. Prospero in Reggio Emilia wiederentdeckte Altarbild einer *Himmelfahrt Mariens* [Abb. 242].¹²⁶⁴ Eine gründliche Restaurierung des stark verschmutzten und in einem äußerst schlechten Zustand befindlichen Gemäldes, die 1996/97 durchgeführt wurde, brachte die ausgesprochen qualitätsvolle Malerei mit ihren leuchtenden Farben wieder zum Vorschein, die zuvor unter einer dunklen Firnis verborgen war.¹²⁶⁵ Mazza brachte das Altarbild mit einem Eintrag des Modeneser Chronisten Giovan Battista Spaccini in Verbindung, der zwischen 1588 und 1636 die wichtigsten religiösen, politischen und kulturellen Ereignisse aufzeichnete, die sich in seiner Heimatstadt zutrugen. So berichtete Spaccini, dass am Samstag, dem 02. November 1602, das Altarbild des exzellenten und vor kurzem verstorbenen Malers „*Tomaso Ceciliano*“ in der neuen Kirche der Assunta angekommen sei.¹²⁶⁶ Beinahe zwei Jahre später vermerkt er, das unvollendete Bild sei nach Bologna gegeben worden, um es von „*Carazzi*“ fertigstellen zu lassen.¹²⁶⁷ Die Theatinermonche, welchen die Kirche S. Maria degli Angeli del Paradiso übertragen wurde, hätten das Gemälde dann nach seiner Rückkehr am 13. August 1604, zwei Tage vor dem Fest der Himmelfahrt Mariens, enthüllt. Da Agostino Carracci bereits

¹²⁶² Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 359)

¹²⁶³ Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69v)

¹²⁶⁴ A. Mazza (1993), S. 318, 345, Anm. 1; Ders. (1997) (a); Ders. (1997) (b), S. 57f.; Ders. (1998), S. 47f., 198f.; A. Brogi (2001), S. 243, Kat.-Nr. A2; M. Dugoni (2006), S. 35, 37

¹²⁶⁵ Die von der Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia herausgegebene Videokassette (Fondazione Cassa di Risparmio di Reggio Emilia Pietro Mondadori 1997) zeigt Ausschnitte des Restaurierungsprozesses.

¹²⁶⁶ „*Adì 2, sabato, è venuta la tavola alla chiesa nuova dell'Assunta, di mano dell'ecceleente pittore Tomaso Ceciliano, puoco fa passato a miglior vita.*“ G. B. Spaccini (1993), S. 589

¹²⁶⁷ „*Adì 13, venerdì, [...] Li padri Teatini hanno scoperto la loro tavola, di mano di Tomaso Ciciliano, pittore et architetto eccellente, ma perchè la morte non l'ha lasciata condurre a perfezione, mancandovi il San Giacomo et la figura in piede a man sinistra che erano abozate, la hanno poi fatta finire a Bologna a' Carazzi, avendola fatta fare il reverendo don ***** Grilinzioni modenese, che habita ora in Roma.*“ G. B. Spaccini (2000), S. 127f.; Vgl. auch die leicht variierende Transkription von Baracchi Giovanardi, die das hier mit Auslassung zitierte Kürzel als „*Dominus Grilintioni*“ wiedergibt: M. A. Lazarelli (1982), S. 51f., Anm. 2

verstorben und Annibale zu jener Zeit in Rom tätig war, kommt nur Ludovico Carracci, der in Bologna eine große Werkstatt unterhielt, für diese Aufgabe infrage.¹²⁶⁸ Aufgrund der im Bild sichtbaren stilistischen Divergenzen, die deutlich die Hände zweier Künstler offenbaren, erkannte Mazza in jenem Gemälde, welches provisorisch in der Sakristei von S. Prospero aufbewahrt wurde, das von Tommaso Laureti begonnene Hauptaltarbild der Modeneser Kirche S. Maria degli Angeli del Paradiso. Zunächst war allerdings unklar, wann und auf welchem Wege das Gemälde nach Reggio Emilia gelangt war.¹²⁶⁹ Marco Dugoni gelang es indes, anhand bisher unveröffentlichter Dokumente das Schicksal des Altarbildes weitgehend aufzuklären.¹²⁷⁰ Demnach befand sich Lauretis Gemälde an seinem Platz über dem Hochaltar, bis es 1808 in den Korridor verbracht wurde, der zur Sakristei führt.¹²⁷¹ Im Oktober 1810 hatte es noch sein ursprüngliches Format (440 x 237 cm) mit rundem Abschluss.¹²⁷² Beschnitten und auf eine Höhe von 378,5 cm reduziert wurde es wohl erst 1819, um es dem neuen Hochaltarrahmen anzupassen, in den es offenbar eingefügt wurde.¹²⁷³ Das Gemälde kehrte also in jenem Jahr an seinen ursprünglichen Bestimmungsort zurück. Warum es dann zwischen 1819 und 1833 durch das Bild Geminiano Vincenzis ersetzt wurde, ist unklar. Dugoni vermutet jedenfalls, dass es Bernardino Grillenzoni war, der Lauretis *Assunta* nach Reggio Emilia verbringen ließ, weil dieser dort ansässig war.¹²⁷⁴

Wie bereits erwähnt, war das große Gemälde für den Hauptaltar der nach den Plänen Giovanni Guerras ab 1596 neu erbauten Kirche S. Maria degli Angeli del Paradiso bestimmt und wurde, wie aus dem Inventarverzeichnis hervorgeht, von dem Modeneser Giacomo Grillenzoni gestiftet. Die Altarbilder der sechs Kapellen der Kirche und das des Chores waren Episoden aus dem Marienleben gewidmet.¹²⁷⁵ Der Hochaltar mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens war Höhepunkt und Abschluss dieses Bildzyklus. Möglicherweise war es Giovanni Guerra, der Tommaso Laureti zu

¹²⁶⁸ A. Mazza (1997) (a), S. 4. Lazarelli und Pagani schrieben das ganze Gemälde der Carracci-Schule zu, eine Ansicht, die Campori mit Bezug auf Spaccini wieder revidierte. M. A. Lazarelli (1982), S. 51; G. F. Pagani (1770), S. 26; G. Campori (1855), S. 280

¹²⁶⁹ Während Pagani (1770) das Altarbild noch vor Ort sah, geht aus Sossajs Führer (1833) hervor, dass Lauretis Gemälde durch die *Assunta* von Geminiano Vincenzi ersetzt worden war. Mazza erwähnt Manuskripte aus dem Jahre 1810, die das Altarbild letztmalig erwähnen sollen, macht hierzu jedoch keine Quellenangabe, sondern verweist lediglich auf Nachforschungen von Orianna Baracchi Giovanardi. Aus ihnen gehe hervor, dass ein gewisser Francesco Grillenzoni Anspruch auf das Gemälde erhob und es auf diese Weise vor der napoleonischen Enteignung gerettet habe. Siehe G. F. Pagani (1770), S. 26; F. Sossaj (1833), S. 8; A. Mazza (1997) (a), S. 2; A. Mazza (1998), S. 198

¹²⁷⁰ M. Dugoni (2006), S. 59, Anm. 12

¹²⁷¹ ASMo, Soppressioni Napoleoniche, f. 3335 (Minori Osservanti di Modena), fasc. Copia dell'inventario con stima del mobiliare, ed arredi sacri provenienti dai soppressi Minori Osservanti di Modena..., fol. 10r, n. 167

¹²⁷² Das geht aus dem Entwurf eines Briefes hervor, den Antonio Boccolari an den Präfekten gerichtet hatte. ASMo, Archivi privati, Boccolari, b. 8, mazzo 47, unpaginiert

¹²⁷³ Das ergibt sich aus einem auf den 8. Mai datierenden Bericht „*dato dal signor conte Bernardino Grillenzoni Falloppia sulla spesa occorrente per la riduzione del quadro, che deve servire l'ancona all'altare maggiore.*“ ASMo, Archivio Austro-Estense, Intendenza Camerale, Ragioneria, b. 506, unpaginiert, zitiert nach M. Dugoni (2006), S. 59, Anm. 12

¹²⁷⁴ M. Dugoni (2006), S. 59, Anm. 12

¹²⁷⁵ Ebd., S. 37

diesem Auftrag verhalf. Es kann vermutet werden, dass die beiden Maler, die ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt in Rom hatten, nicht nur Konkurrenten waren. Ein Vermerk aus der Inventarliste von Lauretis Habseligkeiten deutet darauf hin, dass Laureti und Guerra kollegialen, wenn nicht freundschaftlichen Umgang pflegten. So ist dort Bettwäsche aufgeführt, die ein Modeneser Maler namens Giovanni ihm gegeben habe, ein freundschaftlicher Akt, der ein Vertrauensverhältnis voraussetzen dürfte.¹²⁷⁶ Wer anders als Giovanni Guerra könnte damit gemeint sein? Es ist freilich nicht dokumentiert, aber durchaus denkbar, dass dieser auf Giacomo Grillenzoni, bzw. *Ghirlenzoni*, wie er im Inventarverzeichnis genannt wird, einwirkte, um seinem klammen Kollegen einen Auftrag zu verschaffen. Grillenzoni war in Rom als Kanzler im Hause des Kardinals Avila wohnhaft, unterstützte aber großzügig die in seiner Heimatstadt neu entstehende Marienkirche, indem er die Ausstattung des Presbyteriums, den Hochaltar und dessen Gemälde stiftete, da ihm das Patronatsrecht an der Chorkapelle zugesprochen worden war.¹²⁷⁷ Der Tod des Malers am 22. September 1602 ließ das Altarbild jedoch unvollendet. Spaccini berichtet, dass es zu diesem Zeitpunkt fast fertiggestellt war.¹²⁷⁸ Demnach fehlte lediglich die linke, stehende Figur (Petrus) und der hl. Jakobus, die beide nur „*abozate*“, d.h. schematisch angelegt, gewesen sein sollen. Während der obere Teil des Gemäldes, die himmlischen Gefilde mit der auffahrenden Madonna und den Engeln, deutlich die Handschrift Lauretis trägt, ist Ludovico Carraccis Beitrag an einigen Figuren in der unteren Bildhälfte, dem irdischen Bereich der Apostel, zu erkennen. Mazza betont, dass hier nicht nur zwei Maler voneinander zu unterscheiden sind, sondern dass zugleich in besonderer Deutlichkeit zwei verschiedene Stile in ein-und-demselben Gemälde vorliegen. So unterscheidet er den als einer vergangenen Epoche angehörigen und von Gregor XIII. geförderten späten Manierismus Lauretis von dem neuen, „modernen“ Naturalismus Ludovico Carraccis.¹²⁷⁹ Während die Figuren in der oberen, lichtdurchfluteten Bildhälfte durch das *sfumato* weicher Farbübergänge bestechen, zeichnen sich die monumentalen Apostelgestalten durch die kräftigen Farbkontraste ihrer voluminösen Gewänder aus, deren klar konturierte Falten durch Schattenwurf an Tiefe gewinnen. Dieser entsteht durch eine rechts vorne, außerhalb des Bildes gelegene Lichtquelle, die schlaglichtartig die Szenerie beleuchtet und eine ganz andere Qualität besitzt, als die goldgelbe Aura der Madonna. Sie scheint kälter und weißer zu sein, wie an dem bleichen Arm Petri abzulesen ist, mit dem er auf die Gottesmutter deutet. Die Apostelfiguren gewinnen vornehmlich durch die Modellierung der tiefen Gewandfalten an Plastizität und erscheinen „irdischer“ als die zarten, diaphanen Himmelsgestalten, die Laureti in einem Wolkenkranz um die Madonna schweben lässt, von deren Glanz sie zum Teil überstrahlt werden. Der fehlende runde Abschluss des Gemäldes wurde nach dessen Wiederauffindung im Rahmen der

¹²⁷⁶ „*Item un altro paro di lenzola quali disserno essere di mes. Giovanni Modenese Pittore grosse*“ Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69v)

¹²⁷⁷ Testamentarisch verfügte Giacomo Grillenzoni zudem einen Beitrag zur Anfertigung der Holzdecke. M. Dugoni (2006), S. 36

¹²⁷⁸ G. B. Spaccini (2000), S. 127f.

¹²⁷⁹ A. Mazza (1997) (a), S. 3; Ders. (1998), S. 199

Restaurierungsmaßnahmen ergänzt. Der Ansatz ist deutlich zu erkennen. Zwar ist die Rekonstruktion monochrom im Ton der goldgelben Aura gehalten, man kann jedoch vermuten, dass Laureti an dieser Stelle ursprünglich eine himmlische Erscheinung gemalt hatte, welche die Blicke der Madonna und der beiden seitlichen Puttenköpfchen auf sich zog. Dabei könnte es sich beispielsweise wie bei Tizians Assunta um Gottvater oder Christus gehandelt haben [Abb. 243]. Auch ein göttlicher Lichteinfall von außerhalb des Bildes wäre denkbar.

Röntgenaufnahmen der unteren Bildhälfte, die im Rahmen der Restaurierung angefertigt wurden, machten die Vervollständigung und Übermalungen, die Ludovico Carracci an dem Altarbild vornahm, sichtbar.¹²⁸⁰ So ergänzte er die beiden von Laureti skizzierten Apostelfiguren Petrus und Jakobus, der mit Hut und Stock als Pilger gekennzeichnet im unmittelbaren Bildvordergrund als Rückenfigur erscheint. Obwohl Spaccini berichtet, dass diese Figur, wie auch Petrus, „*abozate*“ gewesen seien, vertritt Mazza die Ansicht, dass der in kunstvoller perspektivischer Verkürzung wiedergegebene hl. Jakobus eine Invention Ludovico Carraccis sei und erst nachträglich auf Wunsch der Theatiner eingefügt wurde.¹²⁸¹ Er begründet dies mit der ikonographischen Korrektheit, die nachkonziliare Reformer von religiösen Bildwerken forderten. Da Jakobus der Ältere der Überlieferung nach zum Zeitpunkt der Himmelfahrt Mariens bereits verstorben war, konnte er also bei diesem Ereignis unmöglich anwesend sein. Dagegen ist einzuwenden, dass Maler ikonographische "Korrekturen" nicht immer umsetzten und Laureti vermutlich im Bildvordergrund keine derartige Lücke gelassen hätte.¹²⁸² Zudem gibt es einen guten Grund, den hl. Jakobus an derart prominenter Stelle zu positionieren. Bei ihm handelt es sich schließlich um den Namenspatron des Auftraggebers, Giacomo Grillenzoni. Für Mazzas These spricht allerdings, dass Ludovico Carracci eine ähnliche Figur bereits in seiner Transfiguration Christi (1594) dargestellt hat.¹²⁸³ Andererseits hat Lauretis Jakobus größere formale Ähnlichkeit mit Raphaels Ritter aus der Krönung Karls des Großen in der *Stanza dell'Incendio*. Nur die meisterhafte perspektivische Verkürzung erinnert an Carraccis Transfiguration. Auch Laureti hat mehrfach Figuren im unmittelbaren Bildvordergrund platziert, die durch ihre perspektivische Verkürzung den Betrachter in das Bild einführen, man denke beispielsweise an die Altarbilder der Riario- und Bianchettikapelle in S. Giacomo Maggiore. Laureti muss Jakobus d. Ä. soweit angelegt haben, dass er von Spaccini anhand seiner Attribute auch als solcher erkannt wurde, während er Petrus, an seinem Schlüssel heute deutlich zu identifizieren, lediglich als auf der linken Seite stehende Figur bezeichnete.¹²⁸⁴ Eine völlige Änderung der Gestalt des Jakobus durch Carracci hätte die

¹²⁸⁰ Hierzu A. Mazza (1997) (a), S. 9-13

¹²⁸¹ G. B. Spaccini (2000), S. 127f; A. Mazza (1997) (a), S. 19; so auch G. Soli (1974), S. 260

¹²⁸² Mazza selbst erörtert die ikonographischen Herausforderungen, die sich zu jener Zeit bei Darstellungen der Assunta stellten, anhand des Gedankenaustausches zwischen Gabriele Paleotti und Silvio Antoniano und nennt Beispiele einiger Darstellungsvarianten. Hauptsächlich geht es um die Frage, ob zwei nacheinander erfolgte Ereignisse, die Himmelfahrt Mariens und die Apostel am Grab, gleichzeitig dargestellt werden dürften. Siehe A. Mazza (1997) (a), S. 13-19

¹²⁸³ A. Mazza (1998), S. 198

¹²⁸⁴ G. B. Spaccini (2000), S. 127f

Röntgenaufnahme wohl sichtbar gemacht. Dies ist bei dem Kopf des im Bildzentrum hinter dem Sarkophag stehenden, bärtigen Apostels der Fall, der mit erhobenen Händen seine Überraschung ob des leeren Grabes ausdrückt. Ursprünglich war sein Gesicht ovaler und das Haupthaar wies deutliche Geheimratsecken auf.¹²⁸⁵ Auch den neben ihm stehenden Jünger, der in den Sarkophag deutet, sowie das Gesicht des Apostels mit den gefalteten Händen am rechten Bildrand schreibt Mazza Ludovico Carracci zu.¹²⁸⁶ Bei letzterem könnte es sich um ein Portrait des Stifters handeln, was die realistischeren Züge erklären würde. Zweifellos hat der Bologneser die voluminösen, faltenreichen Gewänder der ergänzten Figuren, Petrus und Jakobus, zu verantworten.¹²⁸⁷ Mazza hält jedoch auch dasjenige des auf der rechten Seite stehenden Apostels aufgrund der intensiven roten Farbe für sein Werk. Die weichere Schattierung und die runderen Falten sprechen allerdings dafür, dass das Obergewand, wie die Figur insgesamt, von Tommaso Laureti gemalt wurde. Zudem, und das ist mit bloßem Auge zu sehen, ergänzte Carracci das rote Gewand Mariens, wodurch er ihre Gestalt verlängerte.¹²⁸⁸ Auch in diesem Fall ist sein angefügter Faltenwurf über dem Fuß, im Gegensatz zur übrigen, von Laureti gemalten Gewandung der Madonna, weiß gehöht. Außerdem verlieh Carracci dem angefügten Saum einen anderen Rotton, der leicht rosa changiert. Ansonsten blieb der obere Teil des Gemäldes durch Ludovico Carracci unberührt.

Motivisch und kompositorisch weist Lauretis Altarbild der Himmelfahrt Mariens Parallelen zu Tizians *Assunta* auf [Abb. 243]. Nicht zuletzt die Haltung der mit ausgebreiteten Armen himmelwärts blickenden Madonna geht auf Tizian zurück. Dieses Motiv übte großen Einfluss auf Darstellungen der Assunta aus und wurde auch von Laureti für seine Version dieses übernatürlichen Ereignisses gewählt. Wie auf dem venezianischen Gemälde drängen sich auch hier die kompakt stehenden Apostel im Bildvordergrund zusammen, so dass kein Hintergrund erkennbar ist. Die einzige figurenfreie Stelle in Lauretis Bild ist der leere Sarkophag. Laureti vermied allerdings die strenge Dreizonigkeit, bestehend aus dem irdischen Bereich der Apostel, dem himmlischen der von Engeln umgebenen Madonna und der über allem schwebenden Gestalt Gottvaters. Was Laureti in dem fehlenden bogenförmigen Abschluss dargestellt hatte, ist nicht überliefert. Von dem irdischen Bereich zu den himmlischen Gefilden ist der Übergang jedenfalls fließend, so dass einer der Apostel sogar das Gewand der Gottesmutter beinahe zu berühren scheint. Zwar ist die Wolkenschicht als solche zu erkennen, sie hängt jedoch geradezu niederdrückend tief über den Köpfen der Apostel. Vergleichbar mit Tizians Gemälde ist auch die Formation der sich seitlich an den Rändern des Altarbildes auftürmenden Engel. Laureti ordnete die Himmelsboten - vorn Putten, im Hintergrund musizierende erwachsene Engel – zwar etwas steiler an, ansonsten ist das Erscheinungsbild aber sehr ähnlich. Auf Tizians Gemälde bilden die Engel, die - wohl in Anlehnung an Raphaels *Madonna di Foligno* - im Bereich der Rundung

¹²⁸⁵ A. Mazza (1997) (a), S. 9, 11 (Abb. 6) und Videokassette

¹²⁸⁶ A. Mazza (1997) (a), S. 13

¹²⁸⁷ Ebd., S. 13

¹²⁸⁸ Ebd., S. 9

aus Puttenköpfchen bestehen, einen geschlossenen Kreis um die Madonna und Gottvater. Dies könnte auch auf dem Modeneser Altarbild der Fall gewesen sein. Zwei Puttenköpfchen am Bogenansatz sind erhalten geblieben. Vergleichbar ist auch die Farbigkeit der goldgelben Aura.

Wie andere Bilder Tommaso Lauretis beeindruckt auch dieses durch seinen Figurenreichtum. Während der gleichzeitig entstandene Bozzetto *Petrus heilt einen Krüppel vor der Schönen Pforte* zusätzlich durch seine Architekturperspektive besticht, verleiht hier lediglich der steinerne Sarkophag dem Bild Tiefe. Struktur erfährt es durch die Gestik der beiden Apostel, die auf die Madonna zeigen und mit ihr eine Dreieckskomposition bilden, die der besseren Lesbarkeit des Altargemäldes dient. Der Blick des Betrachters wird von den beiden Zeugen des Wunders von unten, dem leeren Grab, nach oben zur auferstandenen Gottesmutter geleitet, die ihrerseits aufwärts blickt. Dadurch kann der Gläubige die intendierte Aufwärtsbewegung der gen Himmel fahrenden Maria nachvollziehen.

IV Zugeschriebene Werke

IV.1 Die Kreuzannagelung Christi der Confraternita dell'Orazione e Morte, Ferrara

IV.1.1 Die Bruderschaft und das Oratorio dell'Annunziata

In der ehemaligen Karthäuserkirche S. Cristoforo della Certosa in Ferrara wird ein großes Gemälde der Kreuzannagelung Christi aufbewahrt, das wahrscheinlich Tommaso Laureti für die Bruderschaft *dell'Orazione e Morte* angefertigt hatte [Abb. 244].¹²⁸⁹ Wie eine Quelle aus dem Archivio Storico Diocesano di Ferrara belegt, war die Bruderschaft bereits Ende des 15. Jahrhunderts im Besitz einer Kreuzesreliquie.¹²⁹⁰ Die *Imitatio Christi* spielte bei der Confraternita dell'Orazione e Morte eine große Rolle. Die aufgrund ihres schwarzen Umhanges auch als *Battuti Neri*¹²⁹¹ bezeichneten Mitglieder der Bruderschaft praktizierten zu diesem Zweck die Selbstgeißelung und sahen ihre Aufgabe vornehmlich darin, zum Tode Verurteilten religiösen Beistand zu leisten, die Delinquenten zur Hinrichtung zu begleiten und anschließend zu bestatten, wie aus den im Jahre 1366 niedergeschriebenen Statuten hervorgeht.¹²⁹² Ihre karitative Tätigkeit erstreckte sich gleichermaßen auf ein *ospitale*, in dem Sterbende Aufnahme und geistlichen Zuspruch fanden. Das in seinen Ursprüngen vermutlich aus dem späten 14. Jahrhundert stammende Oratorio dell'Annunziata wurde von der Bruderschaft neben diesem bereits existierenden Hospiz errichtet [Abb. 245].¹²⁹³

Das zweistöckige Gebäude des Oratoriums besteht aus einem oberen großen rechteckigen Saal, welcher der Bruderschaft als Gebets- und Versammlungsraum diente, und einem unteren Geschoß, dessen Funktion nicht geklärt ist. Der Oratoriensaal wurde in den Jahren 1548-1550 von

¹²⁸⁹ In die ehemalige Karthäuserkirche gelangte das Gemälde vermutlich im Jahre 1816 aufgrund eines Breves Pius VII.; G. Frabetti (1972), S. 25

¹²⁹⁰ Am 12. April 1492 wird 1 Lire und 5 Soldi ausgegeben „*per fare una sofita sopra il legno de la Croce* und am 21. desselben Monats vergütet man *Bernardino depintore [...] di aver facto lo nostro baldachino sopra la croxeta et averlo depinto.*“ ASDFe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, Libri Mastri, busta A: Libro de li homini Delacopagnia Delamorte De intrada et spesa et Dibituri et credituri Governato per mi Francesco Davilla Fuora Masaro nel 1492; L. Graziani Secchieri (2002), S. 98

¹²⁹¹ Bei den *Battuti*, auch *Disciplinati* genannt, handelt es sich um Bruderschaften, die Selbstgeißelung praktizierten. Aus einer im Jahre 1612 verfassten Chronik der Bruderschaft geht hervor, dass sich die sog. Battuti Neri von den Battuti Bianchi di S. Maria Bianca dei Servi abspalteten, deren Ursprünge allerdings unklar sind. Verschiedene Quellen verorten diese entweder im Jahre 1307, 1365 oder sogar 1366. Wie Laura Graziani Secchieri in Bezug auf eine Chronik von 1599 darlegte, wäre auch eine Verbindung mit der Confraternita di San Giovanni Battista denkbar. Auch eine eigenständige Gründung der Bruderschaft kann nicht ausgeschlossen werden. L. Graziani Secchieri (2002), S. 72.

¹²⁹² „*accompagnare quilli che si deno condepnadi a morte in lo comune de Ferrara, vestidi de l'abito de la nostra compagia cum disciplina letanie lode e oratione e scilentio digando per le anime di prediti condepnadi a morte et quilli confortando suxo la fẽ del nostro signore Yhesu Cristo, fati prepositi e ordenadi per lo corporale de la predita compagna.*“ Statuti della Confraternita di S. Maria Annunziata (1366), Ferrara Biblioteca Curia Arcivescovile, zitiert nach A. Franceschini (1975), S. 43

¹²⁹³ M. A. Guarini (1621), S. 325; A. Alberti (2002), S. 15

verschiedenen Künstlern mit einem Freskenzyklus der Kreuzeslegende versehen. Im Laufe der Zeit veränderten mehrere Umbauten die Gestalt des Gebäudes. Der größte Eingriff war dabei zweifellos das Entfernen der Zwischendecke im Jahre 1612, als das Oratorium in eine Kirche umgewandelt wurde. Anlass war die von Paul IV. 1563 erteilte Erlaubnis, das Vierzigstündige Gebet öffentlich zu zelebrieren. Die zunehmende Anteilnahme der Bevölkerung an den religiösen Zeremonien, manchmal auch in Anwesenheit der Familie d'Este, machte einen leichteren Zugang des Oratoriensaals nötig, so dass man sich entschloss, die beiden Stockwerke zu vereinen und einen einheitlichen Kirchenraum zu schaffen.¹²⁹⁴ Mit der Umgestaltung des Oratoriums in eine Kirche wurde der Architekt Giovanni Battista Aleotti betraut. Dieser entfernte die Zwischendecke und verstärkte im unteren Teil die Außenmauern.¹²⁹⁵ Mit der Aufhebung der Bruderschaften in napoleonischer Zeit setzte die Verwahrlosung des Gebäudes ein, bis Hospiz und Oratorium 1834 der Opera Pia Orfanotrofi e Conservatori übertragen wurde. Zwei Jahre später konnte die anschließend umgewidmete Kirche unter dem Namen S. Apollinare wieder kultisch genutzt werden. 1944 wurde die Kirche durch eine Bombardierung schwer beschädigt. Die folgenden Sanierungsarbeiten Ende der 1940er Jahre beschränkten sich jedoch nicht nur auf den Erhalt und die Rekonstruktion des barocken Zustandes. Man entschied sich zudem dafür, die beiden Geschosse wieder zu trennen und zog im Jubiläumsjahr 1950 eine auf Stahlbetonpfeilern ruhende Zwischendecke ein.¹²⁹⁶

¹²⁹⁴ Massaro Filippo Zipponari vermerkt in der Chronik der Bruderschaft aus dem Jahr 1612: „*Per facilitare il Concorso del Popolo alla Devotione della Santissima Oratione delle 40 hore nel nostro Oratorio, di fabricare una chiesa nella nostra sala et oratorio, et ridurla tutta dalla somità sino a terra in un sol Corpo.*“ ASDFe, Fondo Compagnia della Morte, Libri Mastri della Confraternita della Morte, Vol. 1 (1609-1612), fol. 56, zitiert nach G. Scherf (1998), S. 249 (Dokument A.6.)

¹²⁹⁵ Für die architektonische Entwicklung des Oratoriums dell'Annunziata siehe A. Alberti (2002), S. 15-22. Rekonstruktionsvorschläge und Bildmaterial bietet der Band auf den Seiten 157-189. Zur Fassade besonders G. Scherf (1998), S. 79-82

¹²⁹⁶ Bei den Rekonstruktionsversuchen der verschiedenen Bauphasen des Oratoriums wurde außer Acht gelassen, dass die Kriegsschäden zwei rundbogige Strukturen sichtbar machten, bei denen es sich um Türen gehandelt haben muss. Im Untergeschoß wurde ein verschlossener mittelalterlicher Bogen sichtbar, in den im 18. Jahrhundert eine kleine Tür eingefügt worden war. Darüber zeigten lotrechte Risse die Konturen einer weiteren Tür an, die den oberen Saal offenbar mit dem Hospiz verbunden hat. Diese Strukturen lassen auch erkennen, dass sich die Zwischendecke ursprünglich in der gleichen Geschosshöhe befand, wie die des Hospizes. Diese Verbindungstür existierte anscheinend auch noch, als der Saal zwischen 1548 und 1550 mit den Fresken versehen wurde, denn es fällt auf, dass gerade an dieser Stelle – ebenso wie an der gegenüberliegenden Wand – kein Bildfeld angebracht wurde. Erst Francesco Scala füllte am Ende des 17. Jahrhunderts diese "Lücken" mit Quadraturen. Die Tür des Obergeschosses wurde vermutlich erst 1612 im Zuge des Entfernens der Zwischendecke vermauert.

IV.1.2 Die malerische Ausstattung des Oratoriums im 16. Jahrhundert

Während über die Dekoration des Oratoriums aus dem 15. Jahrhundert kaum etwas bekannt ist, hat sich der umfangreiche Freskenzyklus des Cinquecento erhalten.¹²⁹⁷ Leider überliefern die Quellen keine Autorschaft für die Wandfresken. Allein aufgrund stilistischer Zuschreibungen geht man heute davon aus, dass Nicolò Roselli, Gianfrancesco Surchi, Camillo Filippi und Bastianino sowie Werkstattmitarbeiter an der Dekoration des Oratoriums gearbeitet hatten.¹²⁹⁸ Acht große Bildfelder an den Längswänden des Saales erzählen die Legende des Kreuzes Christi wie sie in der *Legenda Aurea* von Jakobus de Voragine geschildert wird.¹²⁹⁹ Ergänzt wird der Zyklus durch zwei Bildfelder an der Stirnwand des Oratoriums, welche die *Beweinung* und *Auferstehung Christi* zeigen. Zwischen diesen beiden befand sich vermutlich das heute in der Pinacoteca di Brera aufbewahrte Altarbild der *Madonna mit Kind und den Heiligen Jakobus und Helena*, das Nicolò Pisano für die Bruderschaft zwischen 1512 und 1514 anfertigte.¹³⁰⁰ In diesem Kontext musste es jedoch als viel zu klein wahrgenommen werden.¹³⁰¹ Daher ersetzte man es anscheinend im Jahre 1580 durch das Bastianino zugeschriebene Altarbild der *Erhöhung des Kreuzes*, so dass der Freskenzyklus mit seiner Kreuzesthematik um ein abschließendes Motiv ergänzt wurde.¹³⁰² Das jedenfalls legt ein Eintrag im *libro mastro* des Massaro Ippolito Cappelletti nahe, der am 23. Mai 1580 eine Zahlung an Bastianino für ein Altarbild aufführt.¹³⁰³ Bastianinos Gemälde bildet den Abschluss und Höhepunkt der auf den

¹²⁹⁷ Die Fresken stammen aus der zweiten Hälfte der 1540er Jahre. In den *Libri dei Massari* der Bruderschaft findet man in den Jahren zwischen 1547 und 1549 Ausgaben für vier Fresken. A. M. Fioravanti Baraldi (2002), S. 37

¹²⁹⁸ A. M. Fioravanti Baraldi (2002), S. 37; A. M. Fioravanti Baraldi (1987), S. 259-278; F. Arcangeli (1963); G. Frabetti (1972), S. 38-41; Ders. (1978), S. 7-9, 41-43

¹²⁹⁹ Die *Legenda Aurea* enthält zwei getrennte Legendenkomplexe um das Kreuz Christi mit jeweils eigener Tradition und einem eigenen Kirchenfest. Zum einen wird von der Kreuzauffindung (*inventio sanctae crucis*) und zum anderen von der Kreuzerhöhung (*exaltatio sanctae crucis*) berichtet. Siehe R. Benz, Bd. 1 (1917), Sp. 454-466 und Bd. 2 (1921), Sp. 152-162.

¹³⁰⁰ Das Buch des *Massaro Iacomo Beltramino* des Jahres 1512 im Archivio dell'Arciconfraternita della Morte, das sich (ohne Signatur) im Archivio della Curia Arcivescovile befindet, gibt an, dass am 1. März 1512 *Messer Nicholo Pisano* mit dem Auftrag betraut wurde „*de fare la nostra tavola over anchona che vano denanze all'altario grande de dita compagnia de farla bela quanto sia possibile e adornata con la Immagine de la gloriosa nostra dona con lo so fiolo in braco e con Santo Iacomo da un lato e dal altro madona santa Lena con la Croxe e con dui anzoli e poi altre figure*“, zitiert nach A. M. Fioravanti Baraldi (1987), S. 275, Anm. 17. Ausgeführt wurde das Bild in etwas abgeänderter Form. Man verzichtete auf „*altre figure*“ und stellte nicht mehr nur zwei sondern drei Engel dar. Am 08. Juli 1514 wurde das Bild der Bruderschaft übergeben.

¹³⁰¹ Das Bild hat eine Größe von 2,25 x 1,70 m. Eine von Alessandro Brancaloni, Milla Dallavalle und Elena Melloni angefertigte Rekonstruktion des Oratorieninnern zeigt diese Situation. Siehe M. Mazzei Traina (2002), S. 162

¹³⁰² G. Baruffaldi (1846), S. 456; C. Barotti (1770), S. 150-151; G. A. Scalabrini (1773), S. 349; Cesare Cittadella (1782), S. 138; A. Frizzi (1787), S. 148; F. Arcangeli (1963); G. Frabetti (1972), S. 58; A. M. Fioravanti Baraldi (1987), S. 269

¹³⁰³ *1580. E adì 23 maggio, de avere scudi trenta cinque da soldi sessanta siè e questi auto da messer Bastiano di Filipi depintore li quali dinari il ditto messer Bastiano aveva per fare una palla per bisogno della nostra compagnia: cioè 133 s. – d. –.* ASDFe, Archivio della Confraternita dell'Orazione e Morte, Registro del massaro

seitlichen Wandfresken entfalteten Kreuzesholzlegende, eingerahmt von zwei Bildfeldern mit zentralen Momenten der Passion Christi: der *Beweinung* und der *Auferstehung* des Herrn.

Bisher wird jedoch davon ausgegangen, dass Bastianinos *Kreuzerhöhung* mit Lauretis Bild der *Kreuzannagelung* und Bastarolos *Kreuzabnahme*, beide ebenfalls im Besitz der Bruderschaft, im Kontext der Kreuzesholzlegende eine Trilogie für den Altar bildete.¹³⁰⁴ Es reicht allerdings ein Blick in den Oratoriensaal, um zu dem Schluss zu kommen, dass dies nicht der Fall gewesen sein kann, weil die beiden seitlichen Bilder die Fresken an der Stirnwand verdeckt hätten. Außerdem haben alle drei Gemälde unterschiedliche Maße, was darauf schließen lässt, dass sie unabhängig von einander in Auftrag gegeben wurden, so dass eine triptychonartige Aufstellung im Cinquecento ausgeschlossen werden kann.¹³⁰⁵ Diese Zusammenstellung erfolgte erst, nachdem das Oratorium zu einem Kirchenraum umgebaut worden war.¹³⁰⁶ Alle drei Bilder befanden sich dann im Erdgeschoss unterhalb der Fresken. Damit stellt sich die Frage nach dem ursprünglichen Aufstellungsort der Bilder von Laureti und Bastarolo. Es ist wahrscheinlich, dass sich die beiden Gemälde im angrenzenden Gebäudekomplex befanden. Aufgrund ihrer Größe muss es sich dabei um einen repräsentativen Raum gehandelt haben. Marc' Antonio Guarini berichtet im Jahre 1621, dass dort nicht nur das Oratorium und das Hospiz beachtlich seien, sondern auch ein „*Oratorio secreto*“, eine reich ausgestattete Sakristei und „*nobilissime stanze*“, die alle mit Malerei versehen gewesen seien.¹³⁰⁷ Es ist nicht auszuschließen, dass sich Lauretis *Kreuzannagelung* wie auch Bastarolos *Kreuzabnahme* in einem dieser Räume befunden haben, auf die Guarini leider nicht näher eingeht. In seiner kurzen Beschreibung der im Oratorium neu eingerichteten Kirche erwähnt er jedenfalls keines der beiden Bilder.

Ippolito Cappelletti, 1580, fol. 24v, zitiert nach E. Peverada (2002), S. 229; A. M. Fioravanti Baraldi (2002), S. 39; A. M. Fioravanti Baraldi (1987), S. 269

¹³⁰⁴ B. Giovannucci Vigi (1985), S. 71; P. Massarenti (1999), S. 103; R. Montanari (1999), S. 107

¹³⁰⁵ Bastianino, *Kreuzerhöhung* (3,65 x 2,12 m); T. Laureti, *Kreuzannagelung* (3,50 x 2,40 m); Bastarolo, *Kreuzabnahme* (3,46 x 2,82 m).

¹³⁰⁶ Marc' Antonio Guarini erwähnt die beiden Bilder in seiner kurzen Beschreibung der neuen Kirche nicht. Siehe M. A. Guarini (1621), S. 326. Cesare Barotti berichtet 1770 jedoch von dieser Aufstellung: „*L'Altare maggiore è ornato da Quadro di Sebastiano Filippi, nel quale è dipinta la Santa Croce con appresso S. Elena, e diverse pie Donne. Al di sopra di esso v'erano le Fede, la Speranza, e la Carità dipinte da Francesco Robbio, ma più non vi sono. Dalle parti sono appesi due gran Quadri; in uno è rappresentata la Deposizione di Croce del Redentore, opera del Bastaroli; nell'altro la Crocifissione, che da alcuni è tenuto di Cesare fratello di Sebastiano Filippi, benchè altri non manchino, che la stimano di Tommaso Laureti Palermitano.*“ C. Barotti (1770), S. 150-151

¹³⁰⁷ „*Era anche ragguardevole il luogo, non solo per il detto Oratorio, ma anche per lo Spedale, per l'Oratorio secreto, per la Sacristia finita di ricchi appartamenti, e per le nobilissime stanze per le ritirate de' Confrati, tutte dipinte, e di vaghe suppellettili ornate.*“ M. A. Guarini (1621), S. 326

IV.1.3 Die Kreuzannagelung Christi

IV.1.3.1 Bildbeschreibung

Das großformatige Gemälde der *Kreuzannagelung Christi* zeichnet sich durch seine Monumentalität und Figurendichte aus [Abb. 244]. Das am Boden liegende Kreuz bildet die diagonalen Kompositionslinien des Bildes und verschafft der Darstellung räumliche Tiefe. Der Hinrichtungsvorgang selbst nimmt die untere Bildhälfte ein. Von den Figuren, die sich kreisförmig um Christus gruppieren, sind vier direkt mit der Kreuzigung beschäftigt. Im Vordergrund sind vier Halbfiguren dargestellt, die den Ort des Geschehens betreten. Die beiden Schächer werden mit auf dem Rücken gefesselten Händen von zwei Wachen zur Hinrichtungsstätte geführt. Der vordere Wächter wendet sich dabei um und weist die Delinquenten mit einem Fingerzeig auf das auch ihnen bevorstehende Schicksal hin. Der Raum, den der Maler zwischen den Vordergrundfiguren und dem Kreuz schuf, gab ihm die Möglichkeit, den Moment der Kreuzannagelung theatralisch zu präsentieren. Dabei fällt die Nichtüberschneidung der Figur Christi auf, die in scharfem Kontrast zum Figurenreichtum des Bildes steht und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den sorgfältig modellierten Körper des Erlösers lenkt. Die ausgesprochen plastisch gestalteten Muskelpartien sind einer anatomischen Studie gleich herausgearbeitet, während die Muskulatur der Schächer und Henker weicher konturiert ist. Hinter den schwer arbeitenden und um die Kleider Christi wüffelnden Schergen drängen sich weitere Zuschauer, die das Geschehen verfolgen. Vermutlich handelt es sich um Mitglieder der Bruderschaft, die sich als römische Soldaten abbilden ließen. Im Gegensatz zu den anderen Figuren haben ihre Köpfe portraithafte Züge. Das gleiche gilt für den aus dem Bild hinausschauenden Mann hinter den Schächern, bei dem es sich um ein Selbstportrait des Künstlers handeln könnte. Entsprechend dem Bericht der Evangelien braut sich im Hintergrund des Geschehens eine schwarze Wolkenwand zusammen, da sich bei der Kreuzigung Christi eine große Finsternis über das Land legte.

IV.1.3.2 Zuschreibung

Die Zuschreibung des Bildes an Tommaso Laureti ist nicht unumstritten. Der Malerdilettant und Kunstschriftsteller Carlo Brisighella berichtet, dass die Kreuzannagelung für ein Bild von einem Bruder Sebastiano Filippis gehalten werde, wahrscheinlicher aber sei die Autorschaft Lauretis, der in Ferrara auch Bilder im Refektorium von S. Giorgio und der Kirche S. Francesco hinterlassen habe.¹³⁰⁸

¹³⁰⁸ „L'altro in cornu epistolae, dove si vede dipinta la Crocifissione del Redentore con molte figure grossolane e caricate, corre opinione, che sia d'un fratello di Sebastiano Filippi, ma la più sicura [opinione] è, che sia stato dipinto da Tommaso Laureti palermitano detto il Siciliano, di cui si vede il gran quadro nel refettorio di S. Giorgio fuori di Ferrara e il S. Girolamo in S. Francesco.“ C. Brisighella (1991), S. 401. Brisighella arbeitete an

Cesare Barotti erwähnt, dass „manche“ die Kreuzannagelung für ein Werk Cesare Filippis hielten, während „andere“ es Tommaso Laureti zuschrieben.¹³⁰⁹ Ebenso vage drückt sich Giuseppe Antenore Scalabrini aus, der anstelle von Cesare Filippi einen anonymen Kalabresen als Alternative zu Laureti ins Spiel bringt.¹³¹⁰ Cesare Cittadella, Antonio Frizzi¹³¹¹ und Girolamo Baruffaldi¹³¹² nennen hingegen nur Cesare Filippi als Schöpfer des Werkes, das sie zum Teil heftig kritisieren. So bemängelt Cittadella, das Bild enthalte zu viele Figuren in unterschiedlichen Haltungen. Außerdem seien die Farben zu gewagt und das Inkarnat nicht pastos, alles in allem: „*un quadro piuttosto cattivo.*“¹³¹³ Die nachfolgende Literatur legte sich jedoch beinahe ausnahmslos auf Laureti fest.¹³¹⁴ Einzig Patrizia Massarenti zieht wieder Cesare Filippi in Betracht.¹³¹⁵ Die Schwierigkeit ist jedoch, dass Cesare Filippi, ein Bruder Sebastianos d. J., zwar als guter Grotteskenmaler bezeichnet wird, darüber hinaus sind ihm jedoch keine erhaltenen Werke zweifelsfrei zuzuschreiben, so dass diese Hypothese momentan keine Grundlage hat.¹³¹⁶ Erstaunlicherweise unternimmt keiner der genannten Autoren, mit Ausnahme von Cittadella, eine nähere Beschreibung geschweige denn eine stilkritische Analyse des Gemäldes.

Lauretis Bilder sind gekennzeichnet durch eine Vielzahl von Figuren, deren Körper oftmals ineinander verschlungen sind, oder in starken Bewegungen auseinanderstreben. Wie viele Manieristen fügt auch Laureti häufig männliche Figuren mit entblößtem Oberkörper in seine Bilder ein, auch wenn das in

dem Buch bis 1704. Allerdings wurde es nicht veröffentlicht und gilt heute als verschollen. Das Werk erschien erstmals in einer Bearbeitung Baruffaldis 1724 und mit Anmerkungen von Cesare Barotti versehen 1741.

¹³⁰⁹ C. Barotti (1770), S. 150-151

¹³¹⁰ „*L'Altar Maggiore ha la Pala, che rappresenta l'Adorazione della Croce dipinta dal Filippi, detto Bastianino. A destra in gran Tela la Deposizione di Cristo Signor Nostro dalla Croce, Opera insigne, e degna del pennello di Giuseppe Mazzola, detto il Bastarolo. A sinistra la Tela piena di Manigoldi, che inchiodano in Croce il Redentore, Opera giudicata d'un Calabrese, da altri creduta del Laureti Panormitano.*“ G. A. Scalabrini (1773), S. 349

¹³¹¹ „*In prospetto della chiesa il maggior altare vien nobilitato da una S. Elena che adora la Croce con varie figure di Bastianino. Dalle parti di lui in due maggiori quadri comparisce la Deposizione di Cristo dalla Croce del Batarolo, e la Crocefissione giudicata da alcuni di Cesare Filippi fratello di Bastianino.*“ A. Frizzi (1787), S. 148

¹³¹² „*E Cesare altro figlio che teste bellissime e puttini fece ne' grotteschi e non altra cosa buona, perchè nè buono è il giudizio di S. Silvestro fatto ad imitazione di suo fratello, nè la crocefissione che è nella chiesa della Morte.*“ G. Baruffaldi (1846), S. 464

¹³¹³ „*Il Quadro della Crocefissione nella Chiesa della Morte così pieno di figure, e di attitudini diverse, ma di un colorito troppo azzardoso, e scordato nelle tinte delle Carni niente pastose; insomma un Quadro piuttosto cattivo, che buono, da addivedere esser pur vero, che ognuno deve secondare il proprio naturale talento, e non forzarsi per quello fare, per cui non è fornito dalla Natura d'ingegno nell'arte medesima.*“ C. Cittadella (1782), S. 149

¹³¹⁴ G. G. Reggiani (1914), S. 82; P. Niccolini (1930), S. 99; G. Degli Esposti (1985), S. 71 f.; A. M. Fioravanti Baraldi (1987), S. 269; E. Berselli (1991), S. 40; R. Montanari (1999), S. 107; M. Mazzei Traina (2002), S. 193; M. Grasso (2005), S. 86

¹³¹⁵ P. Massarenti (1999), S. 106, Anm. 20; Agostino Superbi nennt als einziges Werk des jung verstorbenen Cesare Filippi das Weltgericht an der Fassade der Kirche San Silvestro, welches schon damals kaum noch zu sehen gewesen sei: „*Solo di lui per cosa degna si vede il Giudizio nella facciata di S. Silvestro la quale è ormai al niente ridotta.*“ A. Superbi (1620), S. 126

¹³¹⁶ G. Baruffaldi, op. cit., S. 464; A. M. Fioravanti Baraldi (1997), S. 692-693

ikonographischer Hinsicht nicht notwendig wäre. Bei Kreuzannagelungsdarstellungen und Kreuzigungen sind die einzigen Unbekleideten üblicherweise Christus und die beiden Schächer. In diesem Falle werden jedoch alle Figuren, die an der Kreuzigung beteiligt sind, mit freiem Oberkörper wiedergegeben. Das gilt sogar für den Henkersknecht im Vordergrund, der auf den Gekreuzigten deutet, obwohl es sich bei der Figur wahrscheinlich um ein Kryptoportrait handelt. Die Gestalt des Mannes ist zwar von einem dunkelblauen Umhang hinterfangen, der sich um seine Lende legt, doch bekleidet ihn einzig ein über die Brust geführter grüner Gurt, an dessen Ende ein Schwertknauf sichtbar ist. Diese in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert sehr beliebte Gewandung rekurriert auf antike Plastiken. Auch das Fresko *Das Urteil des Brutus*, von Laureti zwischen 1587 und 1594 zusammen mit drei weiteren für die Sala dei Capitani des Konservatorenpalastes geschaffen, präsentiert einen Henker mit dieser Bekleidung, einem grünen Gurt und einem gelben Tüchlein [Abb. 194]. Seine Vorliebe für die Darstellung von Muskulatur, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen, zeigt Laureti auch in dem Bild der Translation des hl. Augustinus. Dort sind es die Knechte, die unter großer körperlicher Anstrengung den Karren schieben, auf dem der Leichnam des Heiligen liegt. Sogar die zu Boden geworfenen Wächter der *Auferstehung Christi* in S. Giacomo Maggiore werden zum Anlass genommen, im Bildvordergrund mit der Ästhetik kräftiger Muskeln zu kokettieren [Abb. 135].

Auffällig ist jedoch, wie unterschiedlich die Gestalt Christi wiedergegeben wird. Das Ferrareser Bild zeigt einen athletisch durchgebildeten Körper, dessen Muskelpartien stark konturiert hervorgehoben sind, als handle es sich um eine Skulptur. Die Muskulatur des Auferstandenen ist indes weicher modelliert, die Beine sind unverhältnismäßig kurz, was jedoch der Perspektive des Betrachterstandpunktes geschuldet sein mag, der weit unterhalb des Bildes angenommen werden muss. Die beiden durchaus unterschiedlichen Auffassungen der Christusgestalt könnten darauf hindeuten, dass diese Figur einem anderen Maler zuzuschreiben ist. Es hat aber eher den Anschein, als solle die stark ausgeprägte Muskulatur Christi des Ferrareser Gemäldes einen Kontrast zu den weicher modulierten Körpern der Schergen darstellen, die wiederum durchaus Lauretis Duktus entsprechen. Auch die Vielzahl der Figuren, von denen einige als Halbfiguren in vorderster Bildebene erscheinen, ist ein Kennzeichen seiner Gemälde.

IV.1.3.3 Texttradition und Bildfindung

Die Frage nach dem ursprünglichen Aufstellungsort und dem Kontext, in dem das Bild entstanden ist, stellt sich umso dringlicher, vergegenwärtigt man sich die Tatsache, dass das Motiv der Kreuzannagelung beinahe ausschließlich in Passionszyklen vorkommt.¹³¹⁷ Doch auch hier ist es nur

¹³¹⁷ Insgesamt wird die Annagelung Christi ans Kreuz selten dargestellt und findet sich, außer gelegentlich in Psalterien und Stundenbüchern, nur im Kontext von Passionszyklen, beispielsweise auf niederländischen und deutschen Passionsaltären des 15. Jahrhunderts, in Heilsspiegeln und in der Druckgraphik. Beispielfhaft genannt

selten vertreten. Die ältesten bekannten Kreuzannagelungsdarstellungen sind in byzantinischen Psalterillustrationen des 9. Jahrhunderts zu finden, wie etwa dem Chludoff- und Pantokratorpsalter aus Konstantinopel.¹³¹⁸ Dort sind sie Psalm 21,17 beigelegt, der auf die Kreuzigung bezogen wird: "Sie haben meine Hände und Füße durchgraben." Die Vorstellungen von der Kreuzigung Christi waren jedoch nicht einheitlich, denn es entwickelten sich zwei verschiedene Versionen der Kreuzannagelung, die seit dem 12. Jahrhundert auch im Abendland bekannt waren. Der ältere Typus, der ab dem 13. Jahrhundert hauptsächlich im italienischen Raum Verbreitung fand, zeigt Christus, wie er an ein bereits aufgerichtetes Kreuz genagelt wird.¹³¹⁹ Nördlich der Alpen hat sich die Kreuzannagelung auf dem liegenden Kreuz durchgesetzt.

Die Evangelien berichten keine Einzelheiten über den Kreuzigungsvorgang, sondern konstatieren nur äußerst knapp, dass Christus gekreuzigt wurde.¹³²⁰ Diese lapidare Feststellung genügt offenbar. Die Art und Weise, wie das geschehen sei, spielte in den Evangelien keine Rolle. Wichtig war allein der Erlösungsgedanke, der sich in der Kreuzigung als Heilstatsache manifestierte. Entsprechend selten wurde die Kreuzannagelung dargestellt. Neben den kanonischen Evangelien wird die Kreuzigung in zwei apokryphen Texten überliefert, und zwar in ähnlich knapper Form. Der Autor des sogenannten Petrus-evangeliums vermittelt die Vorstellung, dass das Kreuz bei der Annagelung am Boden gelegen habe.¹³²¹ Im Nikodemusevangelium hingegen, bestehend aus der Geschichte über die Passion, den sog. Pilatusakten, und einer Schilderung des Abstieges Christi in die Unterwelt nach seinem Tode, gibt es

seien hier ein Holzschnitt der Kreuzannagelung von Hans Baldung in Ulrich Pinders *Speculum Salvationis* (Nürnberg 1507) und Dürers *Kleine Passion* von 1511.

¹³¹⁸ G. Schiller, Bd. 2 (1968), S. 93; E. Kirschbaum (1970), Sp. 600ff.

¹³¹⁹ G. Schiller, Bd. 2 (1968), S. 96; A. Derbes (1996), S. 138-157. Ein Beispiel dafür bietet das Wandgemälde von Fra Angelico im Kloster von S. Marco, Florenz. Häufiger als der Vorgang des Annagelns wird die unmittelbar vorausgehende Kreuzbesteigung Christi dargestellt. Dieser Bildtypus eignete sich besonders gut, um die Freiwilligkeit des Opfertodes zu unterstreichen.

¹³²⁰ „Als sie ihn aber gekreuzigt hatten, verteilten sie seine Kleider, indem sie das Los warfen. Und sie saßen und bewachten ihn daselbst. Und sie befestigten oben über seinem Haupte seine Beschuldigungsschrift: Dieser ist Jesus, der König der Juden. Alsdann werden zwei Räuber mit ihm gekreuzigt, einer zur Rechten und einer zur Linken. [...] Aber von der sechsten Stunde an kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde.“ (Mt 27,35-38,45); „Und als sie ihn gekreuzigt hatten, verteilten sie seine Kleider, indem sie das Los über dieselben warfen, was jeder bekommen sollte. Es war aber die dritte Stunde, und sie kreuzigten ihn. Und die Überschrift seiner Beschuldigung war oben über geschrieben: Der König der Juden. Und mit ihm kreuzigten sie zwei Räuber, einen zu seiner Rechten und einen zu seiner Linken. [...] Als es aber die sechste Stunde war, kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde.“ (Mk 15,24-28, 33); „Und als sie an den Ort kamen, der Schädelstätte genannt wird, kreuzigten sie daselbst ihn und die Übeltäter, den einen zur Rechten, den anderen zur Linken. [...] Sie aber verteilten seine Kleider und warfen das Los darüber. [...] Es war aber um die sechste Stunde; und es kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde.“ (Lk 23, 33-34, 44); „Und sein Kreuz tragend, ging er hinaus nach der Stätte, genannt Schädelstätte, die auf hebräisch Golgatha heißt, wo sie ihn kreuzigten, und zwei andere mit ihm, auf dieser und auf jener Seite, Jesum aber in der Mitte. Pilatus schrieb aber auch eine Überschrift und setzte sie auf das Kreuz. Es war aber geschrieben: Jesus, der Nazaräer, der König der Juden.“ (Joh 19,17-19).

¹³²¹ „Und sie brachten zwei Missetäter und kreuzigten den Herrn in der Mitte. Er aber blieb stumm, als hätte er keinen Schmerz empfunden. Und als sie das Kreuz aufgerichtet hatten, schrieben sie darauf: „Dieser ist der König von Israel.“ Und sie legten seine Kleider vor ihn hin, teilten sie unter sich und warfen darüber das Los.“ H. Daniel-Rops (1956), S. 120 f.

keinen Hinweis auf den Hinrichtungsvorgang. Dennoch bereichert es die kanonischen Texte um einige, wenn auch nur wenige, Details.¹³²² Während sich die Dornenkrönung nach Mt, 27,29, Mk 15,17 und Jh 19,2 im Prätorium abspielte, verlegt das Nikodemusevangelium diesen Akt auf Golgatha. Diese Schilderung fand jedoch keinen Eingang in die darstellende Kunst. Die Aussage hingegen, dass die Schergen Christus bei der Hinrichtung mit einem Leinentuch umgürteten, wurde, wenn auch ausgesprochen selten, aufgegriffen.¹³²³

Aufgrund der spärlichen Informationen, die die Evangelien zum "Tathergang" der Kreuzanheftung liefern, bedienten sich die Künstler zur Bildfindung an der äußerst umfangreichen Passionsliteratur, die im Zuge der franziskanischen Frömmigkeit im späten Mittelalter weite Verbreitung fand.¹³²⁴ Dabei besaßen die beiden verschiedenen Traditionen - die Annagelung an ein auf dem Boden liegendes Kreuz und die Kreuzigung an einem bereits aufgerichteten Kreuz - nebeneinander Gültigkeit. Letztere schildern die ursprünglich dem hl. Bonaventura zugeschriebenen *Meditationes vite Christi* in aller Ausführlichkeit.¹³²⁵ An diesem weit verbreiteten und besonders in der italienischen Kunst stark rezipierten Werk orientiert sich etwa Fra Angelico bei seinem Fresko im Kloster von San Marco in Florenz.¹³²⁶ Die *Meditationes* selbst weisen dann darauf hin, dass es noch eine weitere Vorstellung – die Annagelung Christi an ein auf dem Boden liegendes Kreuz – gebe, über die man in gleicher Weise meditieren könne.¹³²⁷ Die Methode der Kreuzigung war also nicht entscheidend. Sie blieb der Phantasie des Gläubigen überlassen. Von Bedeutung war einzig, dass das Prophetenwort

¹³²² "Und Jesus verließ das Prätorium, und mit ihm die beiden Missetäter. Und als sie an den (vorgeschriebenen) Ort kamen, entkleideten sie ihn und umgürteten ihn mit einem linnenen Schurz und setzten ihm eine Dornenkrone aufs Haupt. Ebenso wie ihn hingen sie auch die beiden Missetäter auf. [...] Und die Soldaten verteilten seine Kleider untereinander. [...] Und es war um die sechste Stunde, da verbreitete sich Finsternis über die Erde bis zur neunten Stunde, da die Sonne sich verdunkelte." W. Schneemelcher (1959), Bd. 1, S. 340

¹³²³ So etwa in der *Karlsruher Passion*, um 1450. D. Lüdke (1996), S. 93, 107

¹³²⁴ Die Passionsmystik des Spätmittelalters fand v.a. in Erbauungsbüchern, Predigten, Passionsspielen, Meditationen und Gebeten Ausdruck. Siehe hierzu K. Ruh (1993), S. 436 ff.; U. Köpf (1993), S. 21-41

¹³²⁵ Seit dem 18. Jahrhundert galt der Franziskaner Johannes de Caulibus als Verfasser der *Meditationes*. Heute schreibt man das Werk einem anonymen toskanischen Autor zu. K. Ruh (1993), S. 440

¹³²⁶ „*Hic modum crucifixionis diligenter attende. Ponuntur due scale, una retrorsum, alia ad brachium sinistrum super quas malefici ascendunt cum clavis et martellis. Ponitur et alia scala parva ex parte anteriori, attingens usque ad locum ubi pedes figi debebant. Conspecte nunc bene singula: compellitur Dominus Iesus crucem ascendere per hanc scalam parvam; ipse autem sine rebellionem et contradictionem humiliter facit quid quod uoluit. Cum igitur in superiori gradu illius scale parue peruenit ad crucem, renes colui; et aperit illa regalia brachia, et expandit manus pulcherimas, et excelsas eas porrigens crucifixoribus suis. [...] Qui autem post crucem est accipit manum et trahit quantum potest et extendit; et alium clauum imittit et percutit et configit. Descendunt post hec illi de scalis et remouentur omnes scale. Pendet Dominus ex grauedine corporis deorsum trahentis solum clavis manibus infixis sustentatur. Nichilominus occurrit et alius, et per pedes eum quantum potest trahit, et eo sic extenso, alius configit ambos pedes clauo durissimo.*“ M. Stallings-Taney (1997), S. 271-272 (Kap. LXXVIII, Meditacio passionis in sexta et hora nona)

¹³²⁷ „*Sunt tamen qui credunt quod non hoc modo fuerit crucifixus sed cruce existente in terra eum crucifixerunt, et postea sic crucifixum eum eleuauerunt et crucem fixerunt in terram. Quod si hoc magis placet, conspice qualiter ipsum capiunt despicabiliter sicut ribaldum uilissimum et prosternunt super crucem in terra furibunde, brachia ipsius accipientes et post uiolentam extensionem cruci figentes. Similiter et de pedibus factum intueri, quos traxerunt quantum ualuerunt. Ecce crucifixus est Dominus Iesus, et sic in cruce extensus quod dinumerari omnia ossa eius possunt, sicut per Prophetam ipse conqueritur.*“ Ebd., S. 272

erfüllt würde. Das Bedürfnis, die Leiden Christi zu vergegenwärtigen und die dürftigen Passionsschilderungen der Evangelien auszugestalten wird besonders deutlich am Beispiel des in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Pseudo-Anselmus-Traktates *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*. Auf die Frage Anselms „*Quomodo fecerunt ei?*“ berichtet Maria über den Kreuzigungsvorgang „was keiner der Evangelisten schreibt“.¹³²⁸ Demnach wurde Christus zunächst entkleidet und dann auf das am Boden liegende Kreuz gelegt. Betont wird, dass man seine Glieder mit Seilen derart streckte, dass die Worte des Psalms erfüllt wurden: „Sie zählten alle meine Gebeine“ (Ps 21,18). Das Dehnen der Gliedmaßen war in der Passionsliteratur ein wesentliches Merkmal der Kreuzigung an das am Boden liegende Marterholz. Bevor man die Nägel durch Hände und Füße trieb, wurde ausgiebig gestreckt, gespannt, gedehnt, gezogen. So schreibt Bonaventura in seinem Traktat *Lignum Vitae* (1259-60): „[...] *ibique totus exutus, vili dumtaxat circumtectus renes sudario et super lignum crucis dire proiectus, expansus, proteusus et tractus et in pellis modum hinc inde extensus, clavorum perforatur aculeis, manibus sacris et pedibus cruci affixus et durissime sauciatus.*“¹³²⁹ Auch in der *Vita beata Virginis Marie et Salvatoris rhythmica* wird sosehr gezurrt, „*quod iuncture corporis se cuncte resolvebant, vene, nervi, sicut corda tensaque rigeabant.*“¹³³⁰ Dann erst konnte mit der Annagelung der Hände und Füße begonnen werden.¹³³¹ Das Durchbohren der Füße mit nur einem Nagel erhält hier eine erstaunliche Erklärung.¹³³² Nicht nur die physischen Qualen Christi werden betont, sondern auch seine Tugendhaftigkeit und Scham. Neben dem auf die Kreuzigung bezogenen Vers *Dinumeraverunt omnia ossa mea* (Ps 21,18) spielten weitere Quellen für Schilderungen des übermäßigen Streckens Christi bei der Kreuzannagelung eine Rolle. Möglicherweise floss auch eine Überlegung des Kirchenvaters Augustinus in die entsprechenden

¹³²⁸ „*Cum venissent ad locum Calvariae ignominiosissimum, ubi canes et alia morticina projiciebantur, nudaverunt Jesum unicum filium meum totaliter vestibus suis, et ego exanimis facta fui; tamen velamen capitatis mei accipiens circumligavi lumbis suis. Post hoc deposuerunt crucem super terram, et eum desuper extenderunt, et incutiebant primo unum clavum adeo spissum quod tunc sanguis non potuit emanare ita vulnus clavo replebatur. Acceperunt postea funes et traxerunt aliud brachium filii mei Jesu, et clavum secundum ei incusserunt. Postea pedes funibus traxerunt, et clavum acutissimum incutiebant, et adeo tensus fuit ut omnia ossa sua et membra apparerent, ita ut impleretur illud. Psalmi: Dinumeraverunt omnia ossa mea.*“ Pseudo-Anselmus Cantuariensis (1996), 281ff.

¹³²⁹ S. Bonaventura (1965), S. 160 (Opusculum III, Lignum vitae, De mysterie passionis, Fructus VII, 26)

¹³³⁰ A. Vögtlin (1888), Vers 4976f.

¹³³¹ „*Primo manum sinistram cruci confixerunt, / deinde manum dexteram ad aliam traxerunt. / Partem crucis et eam ibi clavo perforantes / affixerunt dulcem Jesum sic martirizantes; / atque pedes deorsum traxerunt extendentes / illos clavis cum duobus affigere volentes; sed Jesus genu cum genu tegebat occultando / Humanam verecundiam, cum crure crus velando, / quia nudus totus erat et nudum vestimentum / in eo dimiserant neque tegumentum. / Pedem ergo super pedem positum tenebat / et sic, quod verendum fuit corporis, tegebat. / Sed pedes singulariter duobus voluerunt / clavis crucifigere, et non potuerunt / avellere de pede pedem; tam valide tenebat, / verendam partem hominis detegere nolebat; / tunc ambos pedes uno clavo cruci affixerunt, / Jesu Christi passionem ita compleverunt.*“ Ebd., Vers 4978-4996

¹³³² Wirth leitet die Vorstellung von nur drei Nägeln aus den die Kreuzigung Christi betreffenden Stellen der Messliturgie ab. So erkläre sich die Parallele von Literatur und bildender Kunst, zumal an den verschiedensten Orten eine unabhängige Entstehung von Drei-Nagel-Kruzifixen auszumachen sei. Siehe K.-A. Wirth (1953)

Textpassagen der Passionsliteratur ein.¹³³³ Dieser stellte eine Parallele zwischen dem auf das Kreuz gestreckten Körper Christi und der gespannten Haut einer Trommel her.¹³³⁴ Thomas von Kempen greift in seinen *Orationes et meditationes de vita Christi* das Bild der Trommel auf und betont die blutige Grausamkeit der Hinrichtung.¹³³⁵ Das Traktat berichtet jedoch nichts über die Art der Kreuzannaglung. Ob ein stehendes oder ein liegendes Kreuz gemeint ist, geht aus dem Text nicht hervor. Wichtiger als die genaue Beschreibung des Geschehens ist dem Autor die Vergegenwärtigung der Qualen Christi, aus denen man im Sinne der *Imitatio* lernen sollte, um ein angemessen christliches Leben führen zu können. Auch in dem wohl einflussreichsten und in der Bevölkerung am weitesten verbreiteten Erbauungsbuches, Ludolf von Sachsens *Vita Jesu Christi*, wird Christus als „*crudeliter expansus et tractus, strictissime in modum pellis hinc inde est extensus*“ beschrieben.¹³³⁶ Das Strecken Christi begründet Ludolf von Sachsen zudem recht pragmatisch. Demnach wurden zunächst Löcher in das Kreuzesholz gebohrt, in die dann die Nägel eingeschlagen werden sollten. Da diese allerdings zu weit auseinander lagen, legte man Seile um Arme und Beine des Herrn, um daran zu ziehen.¹³³⁷

Eine sehr ungewöhnliche Darstellung von der Kreuzannagelung Christi schuf Pordenone im Rahmen eines gewaltigen Passionszyklus an den Langhauswänden des Domes von Cremona zwischen 1520 und 1522.¹³³⁸ Dort deutet ein in den Arkadenzwickel gemalter Prophet mit seinem Finger auf das bereits vorgebohrte Loch im Kreuzesholz, welches in den Kirchenraum hineinzuragen scheint [Abb. 246]. Auch Laureti greift das Motiv des Löcherbohrens auf. Der *Vita Christi* entsprechend, malte er einen der Henkersknechte, der sich in gebückter Haltung mit einem Bohrer an dem Querbalken des Kreuzes zu schaffen macht, während ein weiterer abwartend die linke Hand Christi und einen gewaltigen Nagel festhält. Der mit dem Bohren beschäftigte Scherge setzt dabei einen Fuß auf das Kreuzesholz. Diese Figur entnahm Laureti Dürers Kleiner Passion [Abb. 247]. Die Darstellung der Kreuzannagelung Christi ist einer von 37 Holzschnitten zur Passion, die 1511 in Buchform erschienen

¹³³³ J. H. Marrow (1979), S. 124f.

¹³³⁴ In einer nahezu akrobatischen Interpretation identifiziert er David, der sich wahnsinnig stellt und an das Tor des Achisch trommelt (1. Samuel 21,13), mit Christus und fragt: „*Quaerendum est quid sit, et ipsum affectabat, et ad ostia tympanizabat. [...] Et quoniam qui crucifigitur, in ligno extenditur; ut autem tympanum fiat, caro, id est corium, in ligno extenditur: dictum est, et tympanizabat, id est crucifigebatur, in ligno extendebatur.*“ Augustinus Hipponensis (1996), 305-306

¹³³⁵ „*Laudo et honorifico te, ardentissime amator salutis nostrae, pro tua rigidissima extensione super durissimum crucis lignum tibi ad appodiandum immolliter subiectum, pro acutissima perforatione manuum ac pedum tuorum et incussione grossorum clavorum, quorum sonitus potuit a remoto audiri [...]. Heu heu tam valenter affixus es cruci, ut ruptis subito venis corporis ex quatuor partibus ebullirent pretiosi sanguinis rivi largissimi. Tam rigorose etiam per longum latumque distractus es quasi pellis in modum extensa tympani, ut omnes compages membrorum tuorum dissolverentur, et omnia ossa possent distincte dinumerari.*“ Th. von Kempen (1902), S. 114 (Kap. I,2,18 *De nuda crucifixione et de alta et longa suspensione Domini Iesu in cruce*)

¹³³⁶ L. v. Sachsen (1878), S. 96-97 (Secundae partis, caput LXIII, 5 und 6)

¹³³⁷ „*Dicitur enim, quod foramina fecerunt prius in cruce, et quia brachia et pedes Christi non poterant foramina attingere, ideo ligatis funibus in brachiis et pedibus tantum traxerunt, ac dulces manus et pedes ita atrociter extenderunt, quod omnes juncturae ossium dinumerari potuerunt, juxta illud Psalmistae: Dinumeraverunt omnia ossa mea, id est dinumerabilia fecerunt; [...] Haec autem extensio multum poenosa fuit, et maximum dolorem Christo intulit.*“ Ebd., S. 96

¹³³⁸ Ch. E. Cohen, Bd. I (1996), S. 169-221

und auch in Italien geschätzt und weit verbreitet waren. Die diagonale Position des Kreuzes im Bildvordergrund und seine perspektivische Verkürzung wurden in dem Ferrareser Bild in ganz ähnlicher Weise verwirklicht, wenn auch in konträrer Stellung. Der Betrachter sieht von oben auf das am Boden liegende Kreuz herab, dessen Stamm aus dem Bild hinausragt: ein optischer Trick des Künstlers, der den Eindruck vermitteln soll, als stünde der Zuschauer neben dem Kreuz und sei aufgrund seines Hinsehens in das Geschehen verwickelt. Dürers Kreuzannagelung wiederum ist stark von Hans Baldungs Holzschnitt des gleichen Themas beeinflusst, den er für Ulrich Pinders 1507 in Nürnberg veröffentlichtes *Speculum passionis domini nostri ihesu christi* anfertigte [Abb. 248]. Hier jedoch schlingt einer der Henkersknechte ein Seil um die Fußgelenke Christi, um daran zu ziehen. Die Textquelle, aus der Hans Baldung schöpfte, war offenbar der *Dialogus* des Pseudoanselmus, in dem nicht nur – wie auch in der *Vita Jesu Christi* – ausdrücklich die Seile als Folterinstrumente erwähnt werden, sondern auch das Handeln Mariens, die die Lenden Christi mit ihrem Schleier bedeckte. Pinder hingegen betont ausdrücklich die Nacktheit Jesu.¹³³⁹ Noch sind die Beine Christi leicht angewinkelt, doch der Vorgang des Streckens wird schon angedeutet. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts wurde die Kreuzannagelung mit einem flach auf dem Kreuz ausgestreckten Heiland dargestellt, dessen Beine häufig Schergen mithilfe eines Seiles nach unten ziehen. Drastisch schildert das beispielsweise die Mitteltafel eines Triptychons von Gerard David, das zwischen 1485 und 1490 zu datieren ist [Abb. 250].¹³⁴⁰ Während der eine an dem Seil zieht, setzt der andere den Nagel an und holt zum Schlag aus. Im 16. Jahrhundert verzichteten die Künstler zunehmend auf die enge Bindung an die Texttradition, die das Strecken des Leibes Christi als Erfüllung der alttestamentarischen Prophezeiung anführten, zugunsten einer raumgreifenderen Bewegung der Figur, die nun mit noch freien oder angewinkelten Beinen gezeigt wird. Die tradierte Variante war jedoch weiterhin gebräuchlich, wie ein Beispiel aus der Druckgrafik zeigt [Abb. 249]. Ende des 16. Jahrhunderts erfreuten sich die 1593 in Antwerpen erschienenen *Evangelicae Historiae Imagines* des Jesuiten Jerónimo Nadal großer Beliebtheit. Die von den Brüdern Wierix, Karel de Mallery, Adriaen und Jan II Collaert gefertigten Stiche hatten in der Folge nachhaltigen Einfluss auf Malerei und Skulptur.¹³⁴¹ Wierix wendet sich mit einem flach auf dem Kreuz ausgestreckten Christus, an dessen Beinen ein Henkersknecht zieht, wieder der hochmittelalterlichen Erbauungsliteratur zu, denn Nadals Büchlein diente ebenso der Meditation wie die erwähnten Passionstraktate. Die Erläuterungen unter den Bildern ermöglichten, wie vom Tridentiner Konzil gefordert, einen möglichst didaktischen Zugang zu den Szenen. In diesem Sinne lässt sich auch das nach Entwürfen Giuseppe Valerianos von Gaspare Celio für die Passionskapelle der römischen Jesuitenkirche, Il Gesù, angefertigte Kreuzannagelungsbild

¹³³⁹ „[...] dann als sie ihn außgezogen / unnd das Kreuz zugericht hatten / wurde der Sohn seiner allerliebsten Mutter auß den Haenden gerissen / nicht ohne großen Schmerz / Klagen und Seufzen / unnd nackend auff das Holz des Kreuzes / so auff der Erden lage / ungestimmiglich darnider geworffen / grausamblich außgespannt / zerdaenet / und gleich einer Haut auffß staerckest außeinander gezogen / hin und wider dermassen außgestreckt / daß alle Glieder von ihren natuerlichen Orthen veruckt worden [...]“. U. Pinder (1663), S. 189

¹³⁴⁰ H. J. Van Miegroet (1989), S. 47

¹³⁴¹ M.-B. Wadell (1985); P. Rheinbay (1995); J. Nadal (2003-2007); B. U. Münch (2009), S. 161-190

erklären. Für die Ausprägung jesuitischer Frömmigkeit spielten Bilder eine zentrale Rolle. Ignatius selbst hatte für seine Exerzitien Bilder und Illustrationen gesammelt, die er an die Wände seines Raumes heftete, um sie bei der Einleitung der Betrachtung vor Augen zu haben.¹³⁴² Indem der Meditierende sich mit Hilfe der Phantasie und allen fünf Sinnen in ein zu reflektierendes Thema hinein fühlte, sollte er seine Vorstellung gegenständlicher Art bis ins kleinste Detail durchleben.¹³⁴³ Diese Verinnerlichung, die auch den mittelalterlichen Passionstraktaten zugrundeliegt, ist kennzeichnend für die Spiritualität des Ordensgründers, der stark durch die Lektüre der *Vita Christi* Ludolf von Sachsens beeinflusst wurde.¹³⁴⁴

Auch ein in der neapolitanischen Kirche Santi Severino e Sossio erhaltenes Retabel, das Cornelis Smet zugeschrieben wird, knüpft wieder an die Bildtradition an, deren Ikonografie auf der spätmittelalterlichen Passionsliteratur beruht [Abb. 251].¹³⁴⁵ Auch hier bemüht sich ein Henker nach Leibeskräften, Christi Füße mittels eines um einen Pflock geführten Seiles nach unten zu ziehen. Der auf das Kreuz gestreckte Körper Jesu ist auffallend schlank und entspricht der nordalpinen Tradition, nicht dem durch Michelangelo geprägten muskulösen und kraftvoll bewegten Figurentyp des italienischen Manierismus wie ihn beispielsweise die Rückenfigur des Henkersknechtes verkörpert, der an Christi linkem Arm zieht. Zudem findet sich die kulissenartige Staffelung der Hügel im Hintergrund, hinter denen Figuren erscheinen, in den Holzschnitten Baldungs und Dürers. Auf Dürers Kleine Passion dürfte auch das Körbchen mit einem großen Sortiment für die Hinrichtung benötigter Werkzeuge zurückgehen, das in der Folgezeit in vielen Kreuzannagelungsdarstellungen stilllebenartig im Bildvordergrund präsentiert wurde. Die Datierung des Bildes ist ungeklärt. In seiner Komposition weist es allerdings große Ähnlichkeit mit Lauretis Ferrareser Kreuzannagelung auf. So ist das Kreuz in gleicher Weise in der unteren Bildhälfte positioniert. Der niederländische Maler lässt es jedoch in der Tradition seiner Landsleute an einem Hang anliegen, um eine Aufsicht zu erreichen, wohingegen Laureti das Kreuz ebenerdig zeigt und durch perspektivische Verkürzung des Querbalkens Räumlichkeit vorgibt. Auch die Menschenansammlungen konzentrieren sich im Wesentlichen auf der rechten Bildseite. Beide Maler verwenden im linken Bildvordergrund Repoussoirfiguren, die den Betrachter in das Geschehen einführen.¹³⁴⁶ Es handelt sich in beiden Fällen um die Schächer, die von ihren Bewachern mit auf dem Rücken gefesselten Händen zur Richtstätte geführt werden und einen Mann, der aus dem Bild hinaussieht. Die Rückenfiguren sind auf Pontormos Gemälde der 11.000 Märtyrer zurückzuführen (1529/30). Es sei bemerkt, dass auch Pontormo eine vielfigurige

¹³⁴² So beschreibt es Bartholomeo Ricci in seinem Vorwort der *Vita D[omini] N[ostri] Jesu Christi* von 1608. Siehe Th. Buser (1976), S. 425

¹³⁴³ E. Raitz v. Frenzt (1952), S. 51 (§ 47)

¹³⁴⁴ G. Maron (2001), S. 23-37

¹³⁴⁵ P. Leone De Castris (1991), S. 33

¹³⁴⁶ Auch der Holzschnitt Hans Baldungs für Pinders *Speculum passionis* zeigt einen Ritter als halbe Rückenfigur im Bildvordergrund. Allerdings dürfte diese aufgrund der unterschiedlichen Positionierung im Verhältnis zum Kreuz und der Tatsache, dass es sich nicht um einen Schächer handelt, für die beiden Gemälde kein direktes Vorbild gewesen sein.

Kreuzannagelungsszene entwarf, die dem Ferrareser Gemälde durchaus ähnelt [Abb. 252]. Die quadrierte Zeichnung fertigte Pontormo für ein Wandfresko an, das jedoch nie ausgeführt wurde.¹³⁴⁷ Es wäre Bestandteil eines Zyklus der Passion Christi geworden, der die Lünetten des großen Kreuzganges der Certosa bei Galluzzo in der Nähe von Florenz schmückte. In den Jahren von 1523-25 schuf Pontormo dort fünf Passionsbilder: Christus am Ölberg, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung, die Beweinung Christi und die Auferstehung.¹³⁴⁸ Doch war weder eine Kreuzigungsdarstellung noch die Kreuzabnahme in dem Passionszyklus vorgesehen. Es scheint, als habe die heilsgeschichtliche Bedeutung der Passion Christi, die in der Darstellung des Gekreuzigten ihren stärksten Ausdruck findet, hier durch die Vergegenwärtigung des Vorganges der Kreuzannagelung vermittelt werden sollen. Auch Pontormo orientiert sich bei der Gestaltung der Fresken an Dürers Großer und Kleiner Passion.¹³⁴⁹ Das verwundert nicht, zumal das Kloster von der Certosa in Pavia eine zweibändige Ausgabe Ludolf von Sachsens *Vita Christi* gekauft hatte.¹³⁵⁰ Auch in diesem Falle spielten nordalpine Einflüsse die entscheidende Rolle bei der ikonografischen Bildfindung der Passionsszenen, vielleicht sogar hinsichtlich ihrer thematischen Auswahl.

Eine weitere, auffällige Parallele in der Komposition der Kreuzannagelungsbilder in Ferrara und Neapel besteht im Motiv der dunklen Wolkensäule, die am Horizont aufzieht und sich pilzartig am oberen Bildrand verbreitert. Die Kreuzannagelung in SS. Severino e Sossio zeigt die Verdunkelung des Himmels in typisch deutsch-niederländischer „Quellwolken-Manier“. Laureti malte jedoch eine dunkle Wolkensäule, die nicht auf Anhieb als solche zu erkennen ist. Tornadohaft hebt sie sich vom Himmel ab, mit dem sie in keinerlei Zusammenhang zu stehen scheint. Man könnte den Eindruck haben, dass der Maler keine Erfahrung mit dieser Art der Darstellung hatte und das gesehene Motiv im Rahmen seiner Möglichkeiten auf das eigene Bild übertrug, freilich in etwas verunglückter Form. Ob Laureti hier auf das Neapolitaner Bild Bezug nimmt, ist aufgrund mangelnder Informationen nicht zu klären. Der umgekehrte Fall ist wegen der missglückten Wolke des Ferrareser Bildes wohl auszuschließen. Möglich ist natürlich auch, dass die beiden Gemälde eines oder mehrere gemeinsame Vorbilder hatten, darunter eventuell Entwürfe Pontormos.

¹³⁴⁷ C. Acidini Luchinat (1996), S. 23-34; P. Beckers (1985); G. Leoncini / C. Chiarelli (1982); K. W. Forster (1966), S. 48-57

¹³⁴⁸ Die Fresken wurden 1955 zur Restaurierung abgenommen und befinden sich heute in der Pinakothek der Karthause. Vasari war der Ansicht, dass zwei Bilder vom Künstler zurückgestellt und dann nicht ausgeführt wurden: die Kreuzigung (d.h. Kreuzannagelung) und eine Kreuzabnahme. Man ist allerdings der Ansicht, es handele sich nur um eine Szene, nämlich die der Kreuzannagelung, da kein Platz für eine weitere zur Verfügung steht. Siehe G. Vasari (2004) (a), S. 41

¹³⁴⁹ „Kurz zuvor war eine große Zahl an Stichen aus Deutschland nach Florenz gelangt, die von Albrecht Dürer, dem hervorragenden deutschen Maler und einzigartigen Meister auf dem Gebiet der Holzschnitte und Kupferstiche, sehr fein mit dem Grabstichel ausgeführt und gedruckt worden waren. Unter anderem befanden sich darunter viele große und kleine Szenen der Passion Jesu Christi [...]. Daher gedachte Jacopo, der in den Ecken jenes Kreuzganges Szenen der Passion des Erlösers malen sollte, sich der Einfälle des oben genannten Albrecht Dürer zu bedienen [...].“ Giorgio Vasari (2004) (a), S. 36

¹³⁵⁰ P. Beckers (1987), S. 152

In einem ganz wesentlichen Punkt unterscheidet sich die Kreuzannagelung Tommaso Lauretis jedoch von vergleichbaren Werken: es handelt sich um ein Gruppenportrait. Lauretis Aufgabe war es, möglichst viele Mitglieder der Bruderschaft *dell'Orazione e Morte* auf dem Gemälde unterzubringen, was die Lesbarkeit des Bildes allerdings erheblich erschwert. Sie alle gruppieren sich um das Kreuz als ihren Bezugspunkt. Das Bild diente daher nicht nur der Meditation über das Leid Christi, sondern auch der Repräsentation der Bruderschaft. Dafür eignete sich das gewählte Motiv besonders gut, denn hier sind die *Battuti Neri* ihrer Aufgabe gemäß bei einer Hinrichtung präsent, dieses Mal jedoch nicht in der Rolle der Tröster des Delinquenten, sondern als Zuschauer und Vertreter der Ordnungsmacht. Nur ein Mitglied der Bruderschaft im Bildvordergrund weist die beiden Schächer mit einem Fingerzeig auf die Erlösungstat Christi hin. Das entspricht der Praxis der *confratelli*, die zu diesem Zweck den zum Tode Verurteilten vor der Hinrichtung ein Kruzifix bzw. ein bemaltes Täfelchen mit der Darstellung des Gekreuzigten vor Augen hielten. Es diente der religiösen Stärkung und sollte den Todeskandidaten zugleich von den Zuschauern abschirmen.¹³⁵¹ Sowohl das Thema der Hinrichtung wie das des Leidens spielte in der Gemeinschaft eine zentrale Rolle. Daher spricht manches dafür, dass das Bild der Kreuzannagelung Christi nicht im Kontext eines Passionszyklus zu verorten war, sondern als Solitär betrachtet werden muss, der die Bruderschaft *dell'Orazione e Morte* in ihrer speziellen Ausrichtung repräsentiert.

IV.2 Das Martyrium der hl. Katharina von Alexandria, S. Maria Maddalena di strada San Donato, Bologna

Das Altarbild des Martyriums der hl. Katharina von Alexandria in der Bologneser Kirche S. Maria Maddalena di strada San Donato bezeichnet Malvasia als ein frühes Werk Bartolomeo Passarottis, das zur Kapelle eines nicht näher bezeichneten Stifters gehörte [Abb. 253].¹³⁵² Heute befindet sich das Gemälde in der zwischen 1761 und 1766 nach Plänen Alfonso Torregianis umgebauten Kirche über dem ersten Altar rechter Hand.¹³⁵³ Bevor S. Maddalena 1668 in eine Pfarrkirche umgewandelt wurde, gehörte das Gotteshaus zum Konvent der Nonnen von S. Caterina del Quarto, was die Wahl des Bildgegenstandes erklären würde.¹³⁵⁴ Malvasias Zuschreibung des Bildes an Bartolomeo Passarotti

¹³⁵¹ Einige Täfelchen der Bruderschaft haben sich bis heute erhalten und befinden sich im Besitz der Pinacoteca Comunale di Ravenna. Zu den Riten, die der Vollstreckung des Urteils vorausgingen, siehe L. Sebregondi (2002), S. 49-57; A. Prosperi (1987), S. 279-292

¹³⁵² Öl auf Leinwand, 275 x 170 cm; C. C. Malvasia (1686), S. 71

¹³⁵³ Das Gemälde wurde anlässlich der 1985 in Ferrara stattfindenden Bastianino-Ausstellung restauriert, was die Farbfrische erklärt. D. Benati (2002) (a), S. 294

¹³⁵⁴ R. D'Amico (1985), S. 68; C. Ricci / G. Zucchini (2002), S. 151

wurde lange Zeit beibehalten.¹³⁵⁵ Während Venturi die Autorschaft als „unsicher“ bezeichnete, hielt Emiliani das Gemälde für ein „Gemeinschaftswerk“.¹³⁵⁶ Ghirardi nahm das Bild in seiner Passarottimonographie nicht mehr auf.¹³⁵⁷ D'Amico sah in dem Werk Bologneser (Bartolomeo und Tiburzio Passarotti, Denys Calvaert, Tommaso Laureti), römische (Taddeo Zuccari, Vignola) und Ferrareser (Bastianino) Einflüsse, und kam zu dem Schluss, dass es sich um einen Bologneser-Ferrareser Maler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts handeln dürfte.¹³⁵⁸ An D'Amico anknüpfend, die in der Ansammlung zahlreicher Hintergrundfiguren Ähnlichkeiten mit Lauretis Arbeiten in S. Giacomo Maggiore sah, schreibt Benati das Gemälde, dieses Mal mit dem Verweis auf die Vordergrundfiguren, gänzlich Tommaso Laureti zu.¹³⁵⁹ In der Tat lässt die Gruppierung der bewegten, auseinanderstrebenden Leiber im unmittelbaren Bildvordergrund an das Riariotriptychon und das Altarbild der Bianchettikapelle denken. Auch die starken Verkürzungen der Figuren finden sich dort wieder. Hingegen sind die von Benati bemühten Parallelen zum Vizzanifries eher allgemeiner Art und mit der verbreiteten Rezeption michelangelesker Körper zu erklären. Benati, der neben der perspektivisch angelegten Hintergrundarchitektur auch „*una materia levigata, resa quasi fioca dall'usura del lume*“ mit der Pala Bianchetti in Verbindung bringt, datiert das Martyrium der hl. Katharina aufgrund seiner Ausführung, „*più sfaldato e materico*“, in die 1560er Jahre. Zu dem Bild hat sich ein quadrierter Entwurf erhalten, der in der Walker Art Gallery in Liverpool als Werk Bernardo Castellós geführt wird [Abb. 254].¹³⁶⁰ Diese Zuschreibung ist jedoch gänzlich zu verwerfen, zumal Castellós Malerei in keiner Weise mit dem ausgeführten Gemälde in Einklang zu bringen ist.¹³⁶¹ Benati hält den Entwurf indes für die einzige erhaltene Zeichnung, die mit Lauretis Tätigkeit als Maler in Bologna in Verbindung zu bringen ist. Gleichzeitig weist er aber darauf hin, dass keine Parallelen zu dem im Louvre erhaltenen Entwurf für das *Urteil des Brutus* zu erkennen sind, was er jedoch auf den schlechten Erhaltungszustand des Pariser Blattes zurückführt.¹³⁶² Tatsächlich unterscheidet sich die Zeichnung der Walker Art Gallery in Figurenstil und Federführung von den einzigen figürlichen Zeichnungen, die Laureti zweifelsfrei zugeordnet werden können, dem Entwurf für das kapitolinische Fresko und dem für das Gemälde *Der Tod des Adonis*.¹³⁶³

¹³⁵⁵ M. Oretti (1767), BCAB, ms. B. 30, fol. 42; Ders. (1785), BCAB, ms. B. 123, fol. 9; Ders., BCAB, ms. B. 124, fol. 50; P. Bassani (1816), S. 71; G. Bianconi (1826), S. 24; M. Gualandi (1850), S. 133; C. Ricci / G. Zucchini (2002), S. 151 (desgleichen in den Ausgaben von 1968, S. 99 und 1930, S. 102); C. Höper, Bd. 2 (1987), S. 1f.

¹³⁵⁶ A. Venturi, Bd. 9.6 (1933), S. 751; A. Emiliani (1969), in: C. C. Malvasia (1968), S. 71

¹³⁵⁷ A. Ghirardi (1990)

¹³⁵⁸ R. D'Amico (1985), S. 68ff.

¹³⁵⁹ D. Benati (2002) (a), S. 294

¹³⁶⁰ 40,6 x 20,3 cm, Liverpool, Walker Art Gallery, Inv.-Nr. 1995.115

¹³⁶¹ D. Benati (2002) (a), S. 295; persönliche Auskunft von Regina Erbenbraut

¹³⁶² D. Benati (2002) (a), S. 295

¹³⁶³ Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 4303; Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. AZ Italien 20; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. R. F. 52605 recto. Die Entwürfe für den Neptunbrunnen geben nur wenige, kleine Figuren wieder, die als Bestandteile der Brunnendekoration gedacht waren und sich daher für einen Vergleich kaum eignen.

Obwohl eine genaue Zuschreibung des Gemäldes vorerst nicht möglich ist, möchte ich auf ein ähnlich komponiertes Altarbild gleichen Themas hinweisen, das sich in der Kirche S. Andrea in Colle di Val d'Elsa befindet [Abb. 255].¹³⁶⁴ Auftraggeber war Antonio Bardi, der am 2. Mai 1588 mit den in Rom tätigen Malern Giovanni Battista Pozzo und Riccardo Sassi einen Vertrag über die Anfertigung des Gemäldes für seine Familienkapelle abschloss.¹³⁶⁵ Der aus Bologna stammende Sassi, dessen Tätigkeit als Maler nur schriftlich überliefert ist, scheint jedoch bereits im Frühjahr 1589 nicht mehr an dem Werk beteiligt gewesen zu sein.¹³⁶⁶ Welchen Anteil er daran hatte, ist unklar. Nach Pozzos Tod im Jahre 1591 entbrannte zwischen seinen Brüdern und dem Auftraggeber ein Streit um den Wert des Gemäldes, der durch ein Schlichtungsverfahren beigelegt werden sollte.¹³⁶⁷ Hierbei traten zwei Gutachter auf den Plan. Tommaso Laureti oblag es, auf Seiten Antonio Bardis ein Urteil abzugeben, die Pozzo-Brüder beauftragten damit Jacopo Zucchi.

Die beiden Altargemälde, die das Martyrium der hl. Katharina zeigen, verbindet nicht nur die vergleichbare Physiognomie und Expressivität der Folterknechte, insbesondere die ausdrucksstarke Gebärde und Mimik des jeweils auf der rechten Seite dargestellten Schergen bzw. Soldaten, sondern auch ein ähnlicher Bildaufbau. Die Hauptfiguren sind im unmittelbaren Vordergrund positioniert, in dem das Geschehen stattfindet. Der obere Teil der Gemälde zeigt indes kulissenartige Architekturen, die der Darstellung räumliche Tiefe verleihen. Vergleichbare Hintergrundarchitekturen schuf Pozzo 1591 in seinen Hauptwerken, den Fresken der Cappella Peretti in S. Susanna, der Kirche, für die Tommaso Laureti später (zw. 1595 und 1597) das Hochaltarbild malen sollte.¹³⁶⁸ Auf Lauretis Vorbildfunktion für den um drei Jahrzehnte jüngeren Pozzo (um 1563-1591) wies bereits Strinati hin.¹³⁶⁹ Auch wenn Lauretis Autorschaft des Altarbildes in S. Maddalena ungewiss ist, so ist sein Einfluss auf den Maler des Werkes nicht zu übersehen. Dieses wirkte offenbar vorbildlich für Pozzos Gemälde, was für Tommaso Lauretis Autorschaft sprechen würde.

¹³⁶⁴ Zu Giovanni Battistas Altarbild *Martyrium der Hl. Katharina von Alexandria* siehe R. Contini (1992), S. 206ff.; R. Vodret (1993) (a), S. 340f.; L. Sickel (2010), S. 167-182

¹³⁶⁵ ASR, Collegio Notai Capitolini, Vol. 1250. Die anlässlich eines notariellen Schlichtungsverfahrens vom 24. Juli 1591 angefertigte Kopie des Vertrages wurde zuerst von Antonio Bertolotti und nachmalig von Lothar Sickel publiziert. A. Bertolotti, Bd. 2 (1881), S. 297f.; L. Sickel (2010), S. 172, 177

¹³⁶⁶ L. Sickel (2010), S. 170

¹³⁶⁷ Ebd., S. 167-182

¹³⁶⁸ Zu den Fresken siehe C. Strinati (2011), S. 25-30. Von Pozzo sind Figurenstudien zu dem Martyrium des hl. Eleutherius erhalten. Da es sich aber um Graphit- und Rötelseichnungen handelt, eignen sie sich nicht zum Vergleich mit dem in Tinte ausgeführten Entwurf des Martyriums der hl. Katharina. Zu den Zeichnungen siehe R. Eitel Porta (2009), S. 437-442

¹³⁶⁹ C. Strinati (2011), S. 27f.; zu Pozzo siehe auch R. Vodret (1993) (b), S. 540f.

V Durch Quellen überlieferte Werke¹³⁷⁰

V.1 Die Deckenquadratur und der Alexanderfries im Salone d'onore des Palazzo Vizzani, Bologna (1562)

Siehe III.1

Quellen und Lit: J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 87f.; G. Barozzi (1744), S. 136; Dok. 1 (BCAB, ms. B. 164, fasc. 8, fol. 5v); Dok. 2 (BCAB, ms. B. 164, fasc. 7, fol. 13v); F. Cavazzoni (1999), S. 58 (21); C. C. Malvasia (1686), S. 286/8; Ders. (1841), Bd. 2, S. 115; Dok. 3 (BCAB, ms. B. 104, I, S. 40); Dok. 3.1 BCAB, ms. B. 104, III, S. 44-45); F. Algarotti (1756), S. 50f.; G. Bianconi (1826), S. 144; M. Gualandi (1850), S. 112; G. Guidicini (1873), S. 88; A. Longhi (1902), S. 10-17; H. Voss (1920), S. 571f.; U. Thieme / F. Becker, Bd. 22 (1928), S. 456; F. Württenberger (1940), S. 89f.; M. Walcher Casotti (1960), S. 46-48; J. Schulz (1961), S. 98f.; I. Mussa (1969), S. 44; E. Feinblatt (1975), S. 352; I. Sjöström (1978), S. 42f.; S. Czymmek (1981), S. 58-60; A. W. A. Boschloo (1984), S. 65-79; D. Benati (1986), S. 203, 209f., 212; E. Feinblatt (1992), S. 7-12; M. Kemp (1996), S. 870; M. Marongiu (2007), S. 29-51; I. Dettmann (2010), S. 207-214, 223-228

V.2 Entwurfszeichnungen für den auf der Piazza Maggiore geplanten Brunnen nach Pirro Ligorios Beschreibung (1563)¹³⁷¹

1. Auf einer Vase stehende nackte Venus. In einer Hand habe sie eine Meeresschnecke gehalten, aus der Wasser geströmt sei, in der anderen die Zügel zweier Delphine, die ihren Wagen gezogen hätten. Die Räder des Wagens hätten allerdings lediglich Speichen ohne Radreifen besessen, was nach Ligorio unmöglich sei! Unten an der Vase seien zwei Jungfrauen mit Löwenkörpern angebracht gewesen. Auf ihren Köpfen hätten sie Körbe getragen. Auf dem einen habe ein Delphin gesessen, auf dem anderen eine Schildkröte. Weiter unten, wo die Jungfrauen mit Löwenkörpern geschwommen seien, habe der Künstler zwei Seepferde dargestellt, auf denen Knaben geritten seien. Aus ihren Mündern hätten sie Wasser gespien.¹³⁷²

Kritik der Kommission: Eine wasserspeiende Muschel gäbe es in der Realität nicht, was Gelächter hervorgerufen habe. Zudem habe Venus nicht auf einem Delphinwagen zu fahren.

¹³⁷⁰ Die in eigenen oder im Rahmen anderer Kapitel ausführlicher behandelten Werke werden an dieser Stelle nur mit Hinweisen auf Quellen und Literaturangaben aufgeführt. Die detailliertesten Beschreibungen der Gemälde werden exemplarisch zitiert.

¹³⁷¹ Zu den erhaltenen Zeichnungen aus dieser Entwurfserie siehe III.2.4

¹³⁷² P. Ligorio (1979), S. 1420

2. Hier hätte die Hauptfigur, Herkules, den an einer Diamantkette angebundenen Cerberus nicht erschlagen, sondern lediglich an der Kette gezerrt, wie es der Legende entspräche.¹³⁷³

Kritik der Kommission: Dafür sei der Künstler beschimpft worden, woraufhin dieser die Fassung verloren habe und empört gegangen sei, obwohl er noch weitere Entwürfe bei sich gehabt habe.

Nachdem man ihn zurückgeholt und beruhigt hatte, habe er weitere Zeichnungen vorgelegt.

3. Der Brunnenentwurf habe weibliche Wesen mit ornamentalem Körper, Körben und Fruchtgirlanden gezeigt. Delphine hätten ihre Schwänze um den Fuß der Vase geschlungen. Die weiblichen Figuren wären in einer anderen, achteckigen Vase geschwommen. Auf der Spitze habe Vulkan gestanden, der die Flügel für Nerites angefertigt habe.¹³⁷⁴

Kritik der Kommission: Um den Maler insgeheim zu verspotten, hätten einige eine Wolke und zwei Winde hinzufügen lassen wollen, die Vulkan die Fackel anzünden sollten.

4. Diese Zeichnung habe ein großes rundes Becken vorgestellt, das einen Durchmesser von zwanzig palmi gehabt hätte. In seinem Rand wäre eine Rinne eingelassen gewesen, aus der Wasserfontänen in das Becken abgegeben worden seien. In der Mitte des Beckens habe sich ein Trompete spielender Glaukos befunden.¹³⁷⁵

Kritik der Kommission: Darüber sei eine Diskussion entstanden, ob es nicht sinnvoller wäre, einen Triton darzustellen, der das Instrument spielt, da Glaukos doch Fischer gewesen sei und eigentlich mit Fischerutensilien ausgestattet werden müsse.

5. Dieser Entwurf habe eine runde Vase gezeigt, in deren Mitte sich Galatea auf einem Felsen befand, die ihre Haare büstet. Aus diesen sei Wasser geflossen.¹³⁷⁶

Kritik der Kommission: Diese Figur sei zu lasziv, um an einem religiösen Ort [d.h. vor S. Petronio] gezeigt zu werden.

6. In der Mitte des Beckens sei der junge Acis auf einem Felsen und über ihm sein Rivale Polyphem dargestellt gewesen, der ihn laut der Mythologie töten würde.¹³⁷⁷

Kritik der Kommission: Dieser Entwurf habe den Alten gefallen, nicht jedoch den jungen Kommissionsmitgliedern, die sich angeblich mit Acis identifizieren konnten. Dieser Vorschlag sei aber dann ebenfalls verworfen worden, da man den Brunnen mit Galatea, deren Geliebter Acis war, bereits abgelehnt habe und auch hier keine amourösen Dinge und traurigen Geschichten sehen wollte.

7. Dieser Entwurf war dem ersten sehr ähnlich. Er habe mehrere Vasen gezeigt, eine über der anderen, die sich nach oben hin verjüngt hätten, so dass ein pyramidaler Aufbau entstanden sei.

¹³⁷³ Ebd., S. 1422f.

¹³⁷⁴ Ebd., S. 1423

¹³⁷⁵ Ebd., S. 1424f.

¹³⁷⁶ Ebd., S. 1425

¹³⁷⁷ Ebd., S. 1425

Auf der Spitze habe Herkules gestanden, dessen Kopf mit dem Löwenfell bedeckt gewesen sei. Er habe die Rechte erhoben, um mit einer Keule die Hydra zu erschlagen. Aus ihren Mündern hätten sich Wasserstrahlen in das große Becken ergossen. An der kleineren Vase, die Herkules und der Hydra als Sockel gedient habe, seien zwei Adler angebracht gewesen, die Wasser in ein anderes Becken gespien hätten, das von Meeresungeheuern - halb Mensch, halb Fisch - umgeben gewesen sei. Einige von ihnen hätten uriniert, während sich andere Schlangen um die Häuse gewunden hätten. Darunter seien Delphine mit *quadri* und wasserspeienden Enten angebracht worden.¹³⁷⁸

Kritik der Kommission: Diese Figurenwahl sei abgelehnt worden, weil man an dem zu errichtenden Brunnen nur angenehme und lebenszugewandte Themen sehen wollte, aber keine Schlangen.

8. Neptun habe mit Dreizack im Arm auf zwei Delphinen gestanden und die nackte Amphitrite umarmt und geküsst. Den Mäulern der Delphine wäre Wasser in ein kleineres Becken entströmt. Aus diesem sei das Wasser in ein größeres Becken gelaufen, in dem sich weitere Delphine und Tritonen mit Urnen befunden hätten. Ihnen seien Wasserstrahlen entsprungen, die ein weiteres rundes Becken gefüllt hätten.¹³⁷⁹

Kritik der Kommission: Dieser Entwurf sei zu lasziv gewesen.

9. Die folgende Zeichnung sei beinahe in die engere Auswahl gekommen. Es scheint sich um einen Schalenbrunnen gehandelt zu haben. Inmitten eines mit Wasser gefüllten Beckens sei Europa auf dem Stier geritten, an dessen Hörnern sie sich festgehalten habe. Zwei Putten hätten über den verwandelten Jupiter gelacht. Das aus dem Becken überfließende Wasser habe ein darunter befindliches Bassin gefüllt.¹³⁸⁰

Als der Künstler aber eine andere Zeichnung vorzeigte, die ein großes rundes Becken aus Laubwerk darstellte, wurde eine erneute Auswahl getroffen.

10. In der Mitte dieses Beckens (aus Laubwerk) hätten einige Meeresungeheuer mit Drachenschwänzen und Flossen Thetis begleitet, die den Schild von Achilles gehalten habe. Auf den Köpfen hätten sie Urnen getragen, aus denen große Ströme Wassers in die hinter ihren Schultern befindliche Vase geflossen seien. Von dort sei aus Wildschweinköpfen Wasser in eine zweite, größere Vase geflossen.¹³⁸¹

Auch dieser Entwurf gefiel den Gutachtern so, dass sie Geschmack daran gefunden hätten, sich noch weitere Zeichnungen zeigen zu lassen.

¹³⁷⁸ Ebd., S. 1426f.

¹³⁷⁹ Ebd., S. 1427. Auch auf der Zeichnung Linz S 26 (Schalenbrunnen) steht Neptun mit Dreizack auf zwei Delphinen [Abb. 78]

¹³⁸⁰ Ebd., S. 1427

¹³⁸¹ Ebd., S. 1427

Quellen und Lit.: AST, MS. a.II.16, Vol. 29; P. Ligorio (1979), S. 1419-1431; A. Schreurs / S. Morét (1994), S. 280-299; A. Schreurs (2000), S. 121-130; S. Morét (2003), S. 239-243

V.3 Das Gastmahl des Belsazar im Refektorium des Olivetanerklosters S. Giorgio, Ferrara (um 1563/64)

Siehe III.5

Lit.: C. Barotti (1770), S. 199f.; C. Brisighella (Ausg. 1991), S. 401; G. A. Scalabrini (1773), S. 30; A. Frizzi (1787), S. 134; G. Baruffaldi (1848), S. 354; L. N. Cittadella (1873), S. 179f.; U. Thieme / F. Becker, Bd. 22 (1928), S. 456; E. Berselli (1991), S. 41; M. Grasso (2005), S. 85

V.4 Amor küsst Venus, Gemälde aus dem Besitz Francesco Bolognettis (vor 1568)

Lit.: G. Vasari (2004), S. 33; U. Thieme / F. Becker, Bd. 22 (1928), S. 456

V.5 Portrait Bernardino Savellis (vor 1568)

Lit.: G. Vasari (2004), S. 33

V.6 Madonna mit Kind und den Heiligen Franziskus und Petrus, Cappella Gozzadini, SS. Annunziata, Bologna (1573)

Gabbione Gozzadini hatte bereits am 29. August 1546 testamentarisch verfügt, eine Kapelle der Annunziata mit einem Bild der Jungfrau Maria und den Heiligen Petrus und Franziskus einzurichten (*„cum una tabula picta inaureata laudabiliter et honorifice in qua sint picte figura et imaginis Beatae Virginis Mariae et Sanctorum Petri et Francisci.“*)¹³⁸² Doch erst im Jahre 1573 wird Tommaso Laureti mit 249 Lire für das Gemälde bezahlt, das Malvasia folgendermaßen beschreibt: *„Nella prima Cappella, Gozzadini, la B. Vergine in alto col Puttino, e sotto li SS. Pietro e Francesco, bella tavola già del Laureti, hà fatto un pessimo cambio.“*¹³⁸³

Lit.: F. Cavazzoni (1999), S. 40 (14); A. Masini (1666), S. 147; C. C. Malvasia (1686), S. 322, Anm. 322/4; N. Rodolico (1896), S. 344f.; U. Thieme / F. Becker, Bd. 22 (1928), S. 456; G. Zucchini (1951), S. 33, Anm. 36

¹³⁸² C. C. Malvasia (1686), S. 322, Anm. 322/4; N. Rodolico (1896), S. 345

¹³⁸³ C. C. Malvasia (1686), S. 322; G. Zucchini (1951), S. 33, Anm. 36

V.7 Kreuzigung mit Maria und Johannes, Fresko auf der Rückseite des Hochaltares von S. Giacomo Maggiore, Bologna (um 1574)

Siehe III.8

Quellen und Lit.: Dok. 15 (ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo, 122/1728, II, fol. 92r; Dok. 13 (BUB, ms. 3877, fol. 6v-7r); F. Cavazzoni (1999), S. 23 (9); A. Masini (1666), S. 175; C. C. Malvasia (1686), S. 89; D. Lenzi (1967), S. 246; E. Berselli (1991), S. 42; L. Leinweber (2000), S. 131f.; M. Pigozzi, in: F. Cavazzoni (1999), S. 23, Anm. 46; A. Giacomelli (2002), S. 339; M. Grasso (2005), S. 86

V.8 Eine von Engeln bekrönte Madonna mit den Heiligen Matthias, Petronius, Dominikus, Franziskus und Prokulus, S. Mattia, Bologna (1575)

Im Jahre 1575 oder kurz darauf erhielt Laureti wahrscheinlich von Filippo Guastavillani oder auf dessen Initiative hin den Auftrag, für die Kirche des Dominikanerinnenkonventes S. Mattia das Hochaltarbild mit einer von Engeln bekrönten Madonna und den Heiligen Matthias, Petronius, Dominikus, Franziskus und Prokulus zu malen. Da drei Schwestern des Kardinals im dortigen Kloster lebten, genoss dieses die besondere Protektion der Boncompagni-Familie.¹³⁸⁴ Mit dem Bau der neuen Kirche wurde im Jahr 1575 begonnen, was als *terminus post quem* für die Entstehung des Hochaltargemäldes gelten dürfte.¹³⁸⁵ Gualandi berichtet 1850, dass sich Lauretis Bild noch vor Ort befand, als die Kirche bereits verlassen war.¹³⁸⁶ Die vorhandenen Gemälde hätten sich allerdings in einem erbärmlichen Zustand befunden.

Lit.: F. Cavazzoni (1999), S. 47 (17); A. Masini (1666), S. 73f.; C. C. Malvasia (1686), S. 130/13: „*Altar maggiore, Segni, la Madonna coronata da gl' Angeli sopra, e sotto Santi, sono del Laureti.*“; C. C. Malvasia (1792), S. 111: „*Altar maggiore, Segni, ove la Tavola colla Madonna coronata dagli Angeli, con sotto S. Mattia, e S. Petronio e del Lauretti.*“; G. Bianconi (1826), S. 58; C. C. Malvasia (1841), Bd. 1, S. 120; P. Lamo (1844), S. 26, Anm. 4; M. Gualandi (1850), S. 122; U. Thieme / F. Becker, Bd. 22 (1928), S. 456; E. Berselli (1991), S. 41f.

¹³⁸⁴ E. Berselli (1991), S. 41f.

¹³⁸⁵ BCAB, Ms. Gozz., 189; E. Berselli (1991), S. 42; zur Kirche siehe A. Zuffanelli (1994), S. 18-25

¹³⁸⁶ Der Konvent wurde 1799 aufgelöst; G. Bianconi (1826), S. 58; M. Gualandi (1850), S. 122

V.9 Das Martyrium der Heiligen Vitale und Agricola, Hochaltarbild von SS. Vitale e Agricola, Bologna (um 1580)

Siehe III.10

Quellen und Lit.: Dok. 23 (ASB, SS. Vitale e Agricola, 2 / 3151, n. 8); F. Cavazzoni (1999), S. 33 (11); A. Masini (1666), S. 352; C. C. Malvasia (1686), S. 80; G. Bianconi (1826), S. 30; M. Gualandi (1850), S. 134; L. Meluzzi (1961), S. 342; E. Berselli (1991), S. 45; D. Benati (1993), S. 148, 150f.; M. Grasso (2005), S. 86

V.10 Das Martyrium des hl. Laurentius, Altarbild in S. Michele in Bosco, Bologna

Die Kirche des auf einem Hügel bei Bologna gelegen Olivetanerkonventes S. Michele in Bosco beherbergte laut Malvasia ein Altarbild von Tommaso Laureti, das das Martyriums des hl. Laurentius darstellte.¹³⁸⁷ Außer dem Motiv ist jedoch nichts über das Gemälde bekannt. Ende des 18. Jahrhunderts befand sich das Bild nicht mehr in der Kirche, sondern in den Räumlichkeiten des Abtes im Konventsgebäude.¹³⁸⁸ Hernach wird es nicht mehr erwähnt. Wahrscheinlich wurde das Gemälde nach der Auflösung des Klosters im Jahre 1798 zerstört oder verschleppt.¹³⁸⁹

Lit.: C. C. Malvasia (1686), S. 329: „*Il S. Lorenzo sulla graticola è del Laureti.*“; C. C. Malvasia (1792), S. 417, 428: „[...] *il S. Lorenzo su la graticola che eravi nel 1686 del Lauretti, è nello stesso Appartamento [abbaziale; d. V.]*“; und: „*V' è l'Appartamento del Rmo Abate di Governo, nel quale oltre li già detti S. Clemente del Calvart, S. Eustachio di Guido, e S. Lorenzo del Lauretti, s' veggono bellissimi Paesi de' moderni [...]*“; R. Roli (1971), S. 216, Ders. (1996), S. 80; M. Grasso (2005), S. 86

V.11 Hl. Hieronymus, Altarbild der Cappella Novara in S. Francesco, Ferrara

Siehe VI.1

Lit.: M. A. Guarini (1621), S. 232; C. Barotti (1770), S. 122; G. A. Scalabrini (1773), S. 179; A. Frizzi (1787), S. 117; C. Brisighella (Ausg. 1991), S. 310; F. Avventi (1838), S. 168; L. N. Cittadella (1844), S. 65; G. Baruffaldi, Bd. 2 (1846), S. 354, Anm. 1; U. Thieme / F. Becker, Bd. 22 (1928), S. 456; A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 774, 776; G. Zanotti (1958), S. 105; T. Lombardi (1974), S. 62; G. Degli

¹³⁸⁷ C. C. Malvasia (1686), S. 329

¹³⁸⁸ C. C. Malvasia (1792), S. 417, 428

¹³⁸⁹ Das Klostergebäude wurde nach der Säkularisierung verschiedenen Zwecken nutzbar gemacht. Zunächst diente es als Kaserne, Gefängnis und Residenz des päpstlichen Legaten sowie des Königs Vittorio Emanuele. Seit 1896 ist in dem ehemaligen Konventsgebäude ein orthopädisches Institut untergebracht. Anonymus (1828), S. 47f.; F. Malaguzzi Valeri (1895), S. 81; F. Battaglia (1963), S. 33ff.

Esposti (1985), S. 71; J. Bentini (1985), S. 105, Anm. 5; A. M. Fioravanti Baraldi (1987), S. 269, 277, Anm. 57; Dies. (1992), S. 254; M. Grasso (2005), S. 86

V.12 Zwei Altarbilder in S. Bernardo alle Terme, Rom (1597-98)¹³⁹⁰

Siehe III.16

Quellen und Lit.: Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 73); Dok. 53 (G. Mancini, Bd. 1 (1956), S. 233); G. Celio (1638), S. 26; F. Titi (1674), S. 337; F. Titi (1721), S. 313f.; O. Panciroli / F. Posterla (1725), S. 157; F. Titi (1763), S. 298; A. Nibby, Bd. 3 (1839), S. 131; G. Moroni, Bd. 11 (1841), S. 299; G. di Marzo (1862), S. 319; U. Thieme / F. Becker, Bd. 22 (1928), S. 456 (lokalisiert die Altargemälde noch in S. Bernardo); A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 770; J. Hess / H. Röttgen, in: G. Baglione (1642), Bd. 3 (1995), S. 562; M. Grasso (2005), S. 87

V.13 Zwei Portraits Sixtus' V.

Siehe II

Laureti wurde mit einem großformatigen Portrait Sixtus' V. beauftragt, das Kardinal Alessandro Peretti di Montalto, Großneffe des Papstes, 1591 mit 100 scudi vergütete.¹³⁹¹ Ein weiteres Portrait des Papstes von der Hand Tommaso Lauretis vermachte Giustiano Orfini, Majordomus Alessandro Perettis, seinem Herrn im Januar 1597 testamentarisch.¹³⁹² Ein nach 1664 erstelltes Inventar verzeichnet 251 Bilder aus dem Besitz Kardinal Paolo Savellis, der 1655 in den Genuss des Peretti-Erbes gekommen war. Unter diesen Gemälden werden drei Portraits von Sixtus' V. genannt, ein weiteres zeigte Felice Peretti als Bischof: „*Quadro con un Papa Sisto V in sedia in habito da Camera tela d'Imperatore, con cornice nera profilata e raescata d'oro, et Imprese della casa.*“, „*Quadro uno col ritratto di Sisto quinto a sedere con cornice di legno dipinta a marmo finta.*“, „*Ritratto di Sisto V. in tela da testa, senza cornice.*“¹³⁹³

¹³⁹⁰ Um die angebliche Existenz eines weiteren Gemäldes von Tommaso Laureti in S. Bernardo ist Verwirrung entstanden. So berichtet Venturi von einem „Kruzifix“. Sein Irrtum geht wohl auf Mongitore zurück, der behauptet, Titi (1721) habe geschrieben, dass das Kruzifix auf dem Hauptaltar der Kirche ein Werk Lauretis sei. Das geht aus Titis Werk jedoch nicht hervor. Ein anonymes Autor des 17. Jahrhunderts berichtet sogar von einer „Kreuztragung“, die Laureti gemalt haben soll: „*Tommaso siciliano dipinse per questa chiesa [tre] quadri grandi à olio, cioè la natività di Christo che stà nella cappella à mano manca, un crocifisso che parla à S. Bernardo che stà nella cappella à mano ritta, et un Christo che porta la croce che stà nel choro*“, zitiert nach M. C. Dorati da Empoli (2001), S. 27; A. Mongitore (1977), S. 144; F. Titi (1721), S. 313f.; A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 770

¹³⁹¹ Siehe II; Dok. 36 (ASC, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Vol. 30, fol. 118)

¹³⁹² Dok. 37 (ASR, Notai AC, Testamenti, Vol. 21, fol. 220v-221r)

¹³⁹³ ASC, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Vol. 92, fol. 110v, 116v, 121v

Quellen und Lit.: Dok. 36 (ASC, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Vol. 30, fol. 118); ASC, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Vol. 92, fol. 110v, 116v, 121v; Dok. 37 (ASR, Notai AC, Testamenti, Vol. 21, fol. 220v-221r; L. Sickel (2010), S. 181, Anm. 49

V.14 Die Stigmatisierung des hl. Franziskus, Altarbild der Cappella Lancellotti, S. Giovanni in Laterano, Rom (1590er Jahre)

Siehe II

Sowohl in seinem Buch *Le nove Chiese di Roma* als auch in der Vita von Carlo Maderno berichtet Giovanni Baglione, dass das Altarbild der Cappella Lancellotti in S. Giovanni in Laterano ein Werk Lauretis sei.¹³⁹⁴ Dabei habe es sich um ein Ölgemälde mit der Darstellung des hl. Franziskus gehandelt, der stehend die Stigmata empfängt. Auch der Verbleib dieses Bildes ist unbekannt. Wiedergegeben ist es jedoch auf einem 1681 veröffentlichten Stich Giovanni Maggis [Abb. 278]. Dieser zeigt den architektonischen Komplex von S. Giovanni in Laterano umgeben von Abbildungen dortiger Sehenswürdigkeiten. Demnach handelte es sich bei Lauretis Altarbild um ein hochrechteckiges Gemälde. Im Vordergrund ist der vor einer bergigen Landschaft kniende Heilige zu sehen, der von einem Kruzifix die Stigmata empfängt. Hinter Franziskus ragt ein kräftiger Baum empor, der die aufgerichtete Gestalt des Ordensgründers betont, während im Hintergrund links der hl. Bonaventura kauert. Die Familienkapelle des bedeutenden römischen Adelsgeschlechts der Lancellotti beherbergte einen privilegierten Altar, was die Bedeutung des Auftrages für den Maler verdeutlicht.¹³⁹⁵ Errichtet wurde die Kapelle von Carlo Maderno wahrscheinlich auf Veranlassung Kardinal Scipione Lancellottis, der im Jahre 1598 verstarb [Abb. 277].¹³⁹⁶ Wahrscheinlich ist Lauretis Gemälde ebenfalls in diese Zeit zu datieren. Wann das Bild aus der Kapelle entfernt wurde, ist nicht überliefert. Möglicherweise geschah dies bereits anlässlich ihres Neubaus durch Giovanni Antonio de Rossi um 1675. Crescimbeni glaubte Lauretis Gemälde 1723 allerdings noch vor Ort, während Titi

¹³⁹⁴ „In s. Gio. Laterano fece la Cappella de' Signori Lancellotti, ove su l'altare è s Francesco in piedi, che riceve le Stimate, pittura di Tomasso Laureti Siciliano, il quale anche in s. Bernardo di Termini colori il quadro della Natività di Christo, con li Pastori, finto di notte, opere a olio.“ G. Baglione (1642), S. 309. In seinem Führer *Le nove Chiese di Roma* erwähnt Baglione das Gemälde, nennt den Maler jedoch versehentlich Giacomo Laureti: „Nell'altra [cappella; d. Verf.], che segue, del Cardinale Lancillotto Romano con colonne, & ornamenti di marmo il S. Francesco in tela à olio dipinto è di mano di Giacomo Laureti Siciliano.“ G. Baglione (1639), S. 122. Während ein anonymer Romführer, der zwischen 1615 und 1622 entstanden sein muss, das Altarbild Cristoforo Roncalli zuschreibt – „Il quadro à olio della [...] cappella al man' manca nell' entrare dove è dipinto S. Francesco è opera del Cavalier Christoforo Roncalli dalle Pomerancie“-, weiß Gaspare Celio um die Autorschaft Lauretis: „Il S. Francesco, pittura di altare ad olio di Tomaso Laureti.“ M. C. Dorati da Empoli (2001), S. 46; G. Celio (1638), S. 31. Zur Cappella Lancellotti siehe H. Hibbard (1971), S. 124

¹³⁹⁵ „L'Altare di questa Cappella anch'esso è uno di sette Privilegiati.“ A. Baldeschi / G. M. Crescimbeni (1723), S. 77

¹³⁹⁶ H. Hibbard (1971), S. 124

1721 gar kein Altarbild erwähnt.¹³⁹⁷ Heute befindet sich dort ein Bild gleichen Themas von Giovanni Battista Puccetti (1693-1743).¹³⁹⁸ Nach Aussage der Familie Lancellotti befindet sich Lauretis Gemälde nicht mehr in ihrem Besitz. Sein Schicksal ist unbekannt.

Lit.: G. Celio (1638), S. 31; G. Baglione (1639), S. 122; Ders., (1642), S. 309; A. Baldeschi / G. M. Crescimbeni (1723), S. 77; F. Titi (1721), S. 235; F. Titi (1763), S. 220; G. Marzo (1862), S. 319; M. C. Dorati da Empoli (2001), S. 46; M. Grasso (2005), S. 87

V.15 Das Gastmahl des Herodes, Gemälde im Refektorium des Olivetanerkonventes Monte Oliveto Maggiore (1600-02)

Siehe III.19

Quellen und Lit.: Dok. 45 (ASR, 30 Not. Cap., Uff. 33, Vol. 49, fol. 349r-349v); Dok. 46 (ASS, Conventi, 271, anni 1596-1607, uscita, fol. 2719); Dok. 46.1 (ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 341); G. Perini (1788), S. 55; G. Bianchi (1844), S. 27; G. M. Thomas (1881), S. 157; F. Brogi (1895), S. 36; G. M. Thomas (1898), S. 173

V.16 Kreuztragung Christi, Gemälde aus dem Besitz Kardinal Pietro Aldobrandinis

Das Gemälde befand sich im Besitz des Papstnepoten Kardinal Pietro Aldobrandini, wie einer von Giambattista Agucchi 1603 erstellten Inventarliste dessen Habe zu entnehmen ist.¹³⁹⁹ Es ging hernach in den Besitz Donna Olimpia Aldobrandini-Pamphiljs über, die das Vermögen des Kardinals erbte.¹⁴⁰⁰ Anlässlich der Erbteilung unter ihre Söhne wurde 1682 erneut der Besitz Donna Olimpias aufgenommen, in dem sich immer noch Lauretis Bild befand.¹⁴⁰¹ Dieser Inventarliste ist zu entnehmen, dass es sich um ein ca. 112 cm hohes, schwarz gerahmtes Gemälde handelte, das Christus in rotem Mantel darstellt, der das Kreuz über der Schulter trägt.

Lit.: C. D'Onofrio (1964), S. 162; P. Della Pergola (1960), S. 437; Dies. (1963), S. 67

¹³⁹⁷ „il suo Quadro è Pittura di Tommaso Laureti“. A. Baldeschi / G. M. Crescimbeni (1723), S. 77; F. Titi (1721), S. 235

¹³⁹⁸ F. Titi (1763), S. 220

¹³⁹⁹ Inventar von 1603: Nr. 150. „Un Christo con la veste rossa, che porta la Croce, in quadro grande di Tommaso Laureti Siciliano.“ C. D'Onofrio (1964), S. 162

¹⁴⁰⁰ Inventar von 1626: Nr. 241 „Un Christo con la veste roscia che porta la Croce in quadro grande di mano di Tomaso Laureti del n. 150 che è dell'Heredità del Card.le Pietro.“ ASV, Fondo Borghese, Inventario di mobili e suppellettili Aldobrandini, Vol. 6219, Carta 144, Nr. 241; P. Della Pergola (1960), S. 437

¹⁴⁰¹ Inventar von 1682: „Un quadro grande in tela con un Cristo che porta la croce a spalla con veste rossa alto palmi cinque di mano di Tomasso Laureti con cornice nera come a detto Inventario a carte 206 n. 150 et a quello del Sig.re Cardinale Ca 601.“ P. Della Pergola, Bd. 6 (1963), S. 67

V.17 Werke aus Lauretis Nachlass (22. September 1602)

Ein großes Bild mit der Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, das Laureti für die Karthäuser von S. Martino in Neapel gemalt hatte.¹⁴⁰²

„Item un quadro grande con Christo in Croce, et una Madonna con un santo Giovanni quale disserno essere delli frati di santo Martino di Napoli“

Ein aus vier Teilen bestehendes Bild, das Gottvater, Christus, Maria und den hl. Bartholomäus zeigte:

„Item un quadro in quattro pezzi ciouè un Dio Padre, un Salvatore, una Madonna, et un santo Bartolomeo, quale disserno essere dell' Arcivescovo di Benevento“

Ein Portrait mit dem Kopf Kardinal Bianchettis:

„Item un quadro con una testa del Card.le Bianchetto“¹⁴⁰³

Zwei alte Bilder mit der Darstellung des Verlorenen Sohnes und Christi:

„Item dui quadri vecchi, uno con il figliol Prodigio et l'altro con Christo“

Ein unvollendetes Bild der Pietà:

„Item un quadro con una Madonna, con Christo in braccio non finito“

Zwei Bozzetti:

„Item due quadri sbozzati“

Ein gezeichnetes Bild:

„Item un altro quadro disegnato“

Ein Portrait Papst Julius' III.:

„Item un ritratto di Giulio terzo“¹⁴⁰⁴

¹⁴⁰² Während der französischen Besatzung wurden die Kunstwerke der Certosa konfisziert und zerstreut. Die im 17. Jahrhundert aufgebaute Gemäldegalerie, die sich im „*Quarto del Priore*“ befand, enthielt 350 Werke. Am 10. Oktober 1806 wurden unter der Leitung von Friedrich Anders 282 Bilder in das Real Museo Borbonico verbracht (Inventarlisten: Soprintendenza delle Antichità di Napoli, Archivio Vecchio, III-D-6, categoria G, fasc. 5; ASN, Carte del Real Museo, fasc. 51-52). Von Lauretis Gemälde findet sich jedoch keine Spur mehr. Siehe S. Aloe (1853), S. 454-509; A. Migliozzi (1876), S. 225-259, 399-421, 433-445; A. Filangieri di Candida (1902), S. 326-331; F. Strazzullo (1983), S. 227-251; T. Fittibaldi (1984), S. 267-335

¹⁴⁰³ Am Rande findet sich der Vermerk: „*Cardinale*“. Vermutlich handelte es sich um ein Portrait Lorenzo Bianchettis, das dieser nach Lauretis Tod an sich nahm. Kardinal Lorenzo Bianchetti war der Bruder Ludovico Bianchettis, in dessen Auftrag Laureti die Familienkapelle in S. Giacomo Maggiore entworfen und das Altarbild mit der Überführung des Leichnams des hl. Augustinus gemalt hatte. Siehe III.9

¹⁴⁰⁴ Am Rande findet sich der Vermerk: „*Cardinale*“. Demnach wurde das Bild einem nicht näher bezeichneten Kardinal überlassen.

Ein großes Bild des hl. Franziskus, das einem Edelmann aus den Marken gehörte:

„Item un quadro grande di santo Francesco quale disserno essere d' un Gentil homo Marchisiano“

Fünfundvierzig Hefte mit Zeichnungen:

„Item quarantacinque quinterni di diversi disegni“

Ein Bild der Geißelung Christi, das für Giulio Cesare Sarto gemalt wurde:

„Item un quadro con Christo alla colonna quale disserno essere di mastro Giulio Cesari Sarto“¹⁴⁰⁵

Ein Bild mit der Darstellung eines Kopfes:

„Item un altro quadro con una testa“

Unter den aufgezählten Gemälden befand sich auch ein Bild von der Hand eines anderen Meisters, das Laureti von dem Fürsten Savelli überlassen wurde, um nach diesem Vorbild ein Portrait eines seiner Vorfahren anzufertigen.¹⁴⁰⁶

Quelle: Dok. 47 (AFSP, Arm 11, A, 7, f. 69r-72v)

¹⁴⁰⁵ Am Rande findet sich der Vermerk: „*Patrone*“. Das bedeutet, dass das Gemälde dem Auftraggeber ausgehändigt wurde.

¹⁴⁰⁶ *„Item un quadro con una testa dell'Avo del Duca Savello quale detto Duca lo diede à detto q. Tomasso che li ne facesse un retratto simile“*

VI Abzuschreibende Werke

VI.1 Hl. Hieronymus, Altarbild der Cappella Novara in S. Francesco, Ferrara

Seit Marc' Antonio Guarini (1621) berichten die lokalen Führer Ferraras von einem großen Bild des hl. Hieronymus in der Einöde, das Tommaso Laureti für den Altar der Familie Novara gemalt habe.¹⁴⁰⁷ Dieser befand sich im südlichen Querhaus der Kirche S. Francesco „rechts der Tür, die zur Sakristei führt, unterhalb der Orgel.“¹⁴⁰⁸ Giuseppe Boschini, Kommentator der *Vite* Baruffaldis, berichtet 1846 von diesem Altarbild, es zeige in starker Farbigkeit einen nackten büßenden Hieronymus in Überlebensgröße.¹⁴⁰⁹ Auch dieses Bild Lauretis ist nicht überliefert und der Zeitpunkt seines Verschwindens liegt im Dunkeln. Jedenfalls erwähnt es Luigi Napoleone Cittadella in seiner *Guida pel Forestiero in Ferrara* (1873) nicht mehr.¹⁴¹⁰ Ein ehemals in Privatbesitz befindliches Gemälde des hl. Hieronymus wurde 1983 mit einem weiteren aus der Kirche S. Francesco stammenden Bild¹⁴¹¹ der Pinacoteca Nazionale di Ferrara geschenkt und galt seither als das Werk Lauretis [Abb. 258].¹⁴¹² Wie sich bei der Restaurierung jedoch herausstellte, ist die Leinwand dichter gewebt als es im 16. Jahrhundert üblich war.¹⁴¹³ Auch die stilistischen Unterschiede zu Lauretis *maniera* geben Anlass, an dieser Zuschreibung zu zweifeln, so dass Anna Maria Fioravanti Baraldi das Bild für eine Kopie des 18. Jahrhunderts hält, die im Zuge einer Renovierung auf dem Altar der Novara aufgestellt worden sein könnte.¹⁴¹⁴ Vermutlich handelt es sich bei dem Gemälde jedoch nicht um eine Kopie von Lauretis hl. Hieronymus. Carlo Brisighella überliefert, Lauretis Bild stelle den Heiligen dar, wie er in der Einöde bete.¹⁴¹⁵ In diesem Falle ist jedoch ein Akt des Betens nicht erkennbar. Der Kirchenvater blickt vielmehr sinnierend aus dem Bild heraus, wobei er sich entspannt auf einen großen Stein stützt. Dieser deutliche Hinweis auf die Selbstkasteiung, über die der Heilige nachzudenken scheint, veranlasste Boschini wohl zu der Aussage, bei dem Bild handele es sich um einen Hieronymus „*nudo e*

¹⁴⁰⁷ M. A. Guarini (1621), S. 232; C. Barotti (1770), S. 122; G. A. Scalabrini (1773), S. 179; A. Frizzi (1787), S. 117; C. Brisighella (Ausg. 1991), S. 310; F. Avventi (1838), S. 168; L. N. Cittadella (1844), S. 65 “Laureti, Tommaso”

¹⁴⁰⁸ „[...] nell'entrar alla Porta che conduce alla Sacristia alla destra sotto l'organo un S. Girolamo di Tomaso Laureti Palermitano detto il Ciciliano; pitture tutte grandemente pregiate.“ M. A. Guarini (1621), S. 232

¹⁴⁰⁹ „Si ha però in Ferrara del Laureti nella chiesa di S. Francesco una bella tavola ove con robustissimo colorito dipinse un S. Girolamo nudo e penitente in figura maggiore del naturale.“ G. Baruffaldi (1848), S. 354, Anm. 1

¹⁴¹⁰ L. N. Cittadella (1873); Kreplin bezeichnet das Bild als Verlust, während Venturi es weiterhin in der Kirche S. Francesco verortet, was jedoch sicherlich ein Flüchtigkeitsfehler seinerseits war, da er das Gemälde gleichzeitig unter *composizioni smarrite e perdute* aufführt. Siehe U. Thieme / F. Becker, Bd. 22 (1928), S. 456; A. Venturi, Bd. 9.5 (1932), S. 774

¹⁴¹¹ Es handelt sich um ein Altarbild des seligen *Andrea Conti* von Giuseppe Alemanni, Öl auf Leinwand, 280 x 190 cm, das seit 1997 wieder an seinem ursprüngliche Aufstellungsort in der Kirche S. Francesco zu sehen ist.

¹⁴¹² Öl auf Leinwand, 250 x 130 cm; G. Degli Esposti (1985), S. 71; J. Bentini (1985), S. 105, Anm. 5; A. M. Fioravanti Baraldi (1987), S. 269, 277, Anm. 57

¹⁴¹³ A. M. Fioravanti Baraldi (1992), Kat-Nr. 291, S. 254

¹⁴¹⁴ Ebd., S. 254

¹⁴¹⁵ C. Brisighella (1991), S. 310

penitente“.¹⁴¹⁶ Diese Beschreibung bezieht sich offenbar auf das Gemälde, welches der Pinacoteca Nazionale geschenkt wurde, während Brisighella hingegen von Lauretis Werk zu berichten scheint. Anhand der Guiden, in denen die Kirche S. Francesco mit ihren vielen Altären beschrieben wird, lässt sich ungefähr ausmachen, wann die beiden Bilder ausgetauscht worden sein könnten. Bis einschließlich Antonio Frizzis *Guida del forestiere per la città di Ferrara* findet das Altarbild in allen Führern Erwähnung.¹⁴¹⁷ Ginevra Canonici Fachini nennt es 1819 nicht mehr, weiß aber in Bezug auf die Kirche San Francesco davon zu berichten, dass zahlreiche Bilder aus Ferrara nach Mailand überführt wurden, zuletzt noch im Jahre 1811.¹⁴¹⁸ Zwischen 1819 und 1838 scheint das verloren gegangene Gemälde Lauretis dann durch jenes ersetzt worden zu sein, das in den Besitz der Pinacoteca Nazionale di Ferrara gelangte, denn Francesco Avventi hat es offenbar in der Kirche auf dem Novaraaltar gesehen und für dasjenige Lauretis gehalten.¹⁴¹⁹ Dort scheint sich das Gemälde auch noch befunden zu haben, als es Luigi Napoleone Cittadella 1844 unter den bemerkenswertesten Kunstwerken Ferraras aufführt.¹⁴²⁰ Wenig später muss das Altarbild in die Privatsammlung übergegangen sein, da er es 1873 bei seiner Beschreibung der Kunstwerke von S. Francesco mit keinem Wort erwähnt.¹⁴²¹ Von dort gelangte es schließlich 1983 in den Bestand der Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Auf Wunsch des Stifters, Ugo Veronesi, wurde das Altarbild am 4. März 1997 zurück in die Kirche S. Francesco gebracht, wo es an seinem ursprünglichen Standort Aufstellung fand.¹⁴²² Lauretis Gemälde hingegen bleibt weiterhin verschwunden.

VI.2 Die Fresken im Palazzo Cesi, Rom (1585)

Tommaso Laureti hatte gemeinsam mit Antonio Bardi, einem Vertrauten Pierdonato Cesis, die Ausführung der Freskierung einiger Räume im römischen Domizil des Kardinals, dem im Borgo Vecchio bei St. Peter gelegenen Palazzo Cesi (ehem. Armellini), durch Niccolò Martinelli zu überwachen.¹⁴²³ Aus dem Vertrag, der mit Martinelli am 18. Juni 1585 abgeschlossen wurde, geht hervor, dass dem Maler eine Zeichnung ausgehändigt wurde, nach der er arbeiten sollte.¹⁴²⁴ Daher

¹⁴¹⁶ G. Boschini in: G. Baruffaldi (1848), S. 354, Anm. 1

¹⁴¹⁷ „Sotto la cantoria a uno dei lati della porta che conduce al chiostrò, in un piccolo altare, il S. Girolamo è di Tommaso Laureti detto Siciliano.“ A. Frizzi (1787), S. 117

¹⁴¹⁸ „Sei casse intere ne furono spedite a Milano per ordine del Ministro dell'interno il primo Febbraro 1811 ch' erano di ragione demaniale [...].“ G. Canonici Fachini (1819), S. 50. Die meisten Bilder wurden in die Pinacoteca di Brera überführt. Lauretis hl. Hieronymus ist dort heute jedoch nicht zu finden.

¹⁴¹⁹ „Il S. Girolamo che sta nell'altare sotto la cantoria, è di Tommaso Laureti detto il Siciliano.“ F. Avventi (1838), S. 168

¹⁴²⁰ L. N. Cittadella (1844), S. 65

¹⁴²¹ L. N. Cittadella (1873)

¹⁴²² Auskunft der Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

¹⁴²³ Siehe II und IV.2

¹⁴²⁴ Dok. 28 (ASC, Archivio Urbano, Sezione 1, Vol. 320, fol. 399r-400r). Der Vertrag ist durch Tintenfraß stark beschädigt, weshalb die Transkription zahlreiche Auslassungen aufweist.

muss man annehmen, dass diese Zeichnung aus der Feder eines anderen Künstlers stammte. Da die in der Sekundärliteratur wiederholt zitierte Transkription eines Abschnittes des Vertrages durch Bertolotti nicht nur unvollständig, sondern auch ausgesprochen phantasievoll ist, entstand der Irrtum, Laureti selbst habe mit Antonio Bardi, der bis dato für einen unbekanntem Maler gehalten wurde, an den Fresken im Palazzo Cesi gearbeitet.¹⁴²⁵ Sickel vertritt dagegen die Ansicht, Laureti habe zusammen mit Bardi lediglich die Aufgabe eines Kontrolleurs wahrgenommen, was allerdings die Frage aufwirft, warum der Künstler das getan haben sollte, wenn er nicht auch den Entwurf für die Fresken zu verantworten hatte.¹⁴²⁶

Da es Tommaso Laureti zukam, gemeinsam mit Antonio Bardi die Ausführung der Malereien zu kontrollieren, ist davon auszugehen, dass Laureti auch der entwerfende Künstler war und die erwähnte Zeichnung, die Martinelli ausgehändigt worden war und dann von Bardi aufbewahrt wurde, von ihm stammte. Da das Dokument durch Tintenfraß jedoch stark in Mitleidenschaft gezogen ist, kann die Autorschaft des Freskenprogramms nicht eindeutig dem Sizilianer zugeschrieben werden. Zudem ist die erwähnte Zeichnung nicht überliefert. Hinzu kommt, dass ein Teil des Palazzo Cesi abgetragen wurde, so dass auch der Großteil der Fresken nicht mehr existiert. Die im Vertrag genannten Allegorien der zwölf Monate wurden in zwölf Apostel geändert, als der Raum in eine Kapelle umgewandelt wurde.

Man muss wohl davon ausgehen, dass Tommaso Laureti der entwerfende Künstler der Fresken war und Martinelli diese unter der Aufsicht von Antonio Bardi und Tommaso Laureti ausgeführt hat. Abzuschreiben ist Laureti daher die Freskierung der Räume, zuzuschreiben indes der Entwurf des Bildprogramms.

Lit.: A. Bertolotti (1881), S. 27; R. A. Lanciani (1992), S. 113; L. Russo (1993), S. 291; B. Montevecchi (2001), S. 157; L. Sickel (2010), S. 175

VI.3 Kreuztragung Christi im Palazzo Ducale, Mantua

Das im Palazzo Ducale in Mantua ausgestellte Gemälde der *Kreuztragung Christi* befand sich ursprünglich über dem Hochaltar der Kirche S. Maria della Passione, die auch als Scuola Segreta bekannt ist. Seit dem 18. Jahrhundert galt es als Werk des ansonsten unbekanntem Malers Francesco Mosca.¹⁴²⁷ Bazzotti schrieb das Gemälde jedoch Tommaso Laureti zu und verweist auf Raphaels

¹⁴²⁵ A. Bertolotti (1881), S. 27; R. A. Lanciani (1992), S. 113; L. Russo (1993), S. 291; B. Montevecchi (2001), S. 157

¹⁴²⁶ L. Sickel (2010), S. 175

¹⁴²⁷ Öl auf Leinwand, 329,2 x 215,4 cm, Inv.-Nr. 712; Anonymus (1967), S. 174; G. Cadioli (1763), S. 82; L. A. Lanzi (1818), S. 99f.; G. Susani (1818), S. 40; C. D'Arco (1827), S. 45f.; Ders. (1857), S. 215, 246; V. Matteucci (1902), S. 385f.; U. Thieme / F. Becker, Bd. 25 (1931), S. 174

Spasimo di Sicilia, an dem sich der gebürtige Palermitaner orientiert haben könnte.¹⁴²⁸ Eine „enge stilistische Nähe“, die Bazzotti zu Lauretis Altarbildern in S. Giacomo Maggiore bzw. der Ferrareser Kreuzannagelung erkennt, diese jedoch nicht näher benennt, ist indes schwer feststellbar.¹⁴²⁹ Bereits Raghianti sah in dem Bild das Werk zweier Maler, von denen der eine am Anfang, der andere im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert daran gearbeitet haben könnte.¹⁴³⁰ Dem schloss sich L'Occaso an, der eine ausführliche Analyse des Mantuaner Gemäldes bot und auf die verschiedenen Restaurierungen und Übermalungen hinwies, die eine eindeutige Zuschreibung des Gemäldes nicht mehr ermöglichen.¹⁴³¹

Lit.: Anonymus ([1748] 1967), S. 174; G. Cadioli (1763), S. 82; L. A. Lanzi (1818), S. 99f.; G. Susani (1818), S. 40; C. D'Arco (1827), S. 45f.; Ders. (1857), S. 215, 246; V. Matteucci (1902), S. 385f.; U. Thieme / F. Becker, Bd. 25 (1931), S. 174; C. L. Raghianti (1962), S. 38; U. Bazzotti (1988), S. 75ff.; N. Turner (1994), S. 82; D. Benati (2002), S. 294f.; S. L'Occaso (2002), S. 38-41; Ders. (2011), S. 162ff.

VI.4 Verkündigung in S. Maria Annunziata, Mizzana

Im Rahmen eines Katalogbeitrages über die Kreuzannagelung von Tommaso Laureti verwies Giovanna Degli Esposti auf ein Altarbild mit einer Verkündigungsdarstellung, das sich in der Pfarrkirche von Mizzana, einem Stadtteil von Ferrara befindet.¹⁴³² Dieses könne aufgrund seiner „evidenten stilistischen Analogien“ und der bei der Restaurierung entdeckten Signatur „L. T. Fecit“ Tommaso Laureti zugeschrieben werden. Die Zuschreibung ist jedoch zweifelhaft und wurde von der Forschung nicht angenommen, zumal der Künstler vermutlich nicht mit „L[aureti] T[ommaso]“ firmiert hätte.

Lit.: U. Malagù (1967), S. 99-102; G. Degli Esposti (1985), S. 72

¹⁴²⁸ U. Bazzotti (1988), S. 75ff.

¹⁴²⁹ So auch D. Benati (2002) (a), S. 294

¹⁴³⁰ Der aus einer Straße mit Häusern des 15. Jahrhunderts bestehende Hintergrund sowie die Gruppe der Hauptfiguren stamme von einem Maler, der „zwischen Bonsignori und Caroti“ anzusiedeln sei, während die Reiter und das Portrait des Mannes am rechte Bildrand von einem Maler stamme, der Tibaldi nahestünde. C. L. Raghianti (1962), S. 38

¹⁴³¹ S. L'Occaso (2002), S. 38-41; Ders. (2011), S. 162ff.

¹⁴³² G. Degli Esposti (1985), S. 72

VI.5 Madonna mit Kind und den Heiligen Sebastian und Rochus in SS. Quirico e Giulitta, Melide

Das Altargemälde wurde von Giovanni Fontana für die Familienkapelle in SS. Quirico e Giulitta in Melide (Tessin), der Heimatstadt der Fontana, gestiftet, wo es bereits 1591 in einem Visitationsbericht Erwähnung findet.¹⁴³³ Der Maler des Bildes ist nicht überliefert. Zugeschrieben wird es einem römisch geprägten Maler bzw. dem Venezianer Salvatore Fontana, der wie seine Namensverwandten in Rom für Sixtus V. gearbeitet hatte.¹⁴³⁴ Federico Zeri fotografierte das Gemälde 1996 und legte es in seiner Bologneser Fotothek unter dem Namen „Tommaso Laureti“ ab.¹⁴³⁵ Anna Chiara Fontana fand diese Zuschreibung im Vergleich des Melider Gemäldes mit Lauretis Altarbild der Magnanikapelle in S. Giacomo Maggiore bestätigt.¹⁴³⁶ Diesem Urteil möchte ich mich nicht anschließen, da mir die wesentlichen Parallelen der beiden Bilder, bei denen Raphaels Madonna di Foligno anklingt, doch im Sujet der Sacra Conversazione zu liegen scheinen. So wirkt der Faltenwurf der Gewänder, auf den im Falle des hl. Rochus besondere Sorgfalt verwendet wurde, steifer als dies bei Lauretis Figuren üblicherweise der Fall ist.

Lit.: L. Damiani Cabrini (1996), S. 98f.; G. Mollisi (2007), S. 64; A. Spiriti (2008), S. 325; A. Ch. Fontana (2010), S. 184-191

VI.6 Zeichnungen

Es existieren verschiedene Zeichnungen, die zwar Tommaso Laureti zugeschrieben werden bzw. wurden, jedoch nicht mit dem Duktus oder Figurenstil übereinstimmen, den wir von figürlichen Zeichnungen kennen, die zweifelsfrei Lauretis Werk zuzurechnen sind: der Entwurf für die Gerechtigkeit des Brutus, die Zeichnung der Fontana Vecchia, auf der Personal dargestellt ist, und der Entwurf für den *Tod des Adonis*.¹⁴³⁷ Auch stimmt keine der auf manchen Blättern vorhandenen Beschriftungen mit Lauretis Handschrift überein. Die meisten dieser Zeichnungen wurden Laureti mittlerweile wieder abgeschrieben. Hierbei handelt es sich um sieben Blätter aus dem Gabinetto

¹⁴³³ L. Damiani Cabrini (1996), S. 98; A. Ch. Fontana (2010), S. 189, Anm. 10

¹⁴³⁴ L. Damiani Cabrini (1996), S. 98; G. Mollisi (2007), S. 64; A. Spiriti (2008), S. 325

¹⁴³⁵ Dort finden sich auch zwei weitere Fotografien von Gemälden, die Zeri Laureti zuschreibt. Es handelt sich um das Bild einer Leda mit Schwan, dessen Herkunft und Verbleib unbekannt ist, und eine Szene mit raufenden Putten (Città di Castello, Galleria di Palazzo Mancini). Im Falle des Gemäldes aus Città di Castello würde ich die Autorschaft Tommaso Lauretis ausschließen, während die Leda ausschließlich anhand der Fotografie schlecht zuzuordnen ist. Siehe A. Ch. Fontana (2010), S. 99

¹⁴³⁶ A. Ch. Fontana (2010), S. 184-191

¹⁴³⁷ Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöht, 45,7 x 81,8 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 4303; Feder in Braun und Schwarz, laviert, Graphitunterzeichnung, 55,2 x 79,4 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. AZ Italien 20; Feder, braun laviert, 25,8 x 40,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. R. F. 52605 recto

Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz,¹⁴³⁸ zwei Blätter aus dem Département des Arts graphiques du Louvre, Paris und eine Zeichnung des Mailänder Codice Resta.¹⁴³⁹

Die beiden Louvrezeichnung, eine Quadratur nach Lauretis Deckengemälde des Palazzo Vizzani und eine allegorische Darstellung des Triumphes der Kirche und der Kardinaltugenden über die Tyrannei, werden dort nun als Werke unbekannter italienischer Meister des 16. Jahrhunderts geführt.¹⁴⁴⁰

Bei der Zeichnung des Codice Resta handelt es sich, wie Turčić feststellte, um einen Entwurf Niccolò Circignanis für das Fresko *Daniel deutet Nebukadnezars Traum der Vier Reiche* in der Sala Grande des vatikanischen Appartamento del Belvedere.¹⁴⁴¹ Die in den Uffizien aufbewahrte Himmelfahrt Mariens schrieb bereits Catherine Monbeig-Goguel Federico Zuccari zu, während die Zeichnung der Madonna mit Kind, der hl. Lucia und einem Mönch von Angelo Mazza Sante Creara zugeordnet wurde.¹⁴⁴² Auch die Zeichnungen der Himmelfahrt Christi und der Immacolata sind italienischen Künstlern des 16. Jahrhunderts zuzuschreiben.¹⁴⁴³

Die sehr qualitätvolle quadrierte Rötelseichnung eines in Unteransicht dargestellten Genius ist indes ein Entwurf Pellegrino Tibaldi für sein Deckenfresko der Sala di Ulisse im Palazzo Poggi.¹⁴⁴⁴

¹⁴³⁸ Die Zeichnungen wurden 1890 von Pasquale Nerino Ferri unter dem Namen „Laureti“ abgelegt, weisen aber erhebliche stilistische Unterschiede auf. P. N. Ferri (1890), S. 320; S. Marinelli (2000), S. 71f.; A. Ch. Fontana (2011), S. 92-103

¹⁴³⁹ Kreuzigungsgruppe, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 7314 F; Assunta, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr., Inv.-Nr. 7316 F; Fliegender Genius in Unteransicht, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 17836 F; Madonna mit Kind, der hl. Lucia und einem Mönch, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 20105 F; Quadratur, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 14 ORN; Himmelfahrt Christi, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 11889 F; Quadratur, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 11071; Allegorie des Triumphes der Kirche, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 11682; Niccolò Circignani, *Daniel deutet Nebukadnezars Traum der Vier Reiche*, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, 75, S. 71

¹⁴⁴⁰ Feder in Braun, 16 x 19,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 11071; Feder in Braun, braun laviert, Graphit, 34,1 x 62,2 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 11682

¹⁴⁴¹ Feder in Braun, laviert, 17,7 x 25,3 cm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, 75, S. 71. Bora ordnete das Blatt zunächst einem römischen Künstler des 16. Jahrhunderts zu. G. Bora (1976), Nr. 75; L. Turčić (1983), S. 271

¹⁴⁴² Feder in Braun, laviert, 22,5 x 16 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 7316 F; Feder in Braun, laviert, 35 x 26,7 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 20105 F; C. Monbeig-Goguel (1999), S. 116; S. Marinelli (2000), S. 71f.. Vergleicht man die Himmelfahrt Mariens (Inv.-Nr. 7316 F) mit Zuccaris Auferstehung Christi aus dem Mailänder Codice Resta (S. 126, Nr. 129), sind die stilistischen Übereinstimmungen evident. Fontana vertritt aufgrund des übereinstimmenden Bildgegenstandes die Ansicht, die Florentiner Zeichnung sei ein Entwurf Lauretis für das heute in der Kirche S. Prospero in Reggio Emilia aufbewahrte Altarbild der Himmelfahrt Mariens. Siehe III.20

¹⁴⁴³ Feder in Braun, laviert, 53 x 40 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 11889 F; Feder in Braun, laviert, 29,5 x 17 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 7315 F. Tuttle hielt die Himmelfahrtsdarstellung für einen Entwurf der Auferstehung Christi des Riario-Altars. Fontana bleibt bei der Zuschreibung an Laureti, relativiert aber Tuttle's These, die Zeichnung stünde in direktem Zusammenhang mit der Entstehung des Bologneser Altarbildes. R. Tuttle (1992), S. 230; A. Ch. Fontana (2011), S. 96

¹⁴⁴⁴ Rötel, 20 x 12,5 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 17836 F

Eine erweiterte Kreuzigungsgruppe lässt den starken Einfluss Michelangelos erkennen, denkt man an die Kruzifixzeichnungen oder die *Pietà*, die der Florentiner für Vittoria Colonna geschaffen hatte.¹⁴⁴⁵ Zudem ist die Marienfigur von der Rahel des Juliusgrabmals inspiriert. Auf der Rückseite des aus mehreren Teilen zusammengesetzten Blattes sind Architekturrahmungen skizziert. Daneben steht der handschriftliche Vermerk: „*Al molto mag[nifico] Sig[nore] [...] Tomaso Lotti*“, was wohl zu der Annahme geführt haben dürfte, dass damit Tommaso Laureti gemeint sein könnte.¹⁴⁴⁶ Die Quadraturzeichnung stammt ebenfalls von einem Italiener und stellt der Beschriftung zufolge einen Dekorationsentwurf für ein Kirchengewölbe dar.¹⁴⁴⁷ Die Handschrift des Künstlers, der auf diese Weise die Zeichnung erklärte, entspricht nicht derjenigen Tommaso Lauretis.

Lit.: G. Bora (1976), Nr. 75; L. Turčić (1983), S. 271; R. Tuttle (1992), S. 230; C. Monbeig-Goguel (1999), S. 116; S. Marinelli (2000), S. 71f.; A. Ch. Fontana (2010), S. 187; Dies. (2011), S. 96f.

¹⁴⁴⁵ Feder, braun laviert, Graphit, 47,5 x 34,5 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 7314 F recto. Fontana ist aufgrund der gleichen Thematik der Überzeugung, die Zeichnung sei ein Entwurf des zerstörten Freskos, das sich ursprünglich auf der Rückseite des Hochaltares von S. Giacomo Maggiore befunden hatte. Allerdings stellte dieses lediglich ein Kruzifix mit Maria und Johannes dar. Die im Vordergrund der Zeichnung kniende männliche Figur hält Fontana für eine zweite Magdalenenstudie. A. Ch. Fontana (2010), S. 187; Dies. (2011), S. 96

¹⁴⁴⁶ Fontana stellt die Hypothese auf, die Skizzen könnten Entwürfe für den Rahmen des Altarbildes sein, das Laureti für den Gozzadinialtar in SS. Annunziata in Bologna gemalt hatte. A. Ch. Fontana (2011), S. 96

¹⁴⁴⁷ „*spacco di negro il quale fare un pocho irregolare per eserli il panno da questa parte senza architettura però al indiritto si va rompendo chome S[ua] S[ignoria] vede acciò si unisca con l'altare*“; im Bogen: „*fassa [= fascia, d. Verf.] che divide le doi crocieri et va a passare sopra il corni sotto d[ell]a chiesa*“; Feder in Grau, grau laviert, Graphitunterzeichnung, 20 x 28 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 14 ORN

VII Schluss

VII.1 Spezialisierung als Erfolgsmodell

Tommaso Laureti war ein Künstler von seltsamer Ambivalenz. In vielen Bereichen gefragt, agierte er als Maler, Architekt und Ingenieur mit unternehmerischer Begabung, die sich auf seine hohe Spezialisierung gründete. Er pflegte enge Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten, wurde mit bedeutenden Aufträgen betraut und von Gregor XIII. gefördert. Wie manche seiner Zeitgenossen, namentlich Jacopo Barozzi da Vignola, Ottaviano Mascherino oder Pellegrino und Domenico Tibaldi, erschloss er sich durch die Beherrschung verschiedener Gattungen einen Prestige versprechenden Markt, auf dem nur die Bestbewährten bestanden. Mit ihren interdisziplinären Kompetenzen eiferten sie künstlerischen Größen wie Bramante, Raphael und Michelangelo nach. Lauretis Erfolg beruhte jedoch nicht so sehr auf seinen künstlerischen Qualitäten, sondern vor allem auf seiner Meisterschaft in der Bewältigung technisch anspruchsvoller Aufgaben. In der Malerei spezialisierte er sich auf die Anwendung der Perspektive, in der Architektur auf die Wasserbaukunst, die er selbst als schwierigsten Teil der Architektur bezeichnete.¹⁴⁴⁸ In beiden Disziplinen war ein hohes Expertenwissen gefragt, über das nur wenige verfügten. Diese Nischenbesetzung verschaffte Tommaso Laureti einen marktstrategischen Vorteil gegenüber seinen Konkurrenten. Deutlich wird dies bereits an den Malereien, die Laureti 1562 im Salone d'onore des Palazzo Vizzani in Bologna schuf. Die Vizzani wünschten sich eine Deckenquadratur, mit der sie Gäste beeindrucken konnten: eine außergewöhnliche, spektakuläre optische Illusion. Als Mitarbeiter Vignolas, Meister der Perspektive, war Laureti für diese Arbeit hervorragend qualifiziert, was ihm die Auftragsvergabe sicherte und andere Maler ausschloss. Dagegen offenbart der darunter umlaufende Alexanderfries seine Schwächen als Historienmaler. Das versatzstückartige Zusammenfügen zahlreicher Figurenzitate verhinderte eine hinreichend überzeugende Bildkomposition. Dieser motivische Eklektizismus ist jedoch typisch für Lauretis gesamtes künstlerisches Schaffen. So dürfte ein gewisser Mangel an Originalität hinsichtlich figürlicher Darstellungen zu seiner Marginalisierung in der Kunstgeschichte beigetragen haben. Verschiedene zeitgenössische Quellen und nicht zuletzt die prestigeträchtigen Aufträge selbst zeugen jedoch von Lauretis beruflichem Erfolg, der ihm Wertschätzung und Wohlstand bescherte, obgleich er im Alter in Armut verfiel. So wird Laureti häufig als *pittore eccellente* bezeichnet und seine außergewöhnlich gute Bezahlung hervorgehoben.¹⁴⁴⁹ Er sei sogar ein Protagonist der Malerei und Architektur, dem nur wenige ebenbürtig seien.¹⁴⁵⁰

Während er die Wasserbaukunst sicher beherrschte, stieß er jedoch mit dem künstlerischen Entwurf des Bologneser Neptunbrunnens an seine Grenzen. Ein überzeugender Entwurf für den

¹⁴⁴⁸ „[...] tra tutte le parti dell' Architettura, quella dell' acque è la più difficile [...].“ Dok. 11 (BCAB, ms. Gozz. 62, fol. 2r)

¹⁴⁴⁹ Dok. 53 (G. Mancini (1956), S. 232); Dok. 54 (G. Baglione (1642), S. 72); P. A. Orlandi (1734), S. 418

¹⁴⁵⁰ Dok. 20 (ASMn, Fondo Gonzaga, b. 1160)

Figurenbrunnen gelang ihm erst unter der Mitwirkung Giambolognas. In seiner Funktion als leitender Architekt wählte Laureti den berühmten Bildhauer für die skulpturale Durchformung des Brunnens und ließ ihn vom Hofe Francescos de' Medici abwerben. Für die Gesamtplanung und künstlerische Gestaltung des Projektes zeichnete er jedoch weiterhin verantwortlich. Anders als heute wurde Laureti als Schöpfer des Brunnens honoriert und in zeitgenössischen Quellen auch selbstverständlich als solcher bezeichnet.¹⁴⁵¹

Lauretis Wirken als Architekt beschränkt sich, soweit bisher bekannt, auf die Zeit zwischen 1563 und 1581. In diesen Jahren plante er die Errichtung und Alimentierung des Neptunbrunnens und der Fontana Vecchia in Bologna, die Wasserversorgung der Villa Guastavillani, für deren Neubau er Pläne entwarf und vermutlich auch die Sala musiva gestaltete. Er erstellte für die Stadt Cesena einen Plan, wie Quellwasser in die Stadt geleitet werden könnte, und er beteiligte sich an einem Wettbewerb zur Konstruktion einer Brücke über den Idice. In all diesen Fällen erwies sich Laureti als kundiger Fachmann. Sowohl mit der vorgelegten Erklärungsschrift seiner drei Brückenentwürfe, als auch mit der Anleitung zur Pflege der Wasserleitungen, die den Neptunbrunnen alimentieren, bewies er seine umfassenden Kenntnisse hydraulischer Prinzipien.

Als Architekt zeichnete Laureti sich durch phantasievolle Entwürfe aus. Mit der Fontana Vecchia schuf er nicht nur einen funktionalen Brunnen, sondern eine streng architektonisch gegliederte Wanddekoration. Gleichzeitig offenbart die unkonventionelle Verwendung schmückender Details den malerischen Charakter des Bauwerks. Versatzstückartig bediente sich Laureti aus dem Fundus üblicher Architekturmotive, kombinierte sie und schuf mit ihnen aber etwas ungewöhnlich Neues. Auch der ornamentale Reichtum der Bianchetti-Kapelle in S. Giacomo Maggiore, in der die verschiedensten Dekorationsmotive unter rein ästhetischen Aspekten zusammengestellt wurden, zeigt Lauretis unorthodoxen Eklektizismus. In dieses Bild fügt sich eine Äußerung Andrea Palladios ein, dass Lauretis Hauptbeschäftigung eigentlich die Malerei sei, er aber auch einen ausgeprägten Sinn für Architektur habe.¹⁴⁵² Nun lässt sich dieses Gespür für Architektur wiederum an seiner Malerei ablesen. Bereits in Bologna hatte er sich als beschlagener Quadraturist profiliert. Die Räumlichkeit schaffende perspektivische Darstellung von Architekturen und die Verkürzung von Figuren sind zentrale Motive seiner Malerei.

Lauretis Leistungen lagen aber nicht nur in der meisterhaften Beherrschung konstruktiv-mathematischer Perspektivregeln, die er als Principe der Accademia di San Luca an seine Schüler weitergab. Er besaß außerdem die Fähigkeit, diese Mittel einzusetzen, um seine Werke den Wünschen der Auftraggeber anzupassen. Denn Lauretis Malereien beeindrucken nicht zuletzt durch ihren Figurenreichtum. Eine Vielzahl bewegter Personen im Bildvorder- und Mittelgrund füllt die Altargemälde der Bianchetti- und der Riariokapelle in S. Giacomo Maggiore, den Hochaltar von Santa

¹⁴⁵¹ Siehe III.2.5.2

¹⁴⁵² „[...] il sudetto Palladio me lo celebra per molto a proposito et miglior di quest'ultimo, dicendo esser di quelli sua professione principale et naturale l'Architettura, dell'altro la pittura, tenendo però anco quello in grado di valore et intelligenza dell'Architettura molto principale.“ ASMn, Fondo Gonzaga, Lettere, b. 1160

Susanna und den Bozzetto mit der Darstellung der *Heilung eines Lahmen durch Petrus*. Ein überbordendes manieristisches Figurengetümmel ist ebenfalls von dem großen Fresko des *Gastmahls des Belsazar* überliefert, das Laureti für das Refektorium von S. Giorgio in Ferrara gemalt hatte. Dieser *horror vacui* bestimmt auch den Eindruck des Gewölbes der Sala di Costantino, dessen allegorisches Personal in starkem Kontrast zu der menschenleeren Architekturdarstellung des Gewölbespiegels steht. In all diesen Werken gelang es Laureti jedoch hervorragend, den Zeitgeschmack, Bilder mit zahlreichen bewegten Figuren zu füllen, zu bedienen und die Gemäldekomposition dennoch übersichtlich zu gestalten. Dies war ein nicht zu unterschätzender Vorteil, galt es doch bei religiösen Bildern den Forderungen des Tridentiner Bilderdekretes nach einer klaren Lesbarkeit der Darstellung nachzukommen. In besonderem Maße galt dies für das Hochaltarbild von S. Susanna, welches das Martyrium der Heiligen zeigt. Der Generalvikar von Rom, Kardinal Girolamo Rusticucci, dürfte für seine Titelkirche ein Hochaltarbild verlangt haben, das den Anforderungen des Tridentiner Bilderdekretes entsprach, zumal er selbst über die Einhaltung dieser Vorschriften wachte. Um dies zu gewährleisten, verwendete Laureti die Zentralperspektive, die seinen Gemälden trotz der Bewegtheit zahlreicher manierierter Figuren eine ordnende Struktur und eine für jene Zeit eigentümliche Strenge des Bildaufbaus verlieh. In einem Großteil von Lauretis überlieferten Werken suggeriert die perspektivische Darstellung von kulissenartiger Architektur nicht nur räumliche Tiefe. Mehrfach maß Laureti der gemalten Architektur über ihre ordnende Funktion hinaus einen ikonologischen Gehalt zu, indem er sie als Bedeutungsträger des Bildinhaltes inszenierte. Auch mit dieser Methode besann er sich auf die Blütezeit der Renaissance und ihre zentralperspektivischen Errungenschaften zurück.¹⁴⁵³

Charakteristisch für Lauretis Bilder ist ferner ihr kräftiges Kolorit. Seine Gemälde zeichnen sich durch die Leuchtkraft farbiger Akzente aus, die sich häufig von einem diffusen Dunkel des Hintergrundes abheben. In der Verwendung kontrastreicher Farben und der Helldunkelmalerei wirkt deutlich das Werk Sebastiano del Piombos nach. So beschreibt Lanzi Laureti als „*coloritor più robusto che il comune della sua età*“.¹⁴⁵⁴ Tatsächlich unterscheidet er sich nicht nur in der ungleich langsameren Ausführung seiner Malereien von den römischen „Sixtus-Malern“, die in einer großen Equipe ganze Freskenzyklen in atemberaubender Geschwindigkeit fertigstellten, sondern auch in der Verwendung intensiverer Farben, was ein direkter Vergleich der Wandfresken von S. Susanna mit Lauretis Hochaltarbild verdeutlicht. Mit diesem späten Gemälde besann sich Tommaso Laureti auf das Altarbild der Chigikapelle in S. Maria del Popolo zurück, bei dessen Entstehen er als junger Maler noch persönlich von seinem Meister lernen konnte.¹⁴⁵⁵ Sowohl im Bildaufbau als auch in der Lichtregie folgte Laureti diesem Vorbild. Durch diesen kalkulierten „Stilbruch“ gegenüber den Fresken Baldassare Croces, Cesare Nebbias und Paris Nogaris entfaltet Lauretis Hochaltargemälde

¹⁴⁵³ Siehe III.18

¹⁴⁵⁴ L. Lanzi (1818), S. 38

¹⁴⁵⁵ Siehe III.15

seine Wirkung als Solitär. In stilistischer Hinsicht dürften Lauretis dramatische Inszenierungen nicht unwesentlich auf die Entwicklung Caravaggios gewirkt haben, der Laureti aus der Accademia di San Luca kannte.¹⁴⁵⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Tommaso Lauretis zeitgenössischer Erfolg in seiner Spezialisierung auf Gebieten lag, die sowohl in der Architektur, als auch der Malerei am schwersten zu bewältigen waren: der Ingenieurskunst und der Perspektivmalerei. Diese Nischenbesetzung hatte den Vorteil, dass seine besonderen Qualitäten bei entsprechend aufwendigen Unternehmungen gefragt waren - und das war bei den prestigeträchtigsten Aufträgen der Fall. Kommunen, Kardinäle und sogar der Pontifex schätzten Lauretis Kompetenzen. Diese künstlerische Anerkennung wurde ihm selbst dann noch zuteil, als Sixtus V. den päpstlichen Thron bestieg, die Günstlinge seines Vorgängers aus ihren Ämtern entfernte und auch Laureti von seinen Aufgaben entband. Nach dem Tod Felice Perettis konnte Tommaso Laureti jedoch auch an seinen früheren Erfolg im päpstlichen Dienst wieder anknüpfen, so dass er noch in fortgeschrittenem Alter den Auftrag erhielt, für die *navi piccole* des Petersdoms ein Altargemälde zu schaffen. Die künstlerischen Charakteristika der großen Meister adaptierend, gelang es Laureti auf überzeugende Weise, sein Talent als Perspektivmaler zur Geltung zu bringen und Bewährtes den aktuellen Wünschen der Auftraggeber anzupassen.

¹⁴⁵⁶ K. Takahashi (2014), S. 153-168

VIII Quellenanhang

Abkürzungen der Archive und Bibliotheken

AASL – Archivio dell'Accademia di San Luca

AASMO – Archivio dell'Arciconfraternita di Santa Maria Odigitria dei Siciliani

AFSP – Archivio della Fabbrica di San Pietro

AGAB - Archivio Arcivescovile di Bologna

ASB - Archivio di Stato di Bologna

ASC – Archivio Storico Capitolino

ASCe – Archivio di Stato di Cesena

ASDFe - Archivio Storico Diocesano di Ferrara

ASF - Archivio di Stato di Firenze

ASFe- Archivio di Stato di Ferrara

ASMo - Archivio di Stato di Modena

ASMn - Archivio di Stato di Mantova

ASN - Archivio di Stato di Napoli

ASP – Archivio di Stato di Palermo

ASR - Archivio di Stato di Roma

ASS - Archivio di Stato di Siena

AST - Archivio di Stato di Torino

ASV – Archivio Segreto Vaticano

ASVR – Archivio Storico del Vicariato di Roma

AVP - Archivio dell'Accademia Pontificia dei Virtuosi al Pantheon

BAV - Biblioteca Apostolica Vaticana

BCAB – Biblioteca Comunale dell'Arciginnasio di Bologna

BUB - Biblioteca Universitaria di Bologna

FAGM - Fondazione Archivio Guidotti Magnani

Dok. 1

BCAB, ms. B. 164, fasc. 8 (Vita, gesti et costumi di Pompeo Vizani scritti da lui medesimo ne l'anno del Signore MDLXXXV et di sua età XLV)

fol. 5r

[...] essendo io già pervenuto all'età di diciotto anni, tutti e tre insieme concordemente havendo considerato, che la nostra casa posta nella strada di Santo Stefano, et habitata de nostri maggiori già per centinaia di anni, non era capace per poterne habitare comodamente, secondo l'usanza di tempi moderni, et per ricevere honorevolmente, et accarezzare gli amici come era il nostro desiderio, comperassimo alcune case di nostri vicini, et dell'anno mille e cinquecentocinquanta nove, havendoli buttati a terra, (fol. 5v) cominciassimo la fabbrica di una casa magnifica ha più sotto aspetto di Palazzo nobile, che di casa privata: et in termine di sette anni fu ridutta a perfettione, essendoalzata convenevolmente con tre ordini di magnifiche stanze, l'un sopra l'altro, et compartita in sale, camere, loggie, et cortili assai riguardevoli, et adornato con molte sculture, et ornamenti di pietre vive, et con pitture fatte da migliori maestri et più eccellenti della nostra età. In compartimenti d'istorie antiche, et inventioni di favole, simboli, et imprese, che danno assai dilettevole trattenimento a riguardanti così habitatosi di la nostra città [...]

fol. 7r

Era già quasi tirata a perfettione la fabbrica della nostra casa, quando lasciato il pensiero di darle il compimento necessario; come ancora lasciassimo tutta la cura familiare a Giasone nostro fratello, Camillo, et io deliberassimo di volere intendere gli costumi et gli maneggi delle corti, et havere conversione di di persone di grande affare; et perciò egli ne l'anno MDLXV se ne andò per gentil'huomo di tavola col Cardinale Hugo Buoncompagni, con quale havevamo qualche vincolo di parentela, quando egli fu mandato da Papa Pio quarto per suo Legato al Re Filippo in Spagna.

Dok. 2

BCAB, ms. B. 164, fasc. 7 (A. Amadi, Discorso intorno alla famiglia Vizzani, um 1587)

fol. 13v + 14r

Questi tre fratelli essendo giovanetti, ma guidati da generoso spirito ne l'anno del signore MDLIX, diedero principio al la fabbrica di un nobile palazzo in Bologna, il quale in poco tempo condussero con buona Architettura a bella perfettione; et l'ornarono con molte sculture, et con vaghe pitture di maestri

eccellentissimi; percioche vi È una sala dipinta di mano di Tomaso Laureti Siciliano, con un soffitto di prospettiva mirabile, adornato riccamente con molto oro; et nel fregio vi sono dipinte le attioni di Alessandro Magno in sedeci quadri per mano del medesimo, et un camino di marmo preciosissimo. Vi sono ancora due camere, et molti quadri di mano di Lorenzo Sabadini, detto Lorenzino. Un'altra stanza di mano di Prospero Fontana. Una stanza di mano del Franza; del Primadizzo; del Passerotto; et di altri pittori eccellentissimi.

Dok. 3

BCAB, ms. B. 104, I, S. 40-41, Abschnitt 44 (Marcello Oretti, Le pitture che si ammirano nelli Palagi e Case de' Nobili della Città di Bologna... e di altri edifici in detta città, 1760-1780 ca.)

Palazzo Lamberti

Questo nobilissimo Palazzo vincontro la chiesa di S. Biagio è Architettura di Tommaso Laureti Palermitano. Nella sala superiore vi è uno sfondato veduto cosa meravigliosa dipinto dal detto Tommaso Laureti, nel mezzo vi sta dipinto la fama [l'honore] e la Vittoria la quale accennando col dito mostra alla Fama il mondo vinto da Alessandro acciò celebri et sparga il nome suo per tutto in ciascun secolo avvenire. E dipinse ancora tutta la Architettura, ed il freggio, e questo dipinto viene encomiato dal P. Ignazio Danti nel suo libro del Vignola etc. nelle scale li cabini de Vestiboli sono dipinti da Lorenzo Sabbatini [...]

Dok. 3.1

BCAB, ms. B. 104, III, S. 44-45, Abschnitt 157 (Marcello Oretti, Le pitture sul muro nelli palazzi e case della città di Bologna, o. J.)

Palazzo Lamberti

La sala di questo nobilissimo Pallazzo vi è uno sfondato veduto opera meravigliosa dipinto dà Tommaso Laureti Siciliano, nel mezzo vi sta la Fama, l'Onore, e la Vittoria la quale accennando col dito mostra alla Fama il mondo vinto da Alessandro acciò celebri et sparga il nome suo per tutto, l'Architettura, ed il freggio è opera del detto Lauretti, che fu encomiato da Fra Egnazio Danti Nel suo libro del Vignola.

Dok. 4

N. Rodolico (1896), S. 347; W. Gramberg (1936), S. 92, Reg. Nr. I

ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162 (Libro de conti et spese della fabrica della fonte)

fol. 41r

Al nome de Dio adi ii d'Agosto 1563

Se dichiara per la presente come il R.mo Vescovo di Narni Vicelegato di Bologna hà elletto Thomaso Lauretto da Palermo Architetto dell'opera la quale si farà intorno la fontana, che sua signoria R.ma fa drizzare in su la Piazza di Bologna, Con patto che detto Thomaso habbia da dare il modello di essa fonte, si delle figure, come de gl'altri ornamenti appartenenti con tutte le sue, et successivamente debba esser' ogni giorno secondo il bisogno à rivedere l'opera che faranno li facittori, li quali facitori faranno poi un modello grande secondo la proporzione del piccolo che sarà fatto dal detto Thomaso, et per premio delle sue fatiche il detto R.mo Vicelegato si costituisse et prometto scudi dieci d'oro in oro per ciasched' uno mese, sino che sarà finita l'opera, et per fede del vero sarà sottoscritta la presente per mano del R.mo Vicelegato sopradetto, et del predetto Thomaso. Ita prometto P. Cesium Episcopus Narnen' Vicelegato. Thomaso Lauretto sopradetto prometto quanto di sopra.

Dok. 4.1

W. Gramberg (1936), S. 93f., Reg. Nr. II

ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162 (Libro de conti et spese della fabrica della fonte)

fol. 41r

Si dichiara per la presente scritta questo di xx d'Agosto 1563. Come mastro Giovanni Bologna Fiamengho et mastro Zanobio portigiani firentio fonditore, hanno tolto à fare et fornire la fontana che il R.mo Vescovo di Narni Vicelegato di Bologna farà fare su la Piazza di Bologna, cio è una figura di bronzo di grandezza de piedi novi, quattro puttini co i loro vasi delli quali deve uscire l'acqua, d'altezza de piedi 3 per ciascuno, et quattro Arpie d'altezza de tre piedi l'una ò più secondo la corrispondenza della principal figura, Quattro Armi, ciò è quella di sua S.ta Dell' Ill.mo Borromeo legato, del R.mo Vicelegato predetto, et l'altra della comunità di Bologna. Tutte le quali Armi detti maestri s'obligano farle et fornirle con dui Festoni per ciascheduna et altri ornamenti appartenenti, tutti le sopradette cose, ciò è la figura, i Puttini, Arpie, et Armi, et Festoni s'obligano i sopradetti maestri a farle et fornirle rinettar' et mettere in opera senz alcuno mancamento per prezo de scudi mille à ragione de lir' quattro l'uno, et in caso che vi fosse alcuno mancamento lo debbano rifare di novo à le loro

spese, sino all'Intiera perfettione, I quai scudi mille se gli pagaranno in questo modo cio è scudi trecento simile alla ...ano, et quando haveranno fatto i quattro putti habbino d'havere à conto del sopradetto pagamento scudi centosessanta et quando saranno fatto le quattro arpie altri scudi centosessanta, et quando haveranno fatto l'Armi con li loro festoni habbino d'havere scudi cento sessanta, et quando sarà fatta la figura sopradetta de novi piedi, debbono havere scudi Ducentoventi, per ultimo resto del loro pagamento et la sopradetta figura, Puttini, Arpie, et Armi con i festoni promettono i sopradetti maestri darle fatte finite et rinette, et poste in opera, per tempo de mesi dieci, cominciando il di che li seranno dati i sopradetti scudi Trecento. Con patto che detti masestri da pagare et far'spese alli loro gargioni et lavoranti con i loro danari. Promettendo il ... R.mo Viceleg.to de dare et provvedere il bronzo et ogn' altra matteira che bisognerà in fare et condure la sopradetta opera di bronzo eccetto le legne et carboni. Le cose che bisogneranno sono queste. Cio è bronzo cera ferramenti gesso terra et far' la fornace et legname per far' far' l'armatura dove andará posto il modello grande in propria forma, et di più trovargli ancho un pardemantici et tutt la Cimaturatione che andará ad incorporare la Terra. P. Eps. Nanen. Vicel.s Io Iovanni Bologna affermo quanto di sopra. Io Zanobio portigiano fonditore affermo quanto di sopra.

Dok. 4.2

ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162 (Libro de conti et spese della fabrica della fonte)

fol. 41v

Adi 5 novembre 1563

Per il presente rogato et publico Instrumento, si dichiara come m.ro Antonio fasano da Mantua, m.ro Andrea riva da millano tagliapietre da Bologna Insieme con m.ro Giovanni Andrea della porta da Bologna muratore, s'obligano di dare et condure tutte le pietre che mancano per fare l'edificio della Fonte che s'hà da fare su la piazza di Bologna oltre li scalini già condotti, come appare per una lista fatta maestro Thomaso Lauretto Architetto dell'opera dar loro molto bene rivista et considerata la quale sarà qui dentro in sarta ciò è d'Andare à Verona a fare cavare le sopradette pietre darle condutte su sola piazza di bologna à tutte loro spese Intendendo la prima compra et valore delle pietre datij condutte, et ogni et qualunque altra spesa che le potesse andare. Intendendo il tutto sempre à spese loro, riservato però il Datio di Bologna et del bolognese che questo lo vogliono franco, et in caso che si habbino li Datij di Verona loreo et ferrara franchi s'habbino da far'buoni à monsignore Vicelegato à Beneficio dell'opera et questo per pretio de scudi seciento ottanta d'oro In oro. scudi 680. Et di piu s'obliganodi lavorare tutte le sopradette pietre et metterle in opera et commettere et incastrare tutte le pietre rosse alli luochi loro con le bianche di bronzo, con tutti li fornimenti, spranghe et piombo à speso loro come vano secondo le sagme, misure, et modelli, che li darà il predetto architetto

dell'opera Intendendosi però che d'ogni sagma overo modini che hà da farsi in tutta questa opera, come sono quelli degli scaglioni modini del ricetta della fontana, e modini de bassamenti et delle cornice del castello dove ha d'andare sopra l'Arpie, Arme putti figura grande che s'habbiano da fare, et cosi i modini de mensoli et delle quattro pilli, et d'ogni modine ò sagma se n'habbia da fare due, uno per tenere Monsignore Vicelegato presso di se per riscontro dell'altro, che si da alli maestri non possono ne lavare ne porre à detti modini, mà siano tenuti et obligati ad osservarli come sarà dato loro. Et questo si fa perche detti maestri habbino da lavorare giustamente secono li sarà dato dall'Architetto et questo per pretio de scudi cinquecento venti. Scudi 520. Et piu s'obligano di fare i festoni quali vano legati alli cartelli lavorati bene et diligentemente et condotti da humo da bene, secondo il (fol. 42r) modello che darà loro l'Architetto per pretio de scudi ottanta cio è tutti otto che vengono scudi 10 d'oro l'uno, et questo in caso che Monsignore li voglia fare scudi 80. Et piu sobligano s'obligano di cavare fondare murare et ponere in opera et mettere del loro et a tutte loro spese si la pietra come la calcina, ghiarra, sabbione et ferramenti à tutte loro spese secondo che dirà et ordinarà maestro Thomaso sopradetto cio è questo che si ha da fare è questo: Fare una stanza sotto il castello per poter' levare et porre et raconciare condotti risciaquatoi chiavi canelle et ogn'altra cosa che occorresse che l'acqua disordinasse et che di ciò habbia d'havere cura mastro canobio con il parere de maestro Thomaso per quello che spetta al bisogno dell'acqua.

Et appresso s'obligano murare il ricetta dove hà da stare l'acque di qua et di la et far' tutto il muro che sia bastante et tener' l'acqua, et nel fondo di detto ricetta fare un getto di ghiarra et calcina che stia bene, et sia habile à tener' l'acqua nonostante che di sopra siano obligati farvi un mattonato per cortello, et detto ricetta habbi d'havere quel fondo che à maestro Thomaso et maestro Zanobio parrà conveniente per tutta la Fontana et di sfare et rifare la salegata della piazza et quanto sarà bisogno per detta opera, et tutta la robba che si cavarà in detta piazza et fabrica habbi da essere delli maestri per tornare In opera quella che sarà buona et quella che non sarà buona habbi da essere loro, et che n'habbino à sue spese à mettere della buona in opera per pretio di scudi trecento d'oro cio è scudi 300. Intendendo che Monsignore Vicelegato faccia havere la calcina per quel pretio che s'è havuto alle schole s'obligano anchora per ogni loro potere et non manchare d'ogni debita diligentia si con l'opera di lor mano come con trovare maestri diligenti da piu bande et fare opera per quello che spetta à loro di fare finita ogni et qualunque cosa di quello che s'appartiene à loro et a l'opera loro per spaccio de mesi dieci, i quali cominciaranno lunedì prossimo avvenire che saranno li otto del presente sop.o mese di novembre 1563. Riservando però i casi fortuiti.

S'obligano di fare una casa per conto di poter' lavorare le pietre quale sarà attaccata al palazzo da due bande à tutte loro spese si de coperti, copi, usci, et finestre, et ogni et qualunque cosa che andasse per tal conto la quale habbi à servire sin che sia finita l'opera, et poiche s'habbino à ripigliare tutte quelle cose che ci haveranno messo del loro. Intendendosi però che Monsignore Vicelegato finita che sarà l'opera habbia fare e stimare da huomeni periti il danno che havea patito detta robba et fattura et farglila buona et di presente se gli da venti scudi d'oro per questo conto. Intendendosi però sempre à

buon conto tanto per l'uno quanto per l'altro et con la medesima conditione s'obligano di fare il seraglio che v'è intorno al ricetto della fonte. Intendersi che tutti li scudi che s'hanno da pagare s'intendano sempre d'oro In oro è alla valuta de scudi correnti ogni cosa nominata di sopra.

Vogliono anchora che Monsignore Reverendissimo Vicelegato habbi da fare portar' via tutto il predizzo et terra che si caverà per conto di quest'opera.

Et ogni volta che Monsignore sopradetto gli darà la condotta à spese sue del porto sino su la piazza di Bologna si contentano di sbattere xij bolognini per carro et questo di mandino per essere più presto e spedito.

fol. 42v

Item domandano per poter' andare à fare cavare le pietre à Verona caricarle et condurle à Bologna per la prima compra scudi Trecento d'oro In oro, data però prima da loro Idonea sicurtà di dover' mantenere questo che promettono da huomeni da bene, Intendendo però che con loro vada uno Agente di S.S. R.ma con una police di cambio d'altri Ducento scudi simili da servirsene in caso che bisognassino per conto di detta compra et detto agente lo vogliano acciò faccia loro favore con il Rettore di Verona, si per la presta Ispedizione dell'opera, come per molte altre occorrenze che occorreranno et frà l'altre per non havere à condurre una burchiella di pietra da murare a lignago.

Et più s'obligano di fare cominciare à fare cavare su la piazza et fondare il luoco dove s'ha da fare la fonte, sino al piano della piazza subito che m.ro Giov. Andrea sia tornato da Verona che sarà frà giorni quindeci et circa et ancho di cominciare subito à fare lavorare li scalini che sono già arivati et mandare di mano continuamente dell'altra robba, et tanto che possono lavorare dieci tagliapietre continuamente ó più secondo che accaderà. Et questo obrigo voglio che s'intenda cominciare subito doppo la stipulatione di questo.

Domandano poi per pagare le manifatture, et ancho per poter' comprare calcina pietre ghiarra sabione, et ogni et qualunque altra cosa à ciò pertinenti pagare muratori manuali et ogn'altra spesa che andasse de mese in mese oltre li cinquecento scudi che s'havranno per la compra delle pietre, vogliono anchora scudi cento d'oro il mese pagati in questo modo cioè è Per quattro mandati il mese cioè e scudi 25. La settimana et questo si faccia ogni sabbato. Intendendo che di presente se gli ne dia, doppo concluso et stipulato l'obligo de havere à fare detta opera la quale come sarà in capo de dieci mesi in questo modo pagando cio è scudi cento il mese sarà finita di pagare.

Et in caso che di questi scalini di pietra rossa che son condotti à Bologna, ve ne fossero de cattivi, et non buoni à porre in opera, et che perciò bisognasse fare venire da Verona s'intenda che monsignore Vicelegato gl'habbi da pagare et suddetti gl'habbino da fare condurre, et se gli paghino quel prezzo che sono stati condotti questi che son' qui.

S'obligano anchora di portare i dui vasi che sono à Verona per far la fonte piccola in questo modo cio è. Prima caricare tutte le pietre che sono obligati per il bisogno della fonte, et poi in caso che la Barcha non sia caricata di portarli pagando però Mons. le gabelle et altre spese etc.

Dok. 4.3

ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162 (Libro de conti et spese della fabrica della fonte)

fol. 61r

Nota d'ogni sorte di spese che sono occorse in voler' condur' l'Acqua per la Fonte In Bologna dove è bisognato fare condotti, Chiaveghe et più Pozzi, et nettare il condotto vecchio et restaurarlo dove era manchato et altre cose necessarie come si vede nel disegno di contro et qui appiedi nominate.

Imprima s'è fatto un Pozzo sotto terra con altri lavori in diritto alla porta della chiesa de gl'Angioli per dare et torre l'Acqua alla Fonte In disegno seg.to A.

Item s'è fatto uno Condotto de pertiche n.o xi in parte voltato et coperto di sopra et parte di scoperto in un loco chiamato alla Cha' verde in Dissegno seg.to H. et detto s'è fatto per nettare et purgare il condotto vecchio.

Item Un Pozzo in capo del suddetto condotto appresso il condotto vecchio In disegno seg.to K. et detto s'è fatto per andare à tor l'acqua al condotto vecchio accadendo purgarlo.

Item Un Pozzo novo cavo piedi Trenta largo piedi quattro posto in un luoco chiamato Indritto el passo delle canne in un luoco detto il Castellano in disegno seg.to I.

Item per haver fatto pertiche una et meggia di condotto murato et coperto di lastre ch'escie del suddetto Pozzo et entra nel condotto vecchio per raccogliere un Rammo d'Acqua surgitiva in disegno seg.to T.

Item Pertiche n.o xi de condotto murato et coperto de lastre fatto in Un luoco detto il Castellano et entra nel suddetto Pozzo in disegno seg.to E. et questo s'è fatto per ricogliere l'acqua surgitiva.

Item per haver fatto un pozzo cavo piedi xxx. largo piedi iiij posto nel cortile del Marescotto sopra el condotto vecchio et questo per racogliere tutta l'acqua che si conduce verso la casa di Doglione in dessegno seg.to P.

Item per haver fatto Pertiche n.o lxxx e $\frac{1}{2}$ de condotto murato et coperto de lastre che comincia dal suddetto pozzo et camina sino in dreto alla casa di Doglione, et questo s'è fatto per condurre l'Acque surgitive in disegno seg.to V.

Item per haver fatto Tre pozzi nel prato del Lamandino Cavi piedi x o xij l'uno per raccogliere l'acque surgitive per metterle in detto condotto in diseg.o seg.to M.N.o.

Item per haver fatto Dui Rami di condotti uno di pertiche n.o viij et uno di pertiche n.o v. che vano à traverso per raccogliere l'acque surgitive.

Item per haver fatto nettare e vodare il Pozzo di Don liono che si ritrovava pieno di più robbe In disegno seg.o P.

Item per haver' fatto pertiche n.o 140 di cavo che era di Begno di farne condotto per andare à trovare la conserva de frati dell'Osservanza per torre detta acqua, che poi non segui, perche havendosi à condur' l'acqua de Pozzetti di Ronzano fu considerato esser' piu breve andare à trovare detta Conserva, per altra via come si vede in diseg.o che cosi detto cavo si spiano et non segui in diss.o seg.to Y. Segue di là.

fol. 61v

Item per haver fatto una conserva di buona grandezza murata intorno de grossezza di piedi duo con li suoi sproni in torno in volta di sopra con la s aleghata In fondo et questo per raccogliere tutta l'acqua che si conduce verso la chiesa di Ronzano in disegno seg.to Z.

Item per haver fatto duoi pozzi In detta conserva per stillare l'acque che entrino nel condotto vecchio, in disegno sig.to E.

Item per haver' fatto uno condotto murato et coperto di lastre cominciando dalla suddetta conserva caminando per il luoco del Cavaliero del lino, del Cavaliero della volta per uno luoco detto il chechino et d'Agnolo dalla seda et di Stephano del mancino per Insino à Pozzetti della chiesa di Ronzano quale è in tutto pertiche n.o 286 et detto s'è fatto per condurre l'Acque de detti Pozzetti et altre acque sorgitive nel condotto, come si vede in disegno seg.to H.

Item per haver' disfatto et refatto un pozzo In suddetto luoco del condotto posto in uno luoco detto il chechino quale è nominato il pozzo della Fontana in diss.o seg.to C.

Item per haver fatto un pozzetto quadro in su la strada di Ronzano in suddetto condotto in diss.o seg.to F.

Item per haver' restaurati e Pozzietti di Ronzano in diss.o seg.to H.

Item per haver fatto dui brazzi di condotto in nel prato de m. Agnolo della setta per raccogliere acque sorgitive che entrino nel suddetto condotto quali sono Pertiche n.o quattro l'uno In diss.o seg.to C.D.

Item per haver fatto uno Brazzo di condotto dietro alla strada che va dinanzi a detti Pozzetti de pertiche n.o 5 per raccogliere un' acqua sorgitiva in disegno seg.to G.

Item per haver fatto uno conduto murato et coperte di lastre quale è pertiche n.o LXXVII. partendosi dal suddetto condotto et camina Insino alla conserva di Frati dell'Osservanza per torre l'acqua di detta conserva et condurlo in detto. In disegno seg.to A.

Item per haver fatto uno Pozzo appresso la conserva de detti Frati per torre et dar' l'acqua di detta conserva al condotto In diss.o seg.o B.

Segue di contro

fol. 62r

Item per haver' fatto uno condotto murato, et coperto di lastre de pertiche n.o viij. che si parte de mezzo del suddetto condotto et camina traverso la stalla de detti Frati per torre un'acqua surgitiva.

Item per haver' restaurato il condotto vecchio cominciano dalla chiesa dei Angioli caminando Insino alla conserva fatta da noi in diss.o seg.o T el quale condotto era pieno di leccia, sabbia, et mattoni, et in alcuni luoghi restaurato per essere rotto et spezzato, et detto condotto è signato in disegno quanto terra una linia da A à B.

Dok. 4.4

ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162 (Libro de conti et spese della fabrica della fonte)

fol. 43v

Al nome de Dio. adi xij Aprile 1564

[Am Rande] Grisanti

Sia noto et manifesto à chi leggerà il presente scritto, come Mons.' R.mo di Narni gov.re di Bologna concede, et alluogà à Grisante fenestraro presente et accenttante l'opera delle canne de la fontana della piazza dal fondo sino alla cima, secondo l'ordine di maestro Thomaso Architt.re dell'opera, et per sua manifattura soldi doi per ogni libra di detta materia lavorata et posta in opera, et à rincentro il sud.o Grisante s'obliga di fare detta oper da huomo da bene cio è li canelli ben tirati ben saldati, et che si possano nettare senza guastare cosa altra con le chiavette ben poste et unite con li canelli, in modo che l'acqua possa fare il suo corso senza impedimento alcuno et che il lavoro sia durabile. Oltre cio s'obliga anchora il detto grisante di rendere buon conto di tutta la materia ricevuta, riservandosi il calco ordinario che si da nel fondere il piombo et in fede diel tutto.

Io Fulvio Bolognino hò fatto el presente scritto di mia propria mano anno giorno mesesoprascritto.

P. Episcopus Narnensis Gubernator.

Io pier paolo ciriolo In nome del detto grisante hò sottoscritto di sua volonta et presentia per non sapere lui scrivere.

Dok. 4.5

ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162 (Libro de conti et spese della fabrica della fonte)

fol. 43r

A di xxij Agosto 1564

Si dichiara per il presente scritto, come m.ro Giov. andrea della porta muratore et m.ro Antonio fasani et m.ro Andrea riva scarpellino, hanno tolto à fare et fornire per tutto il mese di Dicembre prossimo avvenire la fontana di macigna, che Mons.re R.mo vescovo di Narni et Gub.re di Bologna farà fare in piazza nova, cio è trà li duoi torrioni del Torrione del palazzo secondo il bisogno che hà detto et mostrato à detti maestri maestro Thomaso Lauretti Archittettore dell'opera con patto et conditione che detti maestri habbino da trovare la piu bella macigna che si trova nella predera di Bologna, et lavorata et posta in opera, con tutta quella dilligenza che sia possibile ad arbitrio d'huomo da bene, et oltre la bellezza et fortezza della macigna debba essere di modo che possi restare all'Acqua, et s'obligano parimetri che il vaso grande di detta fontana qual va longo xxij piedi in circa et largo tre circa cio è la capacità dell'acqua sia fatto de tre pezzi et non piu: et piu detti m.ri s'obligano far'lavorare le cinque arme cio è quella di S. S.tà, dell' Ill.mo borromeo, d'esso Mons. Gub.re et dela città di Bologna quale va divisa In due à piu eccellenti scarpellini che si trovino in Bologna, et dove andrà Intaglio come festoni et foglia che vadino intorno all'armi siano obligati torre Intagliatori inteligenti, et cosi tutte le maschere et feste di leoni che andranno intorno l'Armi et quelle che mandaranno l'acqua fuori siano tutte fatte per man di scultore ad elletione di detto Thomaso Archittettore. S'obligano parimenti detti maestri d'intagliare le lettere che vano nel vano di meggio, secondo li serà Imposto, et parimenti nei dui vani delle bande Intagliarvi lettere o imprese overo altri ornamenti secondo la Resolutione di S. S. R.ma Abenche hora non siano tali ornamenti espresso nel disegno. S'obligano medesimam.ti detti maestri di fare un fondamento di ghiara et calcina sotto il vaso grande secondo li serà Imposto dal detto Archittettore, et parim.ti di fare il condotto de gl'orcioli che si parta dalla fontana ch'hora è principiata Innanzi la porta del podestà sino alla fonte che detti maestri devono fare In piazza nova sopranominata, et che detti orcioli siano ricolati fortissimamente acciò l'acqua non possa penetrare, et che siano bene ghiarati et murato secondo l'ordine datogli da detto Archittettore. S'obligano anchora detti maestri rificare la salicata della piazza dico tanto quanto ne guastaranno per fare detto condotto. S'obligano anchora far' fare detti m.ri le canelle di piombo che portino l'acqua da gl'orcioli alle cinque botte della Fontana divise in tre maschere et dua teste de leoni, si come appare nel disegno sopradetto. S'obligano anchora detti maestri far' dietro à ciaschuna delle dette bocche tanto vacuo ch'una persona possi accadendo acconciare dette canelle et serarle poi col modo che li sarà dato dal sop.o archittettore. Et piu s'obligano far' sotto il detto vaso grande tanto vacuo che possi ricevere l'Acqua che uscirà di detto vaso et quivi acanto fare un pozzetto dove si possi fare il soradore della detta acqua la quale andrà per una chiaveghella che detti maestri s'obligano

fol. 43v

di fare il chiavegotto grande della strada, et tutte le soprannominate robbe et fatture et altre che nel presente scritto non fossero nominate come ferramenti fittole et altre cose purché siano necessarie à condurre à perfezzione el soprannominato disegno si per la bellezza, come per la commodità et fortezza secondo el parer del soprannominato Architetto. Detti maestri s'obligano farle à tutto loro spese per prezzo de scudi trecentoventi d'oro in oro cio è scudi 320. d'oro in oro li quali il R.mo Vescovo di Narni et governatore di Bologna gli promette pagarli in questo modo. Cio è al presente scudi cinquanta per comprare delle macigne, et ogni settimana scudi sedici per pagare li lavorati pietre et calcina sino all'ultima settimana al fine della quale havranno il resto del pagamento che saranno scudi xxx. Intendendosi sempre per ciascuno pagamento d'oro in oro, o la valuta, et il primo pagamento della prima settimana debbi cominciare il fine della settimana prima settembre accioche al fine di xembre essendo finita l'opera possino havere li detti scudi 30 et accio che la sopradetta opera si conduca presto à fine et con manco spesa di detti maestri. Il R.mo Monsignore sopradetto gli promette dargli la condotta de i vasi sin dove vano in opera à sue spese et parimenti à sue spese tutta la ghiara che andará per la sopradetta opera, et gli promette anchora fargli havere la calcina per quel med.o prezzo che si da alla fabrica de le schole, et farli portare via tutta la terra et predizzo che si cavarà di detta opera. Et per fede del vero el presente scritto sarà sottoscritto di mano del sudetto Mons[ignore] R[everendissi]mo gover[nator]e et de detti maestri.

P. Episcopus Narnensis Gubernator.

Io Giovann' Andrea della porta affermo et prometto quanto di sopra si contiene

Io Antonio Fasano affermo et prometto quanto sopra si contiene

Io Andrea della riva da millano affermo et prometto quanto di sopra si contiene

Dok. 4.6

ASB, Assunteria di camera, miscellanea 162 (Libro de conti et spese della fabrica della fonte)

fol. 3r

Adi 9 detto [August 1563] lire 42 di Bg. anzi 41.10 di Bg. per tanti anno pagati

in virtu d' uno mandato no: 2 a mastro Thomaso Laureto pittore ed Architetto

di detta fonte per sua provisione di mese sudetto per rivedere e fare cose

appartenete a detta a debito lui: in questo-----3 Lire 41 . 10 –

fol. 4r

Thomaso Lauretti di conto d'havere lire 790 per la sua provisione di 1/m 19
per essere stato a bisogni delle fabrica e fare altre servizi per tale Impresa
a dto a spese diverse-----30 lire 790 --

fol. 4v

Spese diverse che occorano sopra la fabrica della fonte de[v]ono d[a]re
adi 9 d'agosto [1563] lire 41.10 di Bg.ni si fa cred.re l'eredi di Francescao Canobbi
deb.ri d'essa fabrica per tanti anno pagati a mastro Thom.o Lauretto pittore per
andare a firenze e tornare e condurre seco à bolog.a uno m.ro che gietti l'opera
di bonzo che va alla fonte a credito a detti-----2 lire 41 . 10 --

fol. 9v

Adi detto [3. Dezember] lire 41.10 di Bg. pagati come sopra n.o 54:
à mastro Thomaso Lauretto pittore per la sua provisione del presente m/1
a debito lui -----3 lire 41 . 10 --

Adi xxij detto [Dezember] scudi xx d'oro pagati a mastro Thomaso Lauretto
per la sua provisione di m/1 duj Gennaro febraro prossimi 1564 a debito luj----- 3 lire 83 --

fol. 10r

Adi detto [20. September] lire 42 di Bg.ni pagati come sopra n.o 31 a m.ro Thomaso
pittore per la sua provisione del presente mese a deb.o a luj-----3 lire 42 --

Adi 6 di novembre lire 84 di Bg. pagati per nostro mandato n.o 36 a mastro Thomaso
Lauretto pittore per la sua provisione di 1/m 2 ottobre novembre atr. luj-----3 lire 84 --

fol. 12v

Adi 7 di maggio [1564] scudi 10 d'oro pagati come sopra n.o 71 a mastro Thomaso
Laureto per la sua provisione del presente mese di maggio a deb.o luj-----3 lire 41 . 10 --

fol. 13r

Adi detto [3. März 1564] scudi 10 d'oro pagati per nostro mandato n.o 51
a mastro Thomaso Lauretto per sua provisione di questo mese a deb.o luj-----3 lire 42 . 10 --

Adi primo d'aprile [1564] scudi 10 d'oro in o a mastro Thomaso Lauretto
per sua provisione di mese g.o presente a debb.o lui mgo -----3 lire 41 . 10 --

fol. 15v

Adi detto [4. Juli 1564] scudi x d'oro pagati come n.o 100 a Thom.o Lauretto
per sua provisione a dto á luj-----3 lire 45 . 10 –

Adi 4 d'agosto scudi x d'oro in o[ro] pagati per nostro mandato no. 105 al
Mag.co messer Thom.o Lauretj: pittore et Architetto per la sua provisione
del presente mese a dti' luj in questo-----3 lire 41 . 10 –

fol. 16r

Adi detto [3. Juni] scudi x d'oro come sopra n.o 79 a Thom.o Lauretto a dto. a luj -----3 lire 41 . 10 –

fol. 17v

Adi detto [2. September 1564] scudi x d'oro a Thom.o Lauretj per sua provisione
del presente mese a dto. a luj questo-----3 lire 41 . 10 –

fol. 21v

Adi 20 detto [Oktober 1564] scudi xx d'oro pagati per nro' mandato n.o 156 a
Thom.o Lauretto per la sua solita provisione di ottobre et novembre a dto luj-----3 lire 83 – –

fol. 23v

Adi detto 22 [Dezember 1564] scudi 20 d'oro pagati come sopra n.o 185 a
Thomaso Lauretto per la sua provisione di Gennaro et Febraro prox. a dto luj-----3 lire 83 – –

fol. 24r

Adi 2 di xbre scudi 10 d'oro pagati a messer Thom.o Laureto per la sua provisione
del presente mese a deb.o lui in q.o -----3 lire 41 10 –

fol. 25r

Adi detto [5. Januar 1565] lire 67 di Bg. pagati a Messer Thom.o Lauretto per più spese
di Piombo stagnio cera trementina per fare di nuovo certo condotto a credito a de-----26 lire 67 – –

fol. 27r

Adi detto [12. Januar 1565] lire 67 pagati a messer Thom.o Lauretto per fare
di nuovo uno p[oz]zo di condotto per la fonte -----24 lire 67 – –

fol. 30v

Adi detto [5. Januar 1565] lire 790 si fanno buoni a messer Thom.o Lauretto

Architetto di questa opra della fonte di mese 9 a cred.o adetto -----3 lire 790 --

Adi detto [22. Januar 1565] lire 127.10 pagati a messer Thomaso Laureti

Architetto per la sua provisione di tutto maggio a credito à detti heredi-----3 lire 127 . 10 --

fol. 33r

Adi detto scudi 30 d'oro pagati a messer Th.o Lauretti per la sua provisione

de mesi tre da fornirsi per tutto maggio a dto. a spese-----30 lire 127 . 10 --

Dok. 5

M. Fanti (1978), S. 189 (Fotografie der letzten Seite des Dokuments)

Archivio della Fabbriceria di San Petronio, cart. 307, fasc. 10

Pietre le quali vanno in opera alla Fontana

Et prima per quattro pietre rosse per fare i cantoni alli primi, et secondi scalini longhi l'una piede 3, once 7 larghe piedi 3, once 7 grosse once 9

Et più per quattro altre pietre rosse per far' i cantoni al terzo scalino longhe l'una piedi 3, once 10 larghe piedi 3, once 10 grosse once 9

Et più per otto pietre rosse per principio del Terzo scalino, longhe l'una piedi 3, once 5 larghe piedi 3, once 5 grosso once 6

Et più per altr' otto pietre rosse per fornire il terzo scalino, longhe l'una piedi 4, once 10, larghe piedi 2, once 3 grosse once 6

Et più per quattro pietre di bronzo per fare il basamento al ricetto della Fonte longhe l'una piedi 13, once 0 larghe piedi 1, once 9 grosse once 12

Et più per quattro pietre di bronzo, per fare i risalti al detto basamento longhe l'una piedi 3, once 6 larghe piedi 3, once 6 grosse once 12

Et più per otto pietre di bronzo pre fare parte del peggio di detto ricetto longhe l'una piedi 4, once 4 larghe piedi 1, once 9 grosse once 16

Et più per quattro pietre di bronzo per far' un' altra parte di detto peggio longhe l'una piedi 4, once 4 larghe piedi 1, once 9 grosse once 12

Et più per quattro pietre di bronzo per fare i cantoni al resto di detto peggio longhe l'una piedi 3 larghe piedi 3 grosse once 21

Et più per quattro pietre di bronzo per far' la cornice al sopradetto ricetto longhe l'una piedi 3 larghe piedi 3 grosse once 8

Et più per quattro pietre di bronzo per far' i risalti alla detta cornice, longa l'una piedi 3, once 9 larghe piedi 3 once 9 grosse once 8

Et più per quattro pietre di bronzo, le quali saranno per lo basamento del primo pilastro, che va in mezzo al detto ricetto longa l'una piedi 5 once 4 larghe piedi 1 once 9 grosse once 8

Et più per quattro pietre di bronzo per fare i risalti al detto bassamento longa l'una piedi 2, once 2 larghe piedi 1, once 1 grosse once 8

Et più per quattro lastre di bronzo per le faccie di detto pilastro longhe l'una piedi 3, once 10 larghe piedi 3, once 10 grosse once 6

Et più per quattro pietre di bronzo per fare i risalti al sopradetto pilastro longhe l'una piedi 3, once 1 larghe piedi 1 once 2 grosse once 14

Et più per quattro pietre di bronzo per fare le cornice al detto pilastro longhe l'una piedi 5, once 4 larghe piedi 1, once 6 grosse once 8

Et più per quattro pietre di bronzo per fare i risalti alle sopradette cornice longhe l'una piedi 2, once 2 larghe piedi uno, once 1 grosse once 8

Et più per quattro pietre di bronzo per fare i quattri vasi che vanno al detto pilastro longhe l'una piedi 4 once 3 larghe piedi 2 grosse once 19

Et più per quattro pietre di bronzo per fare i modiglioni over cartelli che sosteneranno i sopradetti vasi longhe l'una piedi 2 once 3 larghe piedi 1 once 6 grosse once 13

Et più per quattro pietre di bronzo per fare il basamento al secondo pilastro longa l'una piedi 3 once 8 larghe piedi 1 once 3 grosse once 6

Et più per quattro pietre di bronzo per fare i risalti al detto bassamento longa l'una piedi 1 once 10 larghe piedi 1 once 10 grosse once 6

Et più per quattro pietre di bronzo per fare i risalti al detto secondo pilastro longhe l'una piedi 2 once 8 larghe once 10 grosse once 10

Et più per quattro pietre di bronzo per fare la cornice al sudetto pilastro, longhe l'una piedi 3 once 8 larghe piedi 1 once 3 grosse once 7

Et più per quattro pietre di bronzo per fare i risalti alla detta cornice longa l'una piedi 1 once 10 larghe once 10 grosse 7

Et più per una pietra di bronzo sopra la quale sara posta la principal Figura, longa piedi 4 once 2 nella parte de basso nella parte di sopra longa piedi 4 once 2 larga piedi 2 once 2 alta piedi 2 once 4

E d'avvertire, che le sopradette pietre sono nominate con la giusta misura secondo, che deveno esser in opera.

Io Thomaso Laureti

Io Annibal Lioni Secretario di Monsignore il Vescovo di Narni al presente Vicelegato di Bologna fu fede che questi quattro fogli di scrittura da ogni banda sono cavati dal proprio originale dell'obbligo che hanno fatto maestro Giovanni Andrea dalla Porta, muratore, maestro Antonio Fasano Tagliapietre et maestro Andrea Riva da Milano pur tagliapietre per l'opera che si ha da fare alla Fontana di piazza cosi segnato di mia manj questo di VIII di Novembre 1563.

Di tutto fu rogato messer Metello Carrocci da Todi Notario Criminale al Torrone

Idem Annibal Leoniris manu propria

Dok. 6

M. Gualandi (1856), S. 309

ASB, Senato, Partiti 8 (1562-1569), fol. 211 (Privilegium d. Thome Laureti pro fonte)

1569. 29 Octobris die sabati. Privilegium d. Thome Laureti pro Fonte. Qui amplissimae cuique civitati comodum aliquod et ornamentum summum apportant, omni nempe favore et privilegio digni esse videntur. In eo vero numero cum sit dominus Thomas Lauretus Panormitanus Architectus et pictor excellens, qui formam et designationem duorum fontium publicorum et eorum ornamento rum in area

sive platea civitatis maxima inter utrumque palatium, et in platea nova secus muros palatij respective miro opere constructorum et erectorum, ut pote ingenii sui adinuerint, et tradidit. Senatus quo laboris et inventionis suae nemo gaudeat honore, privilegium ipsi es auctoritate amplissime d. Jo. Bapt. Doriae Vobis praefecti pontificii benigne et gratiose concessit per suffr. 27 ne scilicet praedictorum fontium forma et designatio per decenium à quocunque in civitate et jurisdictione Bononiae sine ipsius licentia quoquomodo imprimi aut vendi, seu venalis teneripossit, sub ducentorum ducatorum auri camerae Bononiae et eidem d. Thomae dimidiatim applicandorum poena, toties ipso facto et absque alia declaratione incurrenda, quoties contrafactum fuerit. Contraiis etc.

Dok. 7

A. Casamento (2000), S. 52, Anm. 53 (unvollständig transkribiert)

ASP, T.R.P., Memoriali, Vol. 181, fol. 50r

Ill.mo et ex.mo S.re, Il pretore et giurati di questa città di palermo dicono ad vostra ecc.a qualmente essendo questa città Dio mercè ingrandita et inbellita tanto di palazzi quanto di strati et fonti et si vede tuttavia che di giorno in giorno si va più magnificando et havendo questi giorni passati successo li morti deli con. no. Joseph spatofora architetto di questa città et tenendo bisogno di la prefatta città di un' altro architetto habili sufficiente et di qualità et havendo l' exponenti notitia del m.co Thomasi loreto cittadino di questa città il quale habita nella città di bologna et al presente si ritrova alli seruitij del Duca di fiorenza homo certo di molta qualita et sufficientia nell'arte dell' architettura deliberaro li exponenti il dett' officio di architettori di conferirlo in persona di detto mag.co di loreto et attento la qualità et sufficientia del detto et il grande bisogno che questa città tiene di simil' huomo et essendo informati che l' detto di loreto suole guadagnare in Italia di molti scuti l'anno li constituio salario di onze ottanta l'anno cosi come appare per atto di elettione fatto in persona di detto magnifico di loreto in l' officio di li sp. giurati adi 22 del presente mese di 7mbre quale ce bisogno perseguire le cose premisse si confirmi laudi et approbi per vostra ecc.a si supplica per questo l' eccellenza vostra sia servita confirmare laudare et approbare il precalendato atto et tutti le cose in quello contenti ad talche si possa scrivere al detto m.co di loreto per sua venuta ...

pan. Primo octobris prima Int. 1572

de gambecurta

Confirmetur

Franciscus deaurello notaris

Dok. 8

R. J. Tuttle (2010), S. 355-365

BCAB, ms. Gozz. 180

(um 1573)

Instruttione del Laureti intorno alla Fonte

Agli Ill.mi SS. Quaranta

Del

Reggimento

fol. 2r

Ill.mi Sig.ri

Poiche l'occasione porta, ch'io non posso con la presenza servire alle S. V. Ill.me com' ho fatto per lo passato et massime nell' opera della Fonte, le lasserò per segno della servitù et obbligo ch'io le tengo la presente scrittura, accioche possano con essa avvertire tutti quelli, che per l'avvenire haveranno cura della Fonte le cose necessarie, Non restando ancora di manifestarle alcuni modi occulti da poter condurne sicuramente l'acqua et in particolare di un nuovo modo da fare orciuoli di terra cotta di notabile grossezza accioche possano resistere a qual si voglia impeto di aere spinto dal corrente dell' Acqua, et benchè tal modo non sia stato da altri ritrovato, egli è però riuscito di maniera nell' opera della Fonte, che da circa diece anni in qua che gl' orciuoli son stati posti in opera non hanno havuto mai bisogno d' alcuna ristorazione; E da quelli che sono avanzati, ch' al presente sono nel Chiavecotto, ch' è sotto la strada di S. Mammolo, si vede ch' hanno fatta si ferma et forte presa, che molto piu somigliano al ferro, ch' ad altra sorte di materia. Ma prima ch' io venga alla pratica di tal Condotto, narrarò dal principio che fu trovata l' acqua al Luogo de Castellani, dove fu fatta la Conserva, trattando minutamente d' ogni cosa per insino alla Fonte di Piazza, et di quivi a quella piccola del Torrone, non mancando di dare alcuni avvertimenti intorno all' Acqua che viene da S. Michele in bosco, accioche con tali narrazioni et avvertimenti si posa meglio comprendere il modo da mantenere la Fonte, con dargli quell' accrescimento

che ricerca una così honorata et magnanima impresa, che certo tra molte et bellissime, che sono qui nella Città di Bologna, delle quali è stato auttore l' Ill.mo et Re.mo S.re Car.le de Cesi, quando era in minoribus, questa per la commune opinione non è inferiore ad alcuna dell' altre. Ma venendo all' invenzione dell' Acqua, dico che visti in detto luogo de Castellani, tutti quelli indicij, che scrivono i buoni auttori intorno all' investigar delle Acque, feci cavare in quella parte, dove l' inditio era manifesto, et non l' andò molto avanti, che si vide scatorire l' acqua in varij luoghi, (fol. 2v) et in diverse sorte di terreno, percioche se ne vedeva scatorire nella Sabia nel Tufo, et nella Ghiara; et benche questa per l' ordinario suol' esser' incerta, ella è nondimeno certissima quando si cava tanto sotto la ghiara che si ritrova il Tufo, quale essendo una sorte di terreno fisso et denso non può l' acqua penetrare in altra parte. Questa senza alcuno dubio è migliore di tutte l' altre, distillandosi per l' arena prima et poi per la Ghiara, la quale per essere una sorte di pietra durissima l' acqua non può così facilmente pigliar' alcuna sua qualità; Ben' è vero che passando l'Acqua per le viscere della terra, sempre porta seco alcuna sua mala qualità passando ben' e spesso per minere di metalli, di Solfo, Alume, Nitro, Gesso et altre cattive parti, che sotto la terra si producono per la diversità de gl' humori senza li sughi vischiosi, che ve ne sono infiniti tutte le quali cose danno all' acqua cattivissima qualità et di odore et di gusto, et molte volte di colore, le quali essendo grandemente dannose alli corpi humani et non si potendo del tutto espurgare naturalmente con la Sabia, ne tampoco con la Ghiara, e necessario di usare ogni forte di artificio, per far si che avanti, ch' ella entra nella Fonte, sia ben purgata et netta, anzi prima che giunga nelli Condotti, doveria essere benissimo purificata, perch' entrando in essi con alcune parti grosse, la quali andando di sua natura al basso, in brevissimo tempo s' inalzarebbe di maniera il fondo delli Condotti, che l' acqua non potria fare il suo libero corso massimamente ne potendo portar via tal materia, la quale naturalmente si va impietrendo non essendo altro le pietre che acqua e terra congelate, di modo che con grandissimo incommodo et danno saria necessario rifare di nuovo tali Condotti quantunque fossero stati ordinati et posti in opera con ogni sorte di diligenza. Ma per provvedere a tali inconvenienti, dirò hora il modo, ch' ho tenuto nell' ordinare la detta fabrica.

Trovata dunque l'acqua com' ho detto in varij luoghi per haverla piu sicura et abbondante feci cavare sotto al Monte verso la parte di Ponente con duoi trafori murati per sostentamento del terreno, quali vanno sotto l'uno, (fol. 3r) ch' è della parte destra pertiche cinque, et quello, ch' è dalla sinistra poco meno, uno

Acqua trovata tra la ghiara essere dubiosa, quando non cava insino al fondo.

Acqua trovata nella ghiara miglior dell' altre

Come l' acqua piglia cattiva qualità

Che cosa siano le pietre

Modo sicuro da poter' andare sotto a qualsi voglia monte

verso ostro, et un' altro verso settentrione, quello di ostro è di longhezza pertiche quindecim, et l' altro poco piu d' una. E perche la pratica de Trafori fatti sotto a monti, non è cosi in uso, ne daró il modo, ch' è sempre riuscito sicurissimo qual' è questo. Trovato prima il sicuro et forte fondamento si farà una cava sotto il monte verso quella parte, dove l' acqua si dimostra maggiore seguitando sempre il suo vestigio senza curarsi d' andare per linea retta la qual cava sia larga piedi cinque incirca et alta cinque e mezzo longa quattro piu et meno secondo si vedrá la fermezza del terreno. Da poi per ciascheduno delli lati di essa cava si faccino due muraglie di pietra cotta, alte piedi tre e mezzo, et grosse onze tredici, sopra quali s' imposti la volta angolata per essere tal forma molto piu sicura dell'altre et massime sotto terra; la qual volta si deve fare con un modine o Centine di legname, ch' si possa snodare ad ogni sua volonta, essendo tenute le parti insieme con duoi chiapponi di ferro, et non deve essere tal modine piu longo di duoi piedi incirca, ma alto quando sará aperto onze diciotto, percioch' essendo necessario, che l' muratore vi lavori per la parte di dietro, non sará bene che fosse di maggiore longhezza, perche non potrebbe giungere all' altra parte, et se anco non fosse snodato, non si potria ponere et levarlo d' opera se non con grandissima difficultá; Et è di avvertire sempre di lasciare le morse alla parte fatta, acció possa inserirse con quella ch' è per farsi, et fatto il primo pezzo si faccia di novo cavare facendovi le muraglie et volta con il modo detto, et con tal' artificio s' andarebbe sotto a qual si voglia monte altissimo. Ma è necessario che le sudette muraglie siano fatte con alcuni buchi nella parte da basso, accio l' acqua possa entrare dentro al traforo in una chiavecheta o condotto, che porta l' acqua nel suo ricettacolo; Questi trafori vogliono essere silicati acció l' acqua non penetri il terreno, et che vi si possa andar dentro comodamente per poter prevedere alle cose necessarie; et non è da tacere la cura et diligenza che si deve tenere nel cercare l' acqua, accioche per lo desiderio dell' acquistare non si perda l' acquistato, il che facilissimamente intervenirebbe ogni volta che si cavasse piu terreno del bisogno percioche s' egli è vero che l' acqua si generi dell' (fol. 3v) intimo humore della terra, et che piu una sorte ch' un' altra maggior copia ne genera senz' alcun dubio diminuita la causa, l' effetto anch' egli fará il simile s' anco l' acqua de fonti e quella delle pioggie, come vogliono alcuni, tirata dalli porri della terra quasi ad uso di sponghes seguitará il medesimo effetto, se molta copia di terreno, ch' a se la tiri, sará levata però quando per li trafori si trovasse alcune lastre, ó altra sorte di pietre che manifestamente si conoscesse ce per alcuna apertura venisse fuori molta copia d' acqua, non si devono levare, anzi restare d' andare piu oltre.

Come si generi l' Acqua

Come si possa perdere l' acqua ritrovata

Necessità della grandezza della Conserva

Volta fatta senza armatura

Modo da far si che l'acqua non penetra le volte

Necessità della forza della Conserva

Ricettacoli per purgare l'acqua, et come siano fatti

Conservetta, che riceve l'acqua delli Ricettacoli

Hora perche le vene dell' acqua come ho detto, erano alquanto distanti l' una dall' altra, fu necessario fare la conserva della grandezza et forma, ch' hora si vede, la quale è vent' uno piede per diametro et di figura di otto facie, accioche con esse potesse abbracciare et contenere tutte le bocche delli Trafori; l' altezza di essa Conserva è dal suo piano in sino alla imposta piedi dodeci, et di quivi al colmo della volta diece e mezzo, la quale feci fare senza armatura, accioche fosse lavorata con maggiore diligenza, potendose per questa via vedere sotto et sopra quello, che si fa, la qual diligenza fu in tal luogo molto necessaria, perche stando al scoperto, l' acqua facilmente haveria penetrata la volta di maniera ch' in poco tempo haveria mandata quella in rovina quando fosse stata fatta di altra maniera. Ma havendo di sopra ciò consideratione oltre la diligenza usata feci fare tra le muraglie di essa alcune chiaviche, acciò l' acqua non potesse danneggiarla. Tutta la fabrica della conserva è stata fatta con notabile forza, essendo tutte le sue muraglie di piedi tre in grossezza ma la parte dinanzi è maggiore, per havere in essa due aperture, et anco per appoggiarvisi duoi speroni, che la spingono verso il monte, qua sono in grossezza piedi tre et alti dal principio de fondamenti per insino alla cima di essi piedi venticinque, et sporgeno in fuori dalla parte da basso quindici. Questa straordinaria forza fu necessarissima perch' ella serve per sostentamento del monte, et li gagliardi speroni defendono la Conserva dal grave peso d' esso. Nel colmo della volta vi è un' (fol. 4r) apertura pur di forma ottangula, la quale è fatta si per dar lume, come ancor per esalazione dell' aria, acciò l' acqua sia meglio purificata. Nel fondo della conserva al perpendicolare di essa apertura vi è un pozzetto, che facendo l' officio de ricettacolo riceve tutta l' acqua della parte di sotto, ma in quella di sopra vi sono quattro ricettacoli che raccolgono l' acqua delli quattro trafori, essendone nella bocca loro altri quattro, uno per ciascheduna bocca, accioch' avanti che l' acqua entri in quelli della Conserva, possa lassiare le sue parti piu grosse dell' uno in l' altro, entrando per condotto basso et uscendo per alto, accioche la parte grave resti, com' è suo proprio, al fondo. Tutti questi ricettacoli, sicome gl' altri, che si nominarano, sono fatti con li suoi scioratori, accioche si possano rinettare secondo il bisogno. Poco discosto dalla nominata Conserva verso la parte di levante, si discende con cinque scalini, et all' ultimo de questi principia una Conservetta, il diametro della quale e di piedi sette et onze nove fatta medesimamente in volta, et è di forma composta, cio è di linee rette et curve. questa riceve tutta l' acqua, che s' è andata purgando per ciascheduno delli Ricettacoli del piano di sopra, et quivi di novo si purifica salendo da basso in alto secondo l' ordine detto entra in un Condotto, quale

discende in un chiavicotto lungo circa á undeci pertiche cominciando il suo principio dal centro del piano di sotto della Conserva maggiore, nel quale Chiavicotto si puó andare per lo traforo destro, ch' ho detto essere verso la parte di Ponente descendendo venti scalini. Al piano di questo chiavicotto sono duoi Trafori uno verso Ponente et l' altro verso mezzo giorno; quello di Ponente è lungo piedi trenta sette, et quello di mezzo giorno trenta tre. Questo fu fatto per raccogliere un acqua, la quale discendendo dalla parte del monte dannificava di maniera quella strada, che si dice il passo delle canne, ch' ogni anno vi si spendevano molti denari senza potervi provvedere, ma fatto parte del Traforo si risanò la strada, et si raccolse buona parte dell' acqua, quantunque non si fosse andato tanto inanti che bastasse. Ma tornando alla Fabrica del Chiavicotto dico che la sua altezza è di piede undeci, andando tal misura digradando secondo pendentia del monte, (fol. 4v) et per non essere la sua larghezza piu di duoi piedi ó poco piu, gli feci fare alcuni Archetti, che fanno l' officio di Chiavi overo Sbadacchi, accioch' il peso del terreno non congiungesse le due muraglie insieme, et fú necessario di farlo di tal altezza, perche facesse sperone al Monte. Nel fine di questo Chivicotto vi è un ricettacolo, che raccoglie l' acqua dal quale entra poi in una terza conservetta, larga piedi cinque, et longa dodeci, nel mezzo della quale vi è un ricettacolo di Forma ovata dove essendosi meglio purificata l' acqua entra in un pozzo profondo circa piedi ventisette, qual riferisce in un chiavicotto antico, che secondo si dice viene fin da Pontecchio, essendo gran parte di esso ripieno, ma tutta quella, ch' è dal nominato Pozzo per insino alla Chiesa delli Angioli, che vi sono circa á novantacinque pertiche, io feci molto ben rinettare, all' incontro della qual Chiesa vi è un' altro pozzo profondo circa á piedi quindecim, et per esso si puó andare medesimamente nel detto Chiavicotto antico, qual in questo luogo è murato sino all' altezza di piedi tre in circa, con tre ordini di buchi serrati con le sue spine da potere mandare alla Fonte quell' acqua che si vuole et anco serrarla del tutto la notte bisognando, percioche tal chiavicotto et per la grandezza et per la maniera della Fabrica benissimo potrà servire per Conserva. Ma uscendo l' acqua di tal luogo entra in un nuovo ricettacolo et di quivi in un Condotto, che la porta per insino all' incontro della strada, che va á S. Michele in bosco vicino alla Chiesa dell' Annontiatà, dov' è una conserva, che riceve l' acqua portatale con detto Condotto il quale accioche non si riempisse di radici d' alberi, o altra materia, ho fatto far di modo che vi potrà entrare una persona di piccola statura per poterlo rinettare, quando sarà il bisogno essendo di larghezza circa á onze sedeci et alto ventidue. Il modo che fu fatto tal Condotto, fu di questa maniera,

Strada risanata con un traforo

Chiavicotto, che fa sperone et scarpa al monte

Terza conservetta che raccoglie tutta l' acqua in un ricettacolo ovato

Chiavicotto antico, che viene da Pontecchio

Condotto sotto terra che si puo nettare con facilità

che per essere sotto terra circa á quindeci piedi, feci fare dal suo principio per insino alla chiesa dell' Annontziata sei Pozzi, et traforando dall' uno all' altro feci fare tale Condotto murato tutto di pietre cotte, et con il fondo di Ghiara et calcina facendovi sopra la silicata con il Canale in mezzo che porta l' acqua;

Pozzi che si devono aprire, quando si rinetterá il Condotto per essalare l' aere (fol. 5r) Questi medesimi pozzi servivano á mandare sú et giú la materia, et poiche ebbero servito á tale effetto, ne fece riempire tre, et gl' altri ho lasciato vuoti, acció vi si possa entrare quando sará il bisogno di nettare il Condotto, et che per essi possa esalare l' aere rinchiuso; questi sono al presente coperti con lastre di masegna, quale per esservi sopra il terreno della strada, non si possono conoscere, dove siano, ma per poter' havere di loro notitia ho fatto murare nel muro del giardino della chiesa delli Angeli alla drittura di essi pozzi tre quadretti di masegna di circa quattro onze per quadro, alla drittura de quali cavandosi si troveranno li detti Pozzi, quali hanno i lor fondi apunto sopra la schiena del Condotto, dove è un apertura ma coperta con doppie masegne.

Segni per trovare li pozzi coperti

Conserva vicina alla Chiesa dell' Annontziata

Questo condotto havendo al perpendicolare de pozzi li ricettacoli conduce l' acqua nella Conserva, che ho detto essere vicino alla Chiesa dell' Annontziata, la quale deve essere circa á piedi cinque et mezzo per quadro, et riceve ancora l' acqua che viene dal medesimo S. Michele et per un Condotto di orciuoli di terra cotta, che sta dentro á un chiavicotto, dove si può andare comodamente dentro, conduce l' acqua per insino alla porta di S. Mamolo, che vi sono circa á trenta pertiche. Questo condotto et chiavi cotto fu fatto nel tempo, ch' io mi trovava a Ferrara; Hora perche dalla porta per insino alla Fonte potriano sempre stare pieni gl' orciuoli con gran peso d' acqua, quando ve ne fosse molta copia, ho cominciato di quivi ad usare ogni sorte di diligenza, accioche di continuo non si havesse da fare nova spesa per la restoratione di essi, però ho tenuto questo modo. Prima ho diviso tutta la longhezza del chiavicotto, ch' è dalla porta nominata insino alla Fonte, che vi sono pertiche ducento trent' una in circa, in parti venti otto facendovi per ciascheduna parte un scioratore di selice per essere pietra fortissima, inserendovi tra l' uno et l' altro li orciuoli ordinati come si dirá di sotto, de quali scioratori parte ne sono grandi et parte piccioli, li grandi hanno un apertura di sopra, et li piccoli di sopra et da un lato; li grandi servono per rinettare li Condotti, quando sia bisogno, et li piccioli per essalare l' aere che si ritrova rinchiuso nelli (fol. 5v) condotti, quando si vuole far tirare la Fonte havendo serrato l' ultimo scioratore perche l' acqua vadi in alto, et quando non vi fossero tali scioratori venendo il corrente dell' acqua per li condotti pieni di aere, quale non potendo cosi presto essalare per li piccioli buchi delli spilli, che mandano l' acqua nella fonte, saria necessario che tali Condotti dessero

Per insino dove potranno stare pieni gl' orciuoli gonfiando l' acqua

Come siano fatti gli Scioratori, et á che cosa servino

Danno delli Condotti quando non vi fossero li scioratori

Come si debba
servire delli
scioratori

Avvertimento dato
alli imperiti, che
non si debbano
Fidare della
fortezza delli
orciuoli senza
servirsi de
scioratori

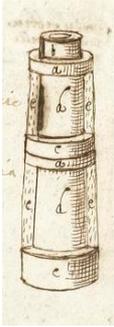
Modo che s' è
tenuto per la
Fabrica delli
orciuoli

Quanto sia il
diametro delli
orciuoli et quanto
siano grossi et
longhi

Li orciuoli devono
essere piramidali et
come s' incastino
insieme

luogo all' aere con grandissimo lor danno; però havendo io havuta questa considerazione ho fatto fare tali scioratori servendomi di loro in questa maniera, ch' essendo aperti tutti li piccioli dalla parte di sopra, l' acqua andarà facilmente scacciando l' aere per esse aperture, ma serrato un scioratore, qual' è nel fine del condotto, l' acqua ritornando indietro va facendo grandissimo combattimento con quella che spinta dal suo naturale corrente se gl' oppone all' ultimo vincendo quella parte, ch' era spinta dall' altra, giunge al fine alla prima apertura, et quivi unitamente facendo forza all' aere la mandano fuori; a tal' effetto deve stare avvertito quello che dá l' acqua alla fonte, serrando subito che vede essere piena quella parte di condotto, il che benissimo conoscerà quando spargendo l' acqua dell'apertura non si vedrà il combattimento dell' aere, che suol far con essa, et serrata ch' habbia la prima apertura, con prestezza deve andare all' altra verso la porta, et visto il medesimo effetto faccia quello ch' havea fatto prima et cosi deve fare per tutti li scioratori piccioli per insino dove gonfia l' acqua che sarà al livello di quanto ella può andare in alto sopra la Fonte et tanto di piú quanto sarà la forza sua; et perch' io ho udito alcuni, che non intendono che cosa sia la forza dell' aere rinchiuse, vantarsi d' haver data l' acqua alla Fonte senza haver usata tanta diligenza, avvertisco loro che non manchino d' usarla che se bene li Condotti sono fatti et murati fortissimamente non per questo si deve havere tanta sicurezza nell' arte, che non si tema la natura.

Hora venendo alla narrazione della fabrica delli Condotti overo orciuoli, dico che ho tenuto questo modo che quelli che sono verso la porta sono di diametro maggiori che quelli vicini alla Fonte, il che s' è fatto per duoi rispetti, prima perche l' acqua, ch' è vicina alla Fonte in condotti ristretti havendo peso (fol. 6r) gagliardo di dietro per esservi quelli della porta di maggiore capacita, ella va con maggio furia al sallir' in alto; il secondo rispetto è che quanto li condotti sono di diametro minori, tanto piu sono sicuri et forti, essendo però tutti di una medesima grossezza, et perch' il maggior carico è vicino alla Fonte, per tale effetto quivi son posti li Condotti di manco capacita. Il diametro delli grandi é circa tre onze e mezzo et quello delli piccioli due et duoi terzi, la grossezza delli quali non eccede la quantità di duoi terzi d' onza; ma la longhezza del tutto e circa un piede partita in questo modo. Vicino al minor diametro dell' orciuolo, perche devono essere alquanto appiramidati per andare digradando come ho detto dalla porta insino al fonte, vi è un cerchio pur duoi terzi d' onza et sporge in fuori tanto quanto è la medesima grossezza, et segnata qui in margine con la lettera .A. questo tal cerchio serve per possamento dell' altro, ch' è di sotto, il



Terra forte et tenace da fare gl' orciuoli

Li orciuoli devono essere ruvidi di fuori perche vi si attachi la materia

Come sia fatta la compositione per ingrossare et inserire gl' orciuoli, ch' all' acqua fa presa fortissima.

Come si ponga in opera la compositione per ingrossare et attaccare li orciuoli

Facitore il piu delle volte non conoscendo la causa dell' operare disprezza l' esquisita diligenza

Modo da fare gl' orciuoli grossi artificialmente

quale s' incastra ad uso di bussolo; la parte segnata è .B. et esso è notato con la lettera .C. et è tanto alto, quanto è la parte del .B. che in esso s' incastra, di modo che tutto questo orciuolo così il fusto, ch' è segnato .D. come li cerchi vengono ad essere di una medesima grossezza, ch' è di duoi terzi d' onza, come ho detto, la quale grossezza torna molto commoda al seccarsi senza far crepature et molto meglio si cuoce. Questi orciuoli ó condotti ho fatto fare á Patterno di quella medesima terra che si fanno le olle per essere piu fissa et manco crassa delle altre. E perch' il cerchio .A. et quello segnato .B. sporgono in fuori piu del fusto del orciuolo segnato .B. et .D. tanto quanto è la sua grossezza ho fatto empire tutto questo spatio con la materia et modo sottoscritto; avvertendo prima che fatti che furono gl' orciuoli mentre ch' erano freschi li feci fare ruvidi con un pettine, acció meglio se gl' attaccasse essa materia, la quale è composta di questa maniera. Prima si toglie delli rottami d' olle o altri vasi di terra cotta, et si fanno molto ben pestare et fattone polvere si fa passare per un sedaccio et poi si pone in tanta acqua che sia bene insuppate almeno per otto o diece giorni. si trova ancora (fol. 6v) della schiuma di ferro di quella che gettano via li Magnani, et si fa pestare ó macinare, che così tornerà meglio, et sedaciarla, poi metterla medesimamente nell' acqua, et che stia in infusione almeno otto ó dieci giorni, come ancora la polvere sudetta, fatto questo si toglia quattro parte di calcina spenta di cinque o sei giorni almeno et colata ponendovi quattro parti della prima polvere et tre di quella di ferro, si faranno tutte le dette cose bene impastare et unire insieme. Di poi si toglie di tal mistura et si pone in un vaso mettendovi tant' acqua che si disfacci di maniera che si possa dare con un pennello, et darne due mani alli orciuoli con ogni diligenza, ma che prima essi orciuoli siano stati nell' acqua quattro o cinque giorni, et avanti che si dia la seconda mano sia secca la prima. Questa diligenza si deve in tutti li modi usare ancora che da facitori per lo piu non sia conosciuta la causa, qual' è questa, che se nelli orciuoli fosse alcuno picciolo busetto che non si potesse discernere, ó crepaturina ch' el troppo fuoco l' havesse causata, questa tal mistura data così liquida con il penello, li serra di modo, che non possono fare alcun danno et oltre di questo giova assai á far' attaccare la mistura che bisogna darvi con la cazzola, percioche molto meglio s' attaccherà con la simile materia, che con quella d' un' altra natura. Fatto questo bisogna havere delle minute e sottili scaglie di pietra cotta, ma molto meglio sariano d' olle, quali non eccedano la grandezza di una picciola castagna, ma che siano prima bene insuppate nell' acqua et con la detta mistura si vadino bene attaccando con la cazzola et tallhora con la mano secondo il bisogno,

Come gl' orciuoli si
commettono
insieme
diligentissimamente

Come per mezzo
d' un cannone di
piombo gl' orciuoli
si inseriscono con li
scioratori

Sorte di mistura che
subito fa presa

Come si possa dar l'
acqua alla Fonte
picciola senza
mandarla alla
grande

Numero delle canne
et spinelli che
potrebbero dar l'
acqua alla Fonte
grande, et come si
faccia a darla á
quella che si vuole

avvertendo sempre che data la prima incrostatura non vi si dia l' altra, finche la prima non habbia fatta presa, cosi facendo piu volte finche sia ripieno lo spatio, che è tra il fusto dell' orciuolo, et li duoi nominati cercchi, che sono segnati con la lettera .A., si devono ancora commettere insieme con la medesima mistura, non lasciando alcuna sorte di diligenza che vi si potesse ponere, accioche tra le commettiture non remanesse alcuno picciolo busetto, perche (fol. 7r) la forza dell' acqua lo faria di maniera grande, che guastarebbe il condotto. Quando si posero in opera quelli della Fontana, feci fare alcuni instrumenti a posta per giugnere di dentro alle commettiture, dove il braccio de muratori non poteva giugnere, et perche nell' inserirse gl' orciuoli con li scioratori, non si potevano cosi bene congiungere, fu necessario in tal luogo ponervi un Cannone di piombo di longhezza d' un piede in circa et piu et meno secondo il bisogno, et non si potendo attaccare bene detta mistura con piombo, ho usato quest' altra quale si fa di questa maniera; Togliasi una parte di cera, quattro di pece greca et si faccia disfare al fuoco, et disfatta ch' ella sia, bisogna ponervi tanta polvere de mattoni, che tal mistura divenga simile ad un' unguento alquanto sodetto, et con una stecca metterla intorno al cannone di piombo et nel luogo dove s' haverá da inserire. ma prima siano ben saldate ciascheduna delle parti ponendovi intorno stoppa et pezze molto bene accommodate; questa mistura si potrà adoprare in tutti li condotti cosi di terra come di piombo, quando sia necessario di fare la presa in un instante. ma la prima ha bisogno di longo tempo, ne si deve dar l' acqua avanti che l' habbia fatta ben ferma et cosi facendo sará di modo sicura, che quanto piu stará nell' acqua, tanto piu si fará perfetta. Ma tornando alli orciuoli dico, che quello piu vicino alla Fonte s' inserisce in una pietra di selice traforata, et nel buco della quale (verso la Fonte) vi è inserto un cannone di piombo longo circa á sei piedi, il quale poco discosto dal suo fine si divide in duoi rami, uno serve per condurre l' acqua alla Fonte picciola, quando per qualche accidente non potese anadare alla grande; l' altro girando intorno al voto della Fonte fa una forma d' otto faccie, nelle quattro delle quali vi sono inserte le canne, che portano l' acqua alla Fonte, quali sono venticinque; ma alcune si dividono in due, come sono le quattro Sirene, li cinque Delfini, et le quattro maschere, et altri vasi piccioli, di modo che sono in tutto trenta otto spinelli, che potrebbero gettare acqua nella Fonte; et tutte queste canne hanno (fol. 7v) le chiavi da poter' aprire et serrare qual si vuole con il segno da potere conoscere dove portano l' acqua. Ma è da notare che tutto il nominato cannone è prima incastrato in una forte pietra della medesima forma ottangolare, et con alcune fittole impiombate che lo tengono fermo in

Diligenza usata per tenere forte il Cannone, dove sono inserte le canne

Fortezza della positura delli orciuoli

Come si mandi l'acqua alla Fonte picciola

Come per lo condotto di orciuoli si manda l'acqua alla Fonte picciola con cinque canne di piombo

essa pietra, et tutto il cannale, dove è incastrato, è pieno del medesimo stucco fatto con fuoco, ch' ho nominato, et sopra vi ho fatto ponere un' altra grossa pietra traforata, dove passano le canne. Questa diligenza s' è usata, accioche la furia dell' acqua non facesse andar' in alto tal cannone, et la medesima avvertenza s' è havuta alli orciuoli, percioche da poi che son stati posti sopra un muro di altezza di circa á duoi piedi et mezzo con la sua conveniente dicaduta; s' è murato sopra uno muriciuolo per ogni commettitura, quale arriva per insino alla volta del Chiavicotto, et in questo modo vengono ad havere tutta la fortezza possibile. Ma tornando alla Fonte dico che sotto la testa de uno de leoni all' incontro del palazzo vi è una apertura, la quale stá appunto sopra il primo zocco del piedistallo di mezzo et al livello del labro del vaso maggiore, sopra alla quale apertura ho fatto ponere una lastra di piombo traforata acció non vi entra alcuna bruttura, et poich' è pieno il vaso d' acqua, ella entra per essi buchi, et per un condotto di piombo longo, quanto è il vaso, si conduce nelli orciuoli di terra cotta, quali la portano alla Fonte picciola. Ma nel cantone del palazzo avanti che si volta verso la fonte detta, vi è un scioratore, e un altro vicino ad essa Fonte per servitio delli Condotti, come ho detto delli altri, et di quivi passando con un condotto sotto la muraglia del giardino del Palazzo con cinque canne di piombo, che sono inserte in esso Condotta, si sparge l' acqua nella Fonte per la bocca di una maschera grande, ch' è nel mezzo, et per quelle delli duoi leoni et le mascherette, che la gettano nelli vasi piccioli; questo condotto ha medesimamente nella parte del giardino il suo scioratore da potere levare l' acqua quando si vuole. Queste nominate canne si posono vedere (fol. 8r) et acconciare secondo il bisogno commodamente percioch' elle sono tra la grossezza della muraglia del giardino come in un stantiolo, dove s' entra per un uschetto, che si tiene serrato, et per lo medesimo giardino si va ancora sotto la Fonte maggiore per un Chiavicotto longo pertiche nove incirca che comincia da una delle Cantine del Palazzo; et di sotto ad essa Fonte per insino alla Porta di S. Mamolo per lo Chiavicotto, dove ho fatto ponere li nominati orciuoli, quale fu anch' egli fatto nel medesimo, ch' io era in Ferrara. Questo è quanto mi pare che possa bastare per la narratione della Fabrica della Conserva, con li trafori, ricettacoli, condotti, sciortori et chiavicotti. Resta hora che per lo mantenimento di tal fabrica io dica alcune cose necessarie, accioche quelli, ch' haveranno la cura di mantenerla, ne possano esser' avvertiti; Diró prima d' ogn' altra cosa dell' acqua, la quale, come ho detto, porta sempre alcune feci della terra, et lasciandole di mano in mano, dov' ella passa, in pochissimo tempo chi non vi avesse avvertenza, le vene s' andrebbero turando, percioche l' acqua di sua

Instrumenti che si devono tenere nelle conserve, acciò si POSSINO rinettare le vene dell' acqua

Che non si debba stare piu d' otto giorni á rinettare le vene dell' acqua, Condotti et Scioratori

Modo di rinettare li Condotti, ovvero orciuoli

Provisione necessaria, che si deve fare, perche l' acqua vada alla Fonte picciola

Dove et come si POSSI havere dell' acqua per augumento della Fonte

Strada sotteranea ó chiavi cotto, che principia nella

natura cerca sempre d' andare a quella strada, che se gli mostra piu facile, però si deve tenere nella Conserva alcuni instrumenti da potere rinettare diligentemente esse vene, come sono trivelle snodate per potere andare inanzi, razzatori, Zappetti, Martelli, et simili cose, le quali non s' habbino da cercare nelli bisogni, percioche del continuo è necessario farne all' acqua libera strada. Medesimamente sarà necessario di tenere espurgati li Condotti, che la portano alli Ricettacoli quali ancora loro devono essere tenuti con ogni politezza et aprirne li suoi scioratori almeno ogni otto giorni una volta. Il medesimo dico della Conserva di S. Michele in Bosco, nella quale sarà necessario fare alcuni ricettacoli, et cosi da essa conserva per insino á quella della Chiesa dell' Annontiatà, che vi sono pertiche cento sessanta in circa, farne almeno due con li suoi scioratori, et altre cose necessarie, cosi á questa come á quella del Monte, com' ho notato in un'altra mia scrittura. (fol. 8v) Quanto poi al rinettare li Condotti, che cominciano dalla Porta insino alla Fonte quando sarà il bisogno si tenerá questo ordine. Legato un filo ad un balla di suvaro ó altro legno leggiero, si mandi dentro al primo scioratore grande, che ho detto essere fatto per tale effetto, la quale balla sarà portata al in giù dal corrente dell' acqua; ma tenendo sempre leggermente il filo in mano, si lassará giungere la balla all' altro scioratore, all' hora s' attachi al capo del filo una corda alquanto grossa annodata in varij luoghi, et si vada tirando il filo per insino al secondo scioratore et giuntavi la corda, sia uno dal primo et un' altro dal secondo tirando sú et giù la detta corda, correndo l' acqua nelli Condotti si nettaranno da ogni bruttura pur che non vi sia impetrata. Non resteró di avvertirle, che volendo che l' acqua vada alla fonte picciola, é necessario prohibire che non si venga alla Fonte grande con Castellate, Barilli, Bigotizi, et altri simili vasi á tor' l' acqua, per servirsene in tutti li bisogni di casa, ma solamente con vasi da portar' acqua per bere, facendovi una bonissima provisione, ch' altrimenti la fonte picciola, che apportarebbe tanta vaghezza et commodità essendovi l' acqua, sarebbe del tutto priva et di comodo et di ornamento.

Quanto poi per dare all' acqua augumento senza alcun dubio se gli dará notabilmente, quando li Trafori della Conserva del luogho del Castellani saranno cavati inanti tanto quanto mostrano l' inditio dell' acqua, quali tutti ne danno bonissima speranza, ma in particolare quello, ch' è volto verso mezzo giorno al piano di sopra della Conserva, et quello di sotto verso la medesima regione, et l' altro verso Ponente; nella Conserva di S. Michele in bosco vi è principiatà una strada ó traforo ch' accenna d' andare verso un Pozzo, che sta nel Monastero, quale per quanto ho inteso da varie persone, non è mai stato

conserva di S.
Michele

possibile di haverlo potuto votare per la gagliarda vena; Però io son di parere che tale traforo, fosse principiato per poter' andare al detto pozzo per condurre l' acqua nella Conserva (fol. 9r) lasciando alli Padri il suo bisogno. E quando le S. V. Ill.me con loro commodita havessero animo di dare alla Fonte un sicuro et notabile accrescimento d' acqua, potrebbeno condurre quella di Ronzano, et un' altra non molto lontana da questa vicina al luogho de Benazzi, ma prima far prova della sua quantità, la quale farebbero con pochissima spesa et riuscita ch' ella fosse secondo il desiderio loro, la potrebbeno condurre alla Fonte da poi che si fossero assicurate ch' ella fosse per mantenersi; all' incontro del luogho detto de Castellani verso il monte, vi è un Pozzetto, che quantunque egli sia su la parte alta del Monte, egli è però sempre copioso d' acqua, et perche da questa parte vi è una Lavina, che guasta la strada, mostra inditio buonissimo d' acqua et sarà molto comoda a condurla nel Chiavicotto antico nominato. Verso Casalecchio vicino alla ripa del Canale vi è una vena d' acqua gagliandissima: ma per essere troppo bassa sarebbe necessario di trovarla piu verso il monte, et di ciò se ne farebbe esperimento con alcuni pozzi, ma sarebbe il condurla di grossa spesa per essere lontana. Molti altri luoghi nominarei se non fosse per la molta lontananza; ma spero tanto in quella di Ronzano, et l' altra nominata, che non accaderá pensare in altro, et veramente non si dovrebbe restare per cosa alcuna di dare á cosi degna et honorata impresa tutta quella perfettione, che se gli ricerca, massimamente essendo al mondo tanto nota; il che sarà per conclusione di questa poca mia fattica, la quale s' á loro sarà accetta, á me sarà di sommo contento, percioche questo mi dará inditio di volersi degnare di tenermi nella loro bona gratia, la quale, in qualunque luogo io mi trovi, sempre mi sarà sommamente cara, et con ogni termino di riverentia et humiltá bacio le mani delle Sig.rie vostre Ill.me

Humilissimo Servitore

Thomaso Laureti
Palermitano

Dok. 9

R. J. Tuttle (2010), S. 365

BCAB, Ms. Gozz. 62, fol. 2r

Ill.mo et R.mo S.re et pron. Moi sempre Colindiss.

L'osservanza, ch'ho sempre tenuta à quelli Signoroi della Città di Bologna. Et il grand'amore ch'ho portato all'opera della Fonte come mia Creatura mi spinse poco avanti la mia partita, di fare una instruttione intorno al governo di essa; conoscendo che si come tra tutte le parti dell'Architettura, quella dell'acque è la più difficile, così al presente è la manco conosciuta, et osservata. Dall'altra parte ho compreso, che chi di essa si diletta prenderà sempre grandissimo piacere. Però spendo quanto V.S. Ill.ma et R.ma tien conto dell'opere d'Architettura fatte con ragione, et in particolare di quella delle fonte le presento la medesima instruttione, acciocché leggendola ne possa prendere alcun diletto, et servirsene, se così li piaccia, al suo dilettevole luogo di Barbiano, perciocché qui si manifestano alcuni modi occulti da poter condurre sicuramente l'acqua, etc.

Dok. 10

M. Gualandi (1856), S. 50f., Nr. 319

ASB, Senato, Lettere VI, 18

Molto Ill.ri SS.ri come Fratelli, havend' inteso che messer Thomaso Laureti, ha di gia dato fine all'opera di coteste Fontane, con tanta sadisfatione della nostra Città, M'è parso, per le sue virtù, mostrale in parte l'affettioine, ch' io le porto, raccomandandolo, si come fò con questa mia, alle SS. VV; accio restino contente, poiche egli s'è portato così diligentemente in dar l'acqua alle sudette Fontane, di riconoscer' con qualche dimostrazione il valor suo, oltre al premio datoli, poiche sanno di collocar' questa lor gratitudine, in persona che merita, et di farne servitio ancora à me, con che alle SS. VV. mi raccomando et offero: Di Roma il Di VIII di maggio 1573

Delle SS. VV. molto Ill':

Come Fratello Filippo Guastavillanj

Dok. 11

M. Gualandi (1856), S. 51f., Nr. 320

ASB, Senato, Lettere VI, 19

Molto Ill.ri SS. Ri come Fratelli. Havendo messer Thomaso Lauriero servito dell'opera sua nel modo, che sanno VV. SS. Per ornamento della nostra Città, et essendosi, come intendo, notato partito di riconoscerlo con honesta remunerazione, havrei caro, che si venesse all'effetto di ciò quanto prima per il merito di esso messer Thomaso, et per l'affettione, ch' io gli porto, et per dare occasione ad altri d'esser pronti a spendere le fatiche sue in servire la nostra patria. Onde prego VV. SS che al saggio, che hanno dato della loro buona volontà aggiungano tanto per amor mio, che esso messer Thomaso conseguisca senza altra difficulta il riconoscimento destinatogli da loro, assicurandole, ch'io ne sentirò piacere, come se fosse assai maggior cosa, et sapendo quanto io possa confidare dell'amorevolezza loro verso di me, faccio fine, offerendomi sempre à quelle, et pregando loro da N.S. Dio ogni contento. Di Roma il di xxij di Gugno MDLXXV

Di VV. SS. molto Ill.ri

Come fratello Il Car.le Guast.ni

Dok. 12

Zuwendung von 100 Goldscudi des Senates an Laureti (28. Juni 1575)

M. Gualandi (1856), S. 312

ASB, Partiti, 9, fol. 183

Remuneratio scudi cento D. Thomae Laureto, causa Fontis

Item egregio et industrio viro, ac pictori, et architecto excellenti Domino Thomae Laureto Panormitano fontis publici huius civitatis Inventori, et designatori in remunerationem et mercedem laborum suorum multorum mensium in dicto fonte, solvi mandarunt per suffr. 27 pro hac duntax vice de pecunijs Aerarij Scutatus aureos centum contrarijs: ~

Dok. 13

BUB, ms. 3877 (Marco Lanzoni, Oblighi della Sagrestia, e del Convento de' RR. PP. di S. Giacomo di Bologna) begonnen 1605

fol. 6v

1574 pitura del Altare Mag.re

L'anno 1574 essendo concesso il detto altare, et redotto nella forma che al presente si trova dalli Ill.mi SS.ri Riarij, fu dipinta la tavola di questo tanto la parte di Mezo, come quelle d altre parti parimenti quella verso il coro, [fol. 7r] da Ms Thomaso Siciliano huomo nell' arte famoso, quale per ricavare un corpo dal naturale in croce, essendo stato ucciso un ser.te corpo ben formato, ottene di poterno metere in croce come fece, et ne ricavò il crocifisso che hora è di diretione verso il choro.

fol. 7r

1585 Li Signori Riari dottano l'Altare Lire 123-6-8 per Messe et officio perpetuo

L'anno 1585 23 novembre si fece l'instromento della dota del sodetto altare con li Signori Riarij in questa forma. Havendo l'Illustrissimo Signore Cardinale Alessandro Riario testato, et lasciato per dote di detto altare scudi cinquanta di dieci pauli l'uno computandone lire quarant'otto d'un eredito che si ha sopra il monte Giulio, come nel titolo detto afare, legato del detto Signore Giulio Riario lor Padre et lire dodici per tanti danari, dati posti sopra la casa nella Mascarella di Maronetti, come nel titolo proprio, legato del Signore Hercole; ... fatto il computo restavano in quel tempo debbitori ogni anno lire 123-6-8. Perciò s'obligonno l'Illustrissimo Signore Cavaliere Raffaello, et Galeazzo suo nepote per se et per il Signore Giulio suo fratello Riarijdi pagare ogni anno la detta somma, ciascuno per la parte sua che e di lire sessanta una tredici quatro; et tutto pagano come nel campione al suo titolo altar maggiore si deve celebrar ogni mattina al detto altare, da un padre da lor nominato si deve celebrar ogni anno un officio solene li 18 Luglio per l'anima del sodetto Illustrissimo Cardinale et altri di Riarij. Rog. Ser. Nano Sasso. lib. instro. car 4

fol. 7v

[...] L'Anno 1568 li Signori Alessandro Auditore della Camera Apostolica, Ercole, et Raffaele fratelli di Riarij comprarono da Marchione di Francesco Ramondini, et da Benvenuto Fioravanti col consenso de padri di S. Giacomo l'Altare suo maggiore per prezzo di scudi 400 d'oro in oro contanti, rattificando la vendita Marchione sodetto sotto il di 11 di ottobre 1568 per rogito di Giovanni Battista Cevenino, et per dote di detto Altare in essecutione obligato fatto nel suo Testamento dal Signore Giulio Riario Padre di sodetti Signori si sborsarono a Padri lire 800 di quali investiti da detti Padri sopra il monte Giulio acquistato da Monsignore Alessandro Casali li 18. Gennaio 1571 come per rogito di Alessandro Chiocchia che fruttano lire 48-18 l'anno: obligandosi detti Padri in conformità di detto legato di far

annualmente nel di 18 febraro nel quale morì il sodetto Signore un officio da morti con 50 messe e di più celebrare una Messa ogni giorno per l'anima di detto Signore.

L'Anno 1585 li Signori Galeazzo, e giulio fratelli di Riarij, et heredi dell Signore Hercole loro Padre sborsarono a Padri di S. Giacomo lire 200 di quali da investirsi per loro, e q.i in sodisfattione dell legato fatto del predetto Signore Hercole con obligare i Padri a far un officio per l'anima sua ogni anno nel di della sua morte che fu a di 31 marzo et li sudetti danari furono investiti con maggiore somma da Padri in una Casa nella Mascarella comprata col patto di francare [...]

fol. 12v (D. Lenzi (1967), S. 246 und L. Leinweber (2000), S. 175, Anm. 346)

L'anno 1577 li 31 ottobre fu consegnato il detto Altare per instrumento all'Illustrissimo Signore Lodovico Bianchetto all' hora maestro di Camera di Papa Gregorio XIII boncompagni Bolognese, et suoi heredi fu da detto signore ornato compitissimamente di quanto gli faceva bisogno si d' ornamenti nell' altare lampada d'Argento candelieri, et croce di mistura indorati, si di paramenti calici ... d'Argento et altri simili ornamenti. Consegno scudi cinquecento cioe lire Doimilla pagano li heredi l'anno scudi 125 con obligo di celebrare ogni giorno all'altare due messe una da morto l'altra ad libitum con l'orazioni per li morti, et quatro offitij con le messe. Consegnò ... il privilegio dell' altare privilegiato per li morti si celebri al altare detto la sollenità del patrono Agostino con sollenità d' Apparati, candele, et campane a spese di l' convento di cere, tovaglie, paramenti candelieri et altri. Priore ... Lodovico Ori.

Dok. 14

ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo Maggiore, 60/1666, Nr. 36

Modernizzazione dell'altare maggiore della chiesa di S. Giacomo de' RR. PP. Eremitani di S. Agostino (1686)

Memoria a posterì come e perché fosse demolito l'Altare maggiore della nostra Chiesa di S. Giacomo, fosse moderato il presente Altare, il Choro, Le Cantorie per l'Organo, L'Ornato di legno delli tre Quadroni di pittura nel prospetto del Choro, e da chi fosse fatta tutta la spesa.

Essendo dunque che l'Altare maggiore della nostra Chiesa di S. Giacomo fatto dalla f.m. del Sig.re Cardinale Giulio Riari dell'Anno 1586 (come dalla mem:a di marmo nero posta sopra La Porta Laterale della Chiesa sud:a consta) benché fosse di marmo bianco corniciato di rosso dalla parte anteriore con li tre Quadroni dipinti in tela distesa sopra tavoloni, quali di presente sono in capo del Choro, e dalla prima posteriore di macigno; ad ogni modo perché era divenuto sì affumicato e nero

che si rendeva impossibile il polirlo e pittornarlo nel pristino stato, massime essendo di sua natura marmo cinero: oltre di che essendo fondato, et eretto fuori dell'arco grande del Choro ben dieci piedi, oscurando la Chiesa, rendendola tronca, come senza capo, et havendo un Presbitero incapace di funtioni solenne, mentre non capiva una 4. parte de Religiosi del nostro Monastero.

Dok. 15

D. Lenzi (1967), S. 246; E. Berselli (1991), S. 42, Anm. 27; L. Leinweber (2000), S. 132, Anm. 253

ASB, Fondo demaniale, Agostiniani di S. Giacomo, 122/1728, II (Cherubino Ghirardacci, Libro campione vecchio)

fol. 92r

Nel 1574 M. Tomaso Siciliano dipinse l'ancona dell'altar grande, et anco il crocifisso che è in choro nell'altar delli Sig. Riari.

Dipinse ancora la tavola dell'altare del R.mo Monsig. Bianchetti e l'altare delli Magnani.

Dok. 16

Testament von Alessandro Riario vom 9. Juli 1585; Notar: Francesco Baccoletto

ASR, Notai AC, vol. 521, fol. 125r-128v

fol. 125r

[...] Io Alessandro Riario Cardinale sopradetto infermo di corpo et sano di mente [...]

Il corpo mio desidero non s'apri et morendo in Italia sia posto in St.i Apostoli nella sepoltura et Vaso fatto da Noi o vero in S. Giacomo di Bologna nella Capella grande nostra avanti l'altare grande, et Vaso di Marmo o di Piombo et non di legname et sia portato senza Pompa con Cera bianca onestamente [...]

fol. 125v

Item lasso et ordino che le dote delle mie Cappelle di S. Apostoli di Roma et di S. Giacomo di Bologna si augumentino in beni stabili come di sopra et che habbino ciaschuna per dote computato

quello ch'hanno hora scudi cinquanta de dieci Paoli l'uno, facendone memoria in Marmo come s'è detto di sopra.

Item lasso a ciaschuna delle tre Capelle sodette cioè della Consolatione di S. Apostolo et di S. Giacomo di Bologna un parato di Velluto negro fino con frange d'oro fino, colla nostra arme, cioè Palio, Pianeta, Stola, Manipolo, Vanicelle, Piuviatile, coperta di legilio, Messale Borsa di Coporale, et di piu lasso in quella Capella dove sarra posto il Corpo mio un panno grande di Velluto negro finissimo guernito di Trina d'oro, et Frange d'oro con la nostra Arme.

Dok. 17

BCAB, ms. B. 419 (Valerio Rinieri, Diario delle cose più notabile seguite in Bologna Cominciando dall'Anno 1520 insino à tutto l'Anno 1586) Abschrift aus dem 18. Jahrhundert

fol. 89

1568

Giovanni Battista Ramondini cambiatore nell'anni passati fece fondare nella chiesa de frati di S. Giacomo l'Altare maggiore ma essendo di poi fallito il d.o Ramondino non podder fornirlo ma fu da lui venduto a Giulio Riari, dal quale fu fatto finire et ornare questo anno di bellissime pitture fatte di mano di Thomaso Lauretti Siciliano fra moderni Pittori eccelente...

fol. 175

1577

In questo tempo Lodovico di Cesare Bianchetti Pro. Apostolico Canonico di S. Pietro di Roma et mastro di Camera del Papa ha fatto celebrare una honorevole Capella nella Chiesa di S. Giacomo adornata di bellissima opera fatta di stucco oro et marmo con una Tavola di Tomaso Lauretti Siciliano Pittore eccellentissimo et e stata dotata dall'istesso Papa d'una amplissima Indulgenza che ogni volta che sarà celebrato messa a quell'Altare dedicata a S. Agostino per i morti si libera un anima dal Purgatorio come per breve Apostolico datato in Roma sotto li 10 di 7be di questo medesimo Anno et in oltre e stata questa medesima Capella dotata anco dall'istesso Pontefice di varii Privileggi e di sante reliquie la quale fu consacrata dal Cardinale Paleotti.

fol. 223 (L. Leinweber (2000), S. 210, Anm. 409)

1582

Adi 26 d'Agosto il Cardinale Paleotti benedisse li paramenti della capella di S. Agostino posta in S. Giacomo, la quale questa mattina si e apperta [...] et adi 27: si sono portate processionalmente a S. Giacomo alcun Sante reliquie mandate da Roma dal predetto Lodovico, et collocate in detta capella dove sono intervenuti dieci compagnie spirituali.

Dok. 18

BCAB, ms. B. 30 (Marcello Oretti, Le pitture nelle chiese della città di Bologna descritte da Marcello Oretti nell'Anno 1767)

S. Giacomo Maggiore

fol. 51

9. Bianchetti nuovamente tutto restaurato da un Senatore di questa nobilissima casa, si crede che tutta l'architettura di questa Cappella sia disegno di Tommaso Laureti Siciliano, che dipinse nella Pintura Il corpo di S. Agostino trasportato processionalmente, etc. tavola grande e piena di molte figure, li tre sfondati con dipinti del medesimo. Le due statue laterali di S. Gragorio magno Papa, e di S. Ludovico Re di Francia sono di Autore buono. Li quattro Candelieri e Croce d'Alchimia di rillievo a getto di lavoro artificiosissimo, fatti in roma da Sebastiano Torrigiani Bolognese scultore e fondatore di Papa Gregorio XIII.

fol. 54

27. Altar Maggiore, della casa Riarij, Il Christo risorto, dalle parti li SS. Giacomo, ed Agostino, è di Tommaso Laureti Siciliano.

fol. 55

35. Magnani, La B. Vergine col Puttino, e le Sante Cecilia Agata, e Guglielmo d'Aquitania, sono di Tommaso Laureti. Il S. Proclo, Floriano, Agostino, e Monica del Laureti sudetto.

Dok. 19

C. D'Arco (1857), S. 140, Dok. 182; P. Carpeggiani (1982), S. 147, Dok. I

ASMn, Fondo Gonzaga, Lettere, b. 1160, fol. 323r-v

Bologna, 9. November 1578

Al molto R. padre Don Gregorio Cappellutti Visitatore et Abate digniss. di S. Maria in Gradara mio Sig. osserv.

Molto Rev. Padre abate et mio S. colend.

Io mi rendo certissimo che se bene non ho mai visitato V. paternità Molto R.da con lettere, se non al presente, con occasione di valermi del suo favore, non riputerà tal offitio a prosuntione, ma si bene alla fede ch'io tengo alla gentilezza, et benignità dell'animo suo. Però V. paternità Molto R.da saperà come alli giorni passati il S.r Andrea Palladio Architetto famoso mi disse s'io anderia al servitio del S.mo S.r Duca di Mantova, per pittore et Architetto; gli risposi che vi anderia, quando la provesione fosse tale che potesse starvi secondo il grado mio; et con questo si parti per Venezia dicendomi haveria negoziato questo fatto. Ho poi pensato che la provesione non pó essere se non honorata, venendo della mano di un tal principe. Per tanto io vorrei pregar V. paternità Molto R.da che mi favorisse d'informarse sel Sireniss.mo S.r Duca ha più bisogno di tal persona; et se caso non sia provista, desidererei ch'ella si dignasse di negoziar Lei questo negotio, con quella riputazione che so che saperà governare; et se S. Sir.ma vorrà informatione della pittura, che ho fatta in Ferrara so che (sientificamente) V. paternità Molto R. gliene darà (per sua cortesia) minuto raguaglio; in Vinetia ne potrà avere informatione dall'Ill.mo et R.mo S.r patriarca Grimaniij, qui in Bologna dell'Ill.mo et R.mo S.r Cardinal Riarij, benché al momento si truova in Roma; hora mi truovo occupato in una cappella qui in Bologna dell'Ill.mo Maestro di Camera di sua Beatitudine. Nell'Architettura ho servito il Mag.co et Ill.re Regimento di Bologna nell'opera della fontana, et l'Ill.mo S.r Cardinal di Cesi, et l'Ill.mo S.r Cardinal Guastavillani. Siami però lecito havere nominate queste mie fatture senza biasmo di vanagloria; il che ho fatto perché ella sia informata del tutto, et anco non resterò di pregare ancora V. paternità Molto R.da che si voglia degnare di darmi aviso quanto prima la po', intendendo sempre con sua commodità, perché io mi andarò intertenendo di non accettare altre opere, che del continuo mi son proposte, per insino che non ho la risoluzione di V. paternità molto R.da alla quale con ogni termine di riverentia bacio le mani pregandole continua felicità. Di Bologna adi 9 di novembre 1578 di V. paternità molto R.da

Humile et affett.mo Serv. Thomaso Laureti

Dok. 20

C. D'Arco (1857), S. 140f., Dok. 183

ASMn, Fondo Gonzaga, b. 1160, fol. 474r

Al Seren. Sig. mio Osserv. Il Duca di Mantova

Ser. Signor mio Osserv.

Nel pigliare c'ha fatto licenza da me M. Thomaso Lauretti per incaminarsi à cotesta volta, ho pensato esser parte dell'osservanza mia verso l'Alt. V. Ser. Il farle riverenza et ricordarmele desiderosissima di corrispondere ai molti favori ricevuti sin qui dall'amorevolezza, et cortesia di lei col servirla in qualche cosa; et rallegrarmi insieme, secondo che faccio, con tutto l'animo d'ogni sua contentezza, col farla certa anco, che sendo detto Lauretti persona principale nella pittura, et architettura et che non hà forse molti pari, mi sarà carissimo intendere che sia riconosciuto dall' Alt. V. per tale, et che si degni proteggerlo in tutte sue honeste occorrenze, et de la maniera che ne la supplico strettamente, et che mi prometto dalla gran virtù, et gentilezza sua: Che le ne sentirò straordinaria obbligazione col baciarle intanto la mano et pregarle qualonque altra maggior felicità. Di Bologna li XVI di Febraro 1579.

Dell'Altezza Vostra Seren.ma

Aff.mo Serv. Boncomp. di Boncompagni

Dok. 21

A. Severi (2000), S. 372f., Anm. 35

ASCe, Intraprese e Scritture per la nuova costruzione della Fontana in Piazza dal 1580 al 1585, 1465 / G

(14. Juli 1580)

Spesa fatta per la venuta di messer Tomaso Laureto in più volte quando venne per veder come si poteva condurre la fonte di Valirano co' l'altre circonvicine, dentro la città di Cesena. Prima scudi venti d'oro dati al detto messer Tomaso per la venuta sua lire 84,0. Per 14 pasti avuti alla ostaria di Gabrielle lire 7,0 in biada per i suoi cavalli misure 20 lire 7,0 per il stalatico lire 0,10. Adi 15 luglio il venerdì per dar da mangiar al detto messer Tomaso et a suoi compagni al fenile del Albici presso alle fonti lire 3,19,2 per opere n.o 12 a scoprire le sortie delle fonti et far un fosso adi 15 luglio lire 6,0. Adi 16 luglio spese messer Ugolini dei suoi lire tre et soldi 14 e denari 2 in mangiar in più volte per star sopra l'opere insieme con messer Tomaso et suoi compagni lire 3,14,2.

Dok. 22

A. Severi (2000), S. 375

ASCe, 471 (Lettera della comunità di Cesena al cardinale legato Guido Ferreri, 15 maggio 1581)

[...] stando il punto sopra l'articolo della spesa crediamo che ella si ricordi che messer Tomasso Laureti Architetto per più sue lettere che vennero in mano di Vostra Signoria Reverendissima affermò sempre che 4000 scudi basterebbero, et che così potrà affermare anco lei per relatione del medesimo, et quando un conto di un maestro, che qui ne ha fatto un scandaglio conforme al disegno del Laureti potisse in qualche parti validar la sudetta relatione acciò che se gli manda a fine che possa considerarlo. Aggiungendo anco che Vostra Signoria Reverendissima potrebbe mandare a Roma il disegno istisso del lavoro che sarà con questa rimettendo il computare la somma della spesa al giuditio di architetti di Roma pratici di condotti da fontane conciosia che dal detto disegno si cava la qualità del condotto longhezza et lastitudine et in somma la forma et materia che può facilitare il scandaglio, da cento o 200 scudi più o meno che poco importa, così si vede anco la facilità del condurla per la pianezza del sito [...] et così della bontà et copiosità delle fonti, cose tutte da Lei viste et considerate.

Dok. 23

M. Fanti (1993), S. 236-237

ASB, SS. Vitale e Agricola, 2 / 3151, n. 8

Al nome de' Iddio Adi primo Agosto [1580]

A chi legiera si fa notto come questo di sopradetto mastro Giacomo de Gientili mastro di legname et intaliatore che di presente sta apresso al convento delli R.di padri Celestini, si obliga e promette a tutte sue spese, et di suo legname fare l'ornamento tutto che debbe pondersi, e metere alla Tavola del Martirio di S. Vittale et Agricola dipinto per messer Tomaso Laureti Siciliano per la chiesa fuori, delle R.de Monache di detti S. Vittale et Agricola della Citta di Bologna, modo forma, e disegno sopraciò fatto per detto messer Tomaso, qual disegno resta apresso il detto mastro Giacomo, sottoscritto per le mani del R.do Co: Nicolo Caldarino vicario di dette Monache, qual mastro Iac.o promette et si obliga fare detto ornamento come se detto di tutto suo legname secco, buono, stagionato, et con deligentia lavorato, confinarlo di quanto li fara bisogno bene et deligentemente, simile, e conforme al detto disegno, in ciascuna parte di quello intagliato hove andara, et semplice hove andara, seguendo in tutto le parti l'hordine, e modo di detto disegno, et di questo poi star si debba

al iudicio, e parere di detto messer Tomaso, se sara simile, e conforme al disegno obligandosi che il lavoro sara fatto et finito, per quanto speta, e partiene al suo esercizio per tutto il mese di Marzo prosimo havenire 1581 et quando sara finito di dorare et dipingere et in termine di ponerlo in oppera si obliga, e promette essere presente dandogli aiuto, e consiglio per quanto speta e partiene al suo esercizio; Per il che le dette R.de Monache per suo premio et merzede si obligano e prometano dargli et pagarli scudi ottanta a raggion di lire quatro soldi tre per scudo, da pagarsi in quatro termini ogni duo mesi la quarta parte, che saranno scudi venti alla raggion predetta, et nel fine di ciascuno duo mesi che il primo pagamento sara alla fine di settembre prosimo havenire, seguendo di poi come seguirà di due mesi in due mesi il pagamento, e tanto sono concordi mediante il sopraetto Sig.re Co: Nic.o, e messer Gabrielle Borzani uno delli assonti di dette Monache obligandosi, e prometendosi luno et laltro di far' et osservare quanto in questo si contiene, e in fede di ciò sarà lo presente scritto per le mani delle R.de Madre Abadessa e Camerlenga di dette Monache, e di detto mastro Giacomo sottoscritto, afirmando promettendo e obligandosi quanto in questo si contiene, et se ne farà un altro simile a questo acioche ciascuna parte ne habbi uno apresso di se.

Dok. 24

P. Foschi (1990), S. 143-146

ASB, Assunteria di confini ed acque, b. U. 1. 11

(1581)

Illustrissimi Signori et patron miei Colendissimi

Essendomi stato imposto dalle Signorie Vostre Illustrissime che diligentemente io veda se li pilastri del ponte dell'Idice son buoni, et atti a resistere al peso di nuova fabrica, et quando non siano buoni, ch' io faccia un dissegno di nuovo ponte, con quella manco spesa possibile, pur, ch' egli sia forte, commodo, et di qual, che vaghezza per il che havendo io cercato con ogni mio potere, di non preterire i loro comandamenti, son stato Più volte a vedere, et considerare il luogo, et visto quanto li pilastri siano sotto terra, et sotto a qual sorte di terreno son fondati, et considerato il sito del ponte, la capacità dell'alveo, et impedimento, che si ritruova al presente il corrente del fiume, per le rovine del ponte dirupato, con havere considerata la causa di tal rovina, et visto più d'una volta il fiume nel maggior suo corso, per poter conoscere in qual parte de pilastri ferisce, et che sorte d'angolo fa, con la linea della longhezza del ponte, senza havere restato di vedere l'altezza, et qualità delle ripe, et dove, et quanto siano propinque l'una dal'altra più di altro luogo circonvicino al ponte. Da poi le considerazione delle quali cose, prima ho visto che li pilastri erano sotto terra intorno a nove piedi, fondati sopra la rimossa

ghiara, senza alcuna sorte di fermezza; ma ne tempo, che furono fabricati non erano più di quattro incirca, si come si comprende per l'imposta dell'arco, et altri manifesti segni; il che è stata potissima causa di fare rovinare essi pilastri insieme, con il resto del ponte. Per ciò che il corrente dell'acqua, che per sua natura v'è sempre cavando, non penò molto, che entrando sotto alli fondamenti, et portata via la ghiara fece tal rovina. Oltra di questo grandissimo danno ha fatto al ponte il non essere il corrente del fiume, per la medesima drittura della longhezza delli pilastri, ma facendo quasi una linea diagonale, viene a percolere li fianchi delli pilastri, et quelli delli speroni, con grandissima loro lesione; et benché al presente si vedeno alcuni pilastri insieme con due archi, non per questo vi si poteria fidare nuova fabrica sopra et s'al presente stanno in piedi, vi stanno per non havere più il peso addosso del resto del ponte, havendo l'acqua cavato prima in altro luogo, et da poi la rovina di esso ponte, l'acqua s'è andata tanto dilatando, che non ha potuto havere la medesima forza di prima, et per le medesime ragioni stanno ancora in piedi li due archi, aggiungendose, che non vi passando sopra alcuna sorte di peso, che li possa fare scuotere o tremare, et per non essere ancora nella parte del maggior corrente, non possano essere così offesi.

Eravi ancora un'altra imperfettione, la quale dava grandissimo danno al ponte, et era, che la sua larghezza non corrispondeva, con la longhezza, non essendo più di quindici piedi, insieme con li suoi parapetti, il che causava debolezza, incommodità, et bruttezza, debolezza per essere li pilastri troppo corti, incommodità per non vi potere andare due carri al paro, et essere privo della strada, per li pedoni, et per non vi essere corrispondenza delle parti necessariamente ne seguiva la bruttezza della fabrica.

Et se fosse detto, che si potria provvedere a tali inconvenienti, con rifondare li pilastri dandogli tanta di giunta, che fosse abbastanza o vero sporgere in fuori tanto li parapetti che vi restasse luogo, et per li carri, et per li pedoni, io direi, che non fosse bene a modo alcuno di fare tali rifondamenti, perche oltra la difficoltà, che si troverebbe, per l'abbondantia dell'acqua, che in quel luogo tanto abonda, non mai la fabrica nuova s'accomodaria ben con la vecchia, la quale, restringendosi di tempo in tempo, finché avesse fatta la forma presa, saria necessario, che restando l'altra nelli termini suoi, non calasse equalmente, et così uscendo le pietre dell'arco dalla drittura del loro cento, ne succedera in brevissimo tempo la rovina del ponte, questo si vede di continuo nelle fabbriche ordinarie, che per non si potere bene accomodare il vecchio, con il nuovo fanno sempre qual che notabile risentimento, ma quella de ponti lo farebbe notabilissimo, per essere di continuo tanto tormentata dal corrente del fiume, come si vede in molte luoghi d'Italia, nelle fabbriche de ponti restorati, et particolarmente in questa dell'Idice, che per la varietà della maniera della fabrica, et diversa materia, si conosce chiaramente essere stata ristorata più d'una volta.

Non direi anco, che fosse bene lo sporgere in fuori li parapetti, si per non s'allontanare dalle regole della buona Architettura, come ancora, per non essere in tal sorte di fabrica alcuna fortezza, perciò che stando tali parapetti fuori del dritto de pilastri, ogni poco di sconquassamento andrebbero in rovina, in sieme con il resto del ponte et massime, per li continui intronamenti de carri, non solo delli

ordinarii, ma ancora, di quelli che sogliono condur colonne, et altre gravissime pietre da Varignana a Bologna, il che è molto degno d'essere considerato.

Di modo, che per queste, et altre ragioni, io non mi fidarei in alcun modo sopra li vecchi pilastri, et massime, che l'intervalli, che stanno tra l'uno, et l'altro, non sono ben compartiti, essendo grande quello, che doveria essere piccolo, et piccolo quello, che doveria essere grande.

Havendo dunque viste, et considerate nel ponte vecchio tanto imperfettioni, ho fatti tre disegni, per la fabrica del nuovo ponte, tutti con questa consideratione. Prima ho misurati li pilastri, che sono in piedi, et anco li ribaltati in sieme con l'altre rovine, et trovato, che in tutto impediscono cento settanta sei piedi d'acqua, i quali ho cavati di settecento settanta sei, ch'è larghezza del fiume, et ne restano seicento a punto, et tanto viene ad essere al presente il suo libero corso.

Io ho usata questa diligenza, per non restringere notabilmente il corso dell'acqua, perciò che restringendose, saria necessario, che s'inalzasse allagando tutti quei luoghi che confinano con il fiume dalla parte verso Bologna, per essere le ripe molto più basse, che non sono da quella verso Imola. Oltre di questo essendo ristretto, et sforzato il corrente andaria ad urtare li pilastri, con tanto impeto, che non potriano resistere, per forte, che si facessero, che quantunque il fiume, per l'ordinario non sia così impetuoso, egl'è non dimeno impetuosissimo, quando vengono le piene, conducendo gran copia di sassi, et grossi legni, per essere vicino alla montagna, entrandovi poco men d'un miglio discosto dal ponte la Zena fiume, che in buona parte è causa di così impetuoso corrente.

Per li quali rispetti ho partita nel primo disegno tutta la larghezza del fiume, in quindici archi, et sedeci pilastri, facendone cinque in mezzo di piedi quaranta otto l'uno di diametro, et cinque da ciasched' una delle parti, tutti digradati in questo modo. Il primo di piedi quaranta quattro, facendolo la duodecima parte di un de maggiori. Il secondo di piedi quaranta, il terzo di trenta sei, il quarto trenta due, il quinto, et ultimo di venti otto. Questa proporzione tornaria molto commoda, per essere la sallita del ponte di modo piacevole, che per grave peso, chegl'animali tirassero, o che portassero addosso, non scorgerebbero la differentia, che fosse, tra questa, et la piana strada.

Saria parimente forte, per essere la digratatione di maniera, che toccando tutte l'estremità delli colini degl'archi la linea della digradazione (come si vede nelli disegni colorita di rosso) il peso s'andaria spingendo unitamente, trovando sempre gl'archi più forti, per essere di minor larghezza et maggior proporzione di pilastri, il qual modo riusceria ancora (per tale unione) molto vago da vedere. L'havere fatti gl'archi di mezzo grandi è stato necessario, per non impedire il corrente dell'acqua, et la digradazione di quelli dalle bande necessarissima si per la fortezza, come ancora, per agguagliare il pian del ponte, con quello della strada.

È vero, chel primo disegno è di modo, che saria necessario alzare al quanto la strada, ma ciò si faria con molta commodità, mettendovi della medesima ghiara, che si cavasse dalli fondamenti. Ma nel modo del secondo, et terzo disegno non accadaria, per essere gl'ultimi archi al quanto più bassi.

I pilastri benché, per l'ordinario non si faccino più della quinta parte del diametro dell'arco maggiore, e gli è però concesso di poterle fare la quarta, ma perché, meglio possino resistere all'impeto del fiume,

et che non impedischino il suo corente, l'ho disegnati più grossi della quinta, et alquanto meno della quarta, havendo fatto quelli del primo di piedi undeci che raccolti tutti insieme fanno la somma di piedi cento sessantasei, aggiuntavi la larghezza de gl'archi, che son piedi se cento, fanno in tutto piedi sette cento settanta sei, ch'è la larghezza del fiume.

Et se fosse detto, che trovandosi poco discosto dal fiume verso il suo nascimento un luogo, che tra le due ripe non è più. Che cinque cento piedi in circa, non saria necessario di fare il ponte, con tanti archi, ne di tanta longhezza, atteso che, si come passa l'acqua al presente per tal luogo, così passerebbe, per un altro simile; al che risponderai che se bene al presente passa per tal luogo non si può stringere di tal modo che possa gonfiare notabilmente, per essere le ripe quasi angolate, di modo, che non essendo tal stretto continuato, non può fare gonfiamento notabile; ma passando in un subito si va dilattando senza fare alteratione sensibile. Mo passando l'acqua per questo stretto, et trovandone poi un altro, circa a due cento piedi lontano, dove si facesse il ponte, saria necessario, che tra l'uno, et l'altro luogo l'acqua s'inalzasse di maniera, che ne seguisse il medesimo inconveniente, ch'ho detto prima.

E perche li palificati che si facessero, per tal'effetto non potriano essere sicuri, essendo tutto il letto del fiume di ghiara in breve tempo resterebbe il ponte isolato; et quando pure si volessere fare le palificate con pali che havessero le punte di ferro azzarite, restringendole, et incastrandole unitamente insieme, come saria necessario, la spesa saria maggiore assai, che fare il ponte di quella longhezza, che ricercaria l'alveo del fiume, ma con tutto ciò le teste del ponte non sarebbero mai sicure, perciò che (come scrisse l'Alberti) elle deveno essere appoggiate alle sodissime, et fermissime ripe, et non si trovando di sua natura fortificarle con grossissime pietre. Dimodo, che saria grandissimo errore l'appoggiarlo al terreno rimosso, fidandose delle palificate.

Ma non per questo io non voglio intendere, che con tali palificate non s'havesse da regolare il fiume in alcuni luoghi, acciò non andasse ad urtar li pilastri nelli fianchi, come ho detto. Ma dicobene, che con esse non s'habia da restringere il fiume notabilmente, et massime dove si farà il ponte, perciò le palificate si fano, per tenere le ripe acciò l'acqua non le vada del continuo rusicando, finche possino resistere et quando non potranno più, rifarli di nuovo, ma non son fatte per fortificare le teste del ponte, perciò che consumate che fossero, ne segueria la rovina di esso ponte.

Però si vede che se ben sò ristrengo nel secondo disegno il corrente dell'acqua circa a piedi quarantatre, il ponte sarria fortissimo facendovi, per fortezza nelle teste (oltre li suoi pilastri) due archi ripieni, quali si potriano aprire venendo mai occasione, chel fiume non volesse comportare tale restringimento, quale farci tutto di muro facendovi le ale, con le suoi contraforti, riempiendo il resto di ghiara, ma questo saria di maggior spesa.

Però non saria bene di fare il ponte di manco longhezza che ricercasse le larghezza del fiume, non si potendo scemar la spesa ne anco accrescere fortezza.

Il terzo è fatto pur di tredici archi, simile al secondo digradato sotto la medesima linea, come gl'altri, ma, con archi, et pilastri maggiori, essendo li cinque di mezzo di piedi cinquanta sei, et gl'altri

digradati, come si vede nel disegno, havendo digradato il primo la settima parte meno di uno di quelli di mezzo. I pilastri sono di piedi tredici in grossezza, et venti di longhezza, com'è la larghezza del ponte. Questo modo crederei io, che havesse a tornar bene per ciò, che essendo gl'archi larghi di diametro, non potriano tanto impedire il corso dell'acqua, la quale benche si restringesse in tutto circa a sei piedi il che saria incomprendibile, in tanta longhezza nella parte di mezzo dov'è il maggior corrente andaria molto più libera.

Tornaria anco al proposito tal modo, perciò che il piano del ponte, si unerà bene, con quello della strada, per essere gl'archi di mezzo alti li due quinti del suo diametro, et li ultimi dalle bande la terza parte (com'è l'uso degl'archi di tal genere) ma con tutto, che questo modo sia forte, io farei, che l'imposta principale andasse tanto giù tra li pilastri, che giugnesse al mezzo cerchio, perciò che, così s'usavano gl'antichi, per maggior fortezza. Si vedono in tutti li disegni, sopra alli prencipal speroni, altri più piccoli speroni, quali ho fatti acciò, che se mai per alcun tempo, il fiume s'inalzasse, che non vada in corrente ad' urtare in faccia del ponte senza avere alcuna difentione.

Nen restarò di dire, che havendose da fare il ponte, non lo farei su la medesima linea apunto del vecchio, ma cominciandolo nel medesimo luogo verso la parte di Bologna, drizzarei la linea alquanto verso tramontana, ch'a questo modo s'affrontaria bene, con la strada, si fuggiriano li fragmenti, quali nel cavare causarebbero spesa, et tardità. Giovariano bene, situandose il ponte come ho detto, perche dariano molto aiuto a fare li ripari, et difenderiano li pilastri, quali (havendo dinanzi in sino a una certa altezza tali fragmenti) l'acqua non li potria così offendrer, rompendosi prima il tali impedimenti. Saria ancora molto necessaria tale situatione, per accomodarse meglio con il corso dell'acqua, perciò che, con poca spesa, et manco danno de confinanti, si faria de modo, chel corrente andaria giusto a ferire la longhezza del ponte ad angolo retto, il che saria molto necessario, per la stabilità del ponte.

I portoni, che ho accennati nelli disegni potriano servire per serrare il passo, per quale improvviso accidente, et anco per farvi sopra la memoria di Sua Beatitudine, come ragionevolmente si dovria fare, per un'opera tanto degna, utile, et necessaria.

Molte altre cose si potriano dire intorno alla considerazione di così magnanima impresa: ma per non le faste dire, più di quello, che mi haverò fatto, le tacerò tutte, replicando solo, chel ponte doveria essere fatto tuto di nuovo, di giusta, et conveniente larghezza, con archi digradati dalle bande rispondendo l'ultimo al piano della strada, senza restringere l'alveo notabilmente. Appoggiando le teste del ponte a fortissime pietre, ne fidarse di palificate, ma che tutta l'opera sia fatta di buona, et ferma fabrica, provedendo, chel fiume non vada ad'urtare li pilastri per fianco. Tutte le quali cose sono la sustantia di quanto (per hora) s'estende il mio parere.

Baciandole le mani con ogni termine di riverentia. Delle S. V. Illustrissime

Humilissimo servitore
Thomaso Laureti
Siciliano

Dok. 25

L. v. Pastor, Bd. 9 (1958), S. 906f., Dok. 100; R. Quednau (1979), S. 915f., Dok. 157

ASV, Archivio Boncompagni-Ludovisi, Cod. D. 5, fol. 241r+v (Memorie sulle pitture et fabbriche di Gregorio XIII)

Pittori provisionati:

Il primo fu Georg. Vasari Aretino

Gieronimo Mutiano

Lorenzo Sabbatino et ultimamente Tommaso Laureto pittore Siciliano fatto venire da essa f. mem. a Roma per depingere la sala Costantina.

La f. m. di P. Gregorio XIII fece venir in Roma il medesimo T. Laureti per depinger la volta della Sala Costantina, et havendo egli anco assunto di far l'inventioni, li venne in animo di far attioni del medesimo imperatore et in particolare quelle che fece in honore e beneficio di S. Chiesa, et havendo esso Tommaso vista in una delli parieti della medesima sala la donatione d'Italia fatta da Costantino a S. Silvestro e suoi successori rappresentata per una figuretta non molto intelligibile, pensò di fare l'istessa Italia destinta in 8 provincie secondo l'ordine de Strabone per più intelligenza di tal donatione. Pero fece nelle 4 pedocci della volta esse provicie, 2 per pedoccio, e primo la Liguria con la Toscana, appresso la Romana e la Napoletana, seguendo la Locania con la Puglia et ultimamente il Piceno con Venetia, tutte fatte in figura de donna con 2 puttini per ciascheduno che tengono l'uno l'insegni e proprietà del paese, l'altro l'iscrizione, nelli mezzo tondi piccoli o sordele, che chiamano alcuni della professione; per l'incontro delle finestre la depinse la Corsica e Sicilia pure adornate da puttini che tengono medesimamente insegne e descrittioni; nelli mezzi tondi grandi ha fatto li 3 corpi del mondo con le sue iscrizioni cioè l'Europa, l'Asia e l'Africa, nelli 4 angoli della volta son depinte 2 arme di essa felice memoria e 2 ombrelle insegna di S. Chiesa, quali tutte son'accompagnate da 2 virtù con le sue iscrizioni, e prima la vigilanza e sapienza, che tiengono in mezzo una dell'armi, appresso la benignità e clemenza, dai lati di una delle ombrele la liberalità e magnificenza, tengono in mezzo l'altr'arma sicome la sincerità e concordia l'altra ombrella. Nelle lunette della volta vi son depinti alcuni puttini in scoccio con arte di prospettiva, che tengono alcun' ornamento imperiale come il regno, la mitra, la corona, lo scettro, le vesti purpuree, lo stocco e speron d'oro et altri ornamenti, che dimostrano la dignità e facultà lasciata da Costantino a S. Silvestro e suoi successori. E perché nelle parieti della medesima sala vi son depinte in forma di donna le 4 principali virtù, non parse ad esso Tomaso farle anco nella volta per non se vedere soto e sopra una medesima cosa, ma conoscendo egli tal virtù esser proprie della detta fel. mem., li venne in considerazione di farle a modo di embleme senz'alcun moto. Però fese in 4 triangoleti, che fan l'ornamento della volta, un globo della terra per ciascheduno in mezzo a 2 serpenti che doi timoni lo sostengono, sopra il primo ha fatto un specchio, al 2° una spada la bilacia, al 3° un leone e sopra il quarto la briglia, volendo dimostrare che la fe. mem. di P. Gregorio XIII governò benissimo il mondo con prudenza, giustizia, fortezza e temperanza.

Nel mezzo della volta pensò di dipinger quella degna attion di Costantino, quando commandò che per tutte le parti del suo imperio si gettassero a terra gl'idoli e s'adorasse Christo nostro redentore ma essendo piaciuto al signor di tirar a se quell'anima benedetta, il nominato Tomaso non la possete far adornata di figure, come desiderava, per non esserli stato concesso dal successore d'essa fel. mem., ma nondimeno fece in quel luogo una prospettiva di un tempio, in mezzo al quale un altare con un crocifisso, e per terra una statua di Mercurio fracassata, che significano la medesima intentione.

Dok. 26

BAV, Chigi M. I., 1, fol. 31v

(19. Juli 1581)

Magnifico mio Carissimo ieri il Padre maestro Ignatio m'ha detto d'havervi mandato la misura della volta, che s'havra da depingere, et però in questo tempo che vi trattenete costì, potete andare pensando all'inventione del partimento come à punto mi scrisse et [...] ma sopra il tutto attendete conservarvi che me ne raccomando

Messer Thomaso Laureti

Dok. 26.1

BAV, Chigi M. I., 1, fol. 83r

(5. August 1581)

Molto Magnifico mio Carissimio. Ho fatto sapere à N.S. l'inventione Vostra sopra il partimento delle pitture della sala di Costantino et S. S.tà mi ha detto, che non ci sarà risoluzione [...] alcuna circa l'invenzione, prima che all'arrivo vostro qui credendo che alla fine del presente mese debba a viaggiare per [...] firmato [...] che raccomando

Messer Thomaso Lauretti

Dok. 26.2

BAV, Chigi M. I., 1, fol. 152r

(23. September 1581)

Magnifico mio Carissimo. Ho sentito per la vostra lettera la ragione che vi ritiene che non vi mettete così presto a viaggio per arrivare a Roma, ne so dirvi altro, se non di quanto prima ve ne sarete espedito di costo, sarà molto ben fatto, che ve ne veniate, et con tal fine mi vi raccomando al solito di core,

Messer Tomaso Laureti

Dok. 27

J. A. F. Orbaan (1910), S. 284; R. Quednau (1979), S. 928f., Dok. 171

BAV, Ms. Urb. Lat. 1053, fol. 461v

1585 ottobre 2 / Il pittore, che doveva horamai dopo tanti anni finir la sala di Costantino è stato licenziato dal Papa, perchè voleva dinari nel modo che era pagato da Gregorio, cioè un tanto al mese et sodisfatta di più la sua opera da Sua Santità, la quale ha fatto dipingere su gl'angoli di detta sala 4 imprese: una d'un liono ardito in campo turchino co 'l motto, che dice: "Justus ut leo confidens"; l'altra d' un san Pietro, che naviga un Cristo in poppa verso un scoglio, con le parole: "Duc in altum"; la terza un san Francesco, che alza le mani verso alcuni raggi, che escano dal cielo con: "Ripara domum meam, quae labitur" et la quarta di 3 monti et una stella col soprascritto: "Mons in quo bene placitum est Deo."

Dok. 28

Vertrag vom 18. Juni 1585 mit dem Maler Nicolo Martinelli über die Ausmalung von vier Räumen im Palazzo Armellini (Cesi); Notar: Pompeo Fabri

Auszugsweise auch: R. A. Lanciani (1992), S. 113; L. Russo (1993), S. 291

ASC, Archivio Urbano, Sezione 1, Vol. 320, fol. 399r-400r

fol. 399r

Adi 18 di Giugno 1585

Capit(..) mastro Nicolao (...) per dipingere le stanze del Palazzo Armellino

Per la presente sia noto et manifesto qualmente mastro Nicolo Martinelli da Pesaro Pittore promette e s'obliga a tutte sue spese dall. Incollar et far ponti inpoi depingere quattro stantie nel Palazzo di Borgo (fol. 399v) Vecchio dell' Illustrissimo et Reverendissimo Signore Cardinale Cesi cioe una sala, un salotto e due camere e dipingerli In questo modo cioè Nella prima sala grande farci li 12 mesi dell'anno in figure secondo il disegno datoli man sua lasciato appresso di messer Anton Bardi et con due armi del Cardinale che vanno nella facciata delli mezanini adornate con (..)ure et panni Il resto del fregio habbi (.....) di p(.....) adornati con termini e figure eg(.....) l'appuntamento che s'è restato con (.....) Laureti.

Item Nel salotto (.....) di compartimenti di figure pa[es]i et grottesche et il simil ordini s'habbi da tenere nella pittura dell'altre due camere che seguono come potrà sempre dichiarare il detto messer Tomasso et messer Antonio Bardi.

Et tutte le su[dette] pitture l'habbi da colorire a fresco et ritoccarle a color fino et secco a tutti suoi colori.

Et promette dar fenito dette stanze depinte nel modo sopradetto per tutto il mese di settembre prossimo futuro per prezzo et nome di prezzo di (fol. 400r) scudi cento di moneta da pagarseli In tanta argento in quattro termini cioe scudi 25 al presente altri 25 fenito che sara la prima sala (...) il resto di mano in mano secondo che si lavora.

Et a buon conto de sudette pitture al presente co[n]fessa haver havuti et ricevuti scudi 25 di moneta in tant'argento per un mandato fattoli al banco del G Tib. (...)eccli ad mastro Nicolo dato et consegnato sottoscritto dal predetto Signore Cardinale.

Et per osservazione di questo il detto mastro Nicolo Pittore quanto anco il (.....) se stesse et loro heredi et beni mobili (.....) di Camera Apostolica et vogliono che la presente (.....) di publico Instrumento con le solite clausole da steno (.....) voglia not.ro et con il giuramento et In (.....) la presente In Roma quanto di sopra detto (.....) Mutio Lenzi Cameriero del pre Signore Cardinale et mastro Bartholomeo Ambrogino Muratore etc.

Dok. 29

ASR, Camerale I, Fabbriche (1585-1590), Reg. 1528

Libro p.mo per la Fabbriche di N. S.re

fol. 23r (XXIV):

[1587]

Cesare Nebbi et Giovanni Guerra Pittori di contro deveno havere per la scala nova dipinta con le stanze a basso dove si entra nella Gregoriana partendosi da detta stanza dove si entra nella Gregoriana e salendo fino dove si entra nella Cappella di Sisto Quarto nel Palazzo apostolico con tutta la Pittura fatta per detta Scala li quali importano secondo la stima fatta da Tomaso Lauretti et Durante Alberti Pittori sotto li 25 di febraro 1587-----scudi 1021

Et per havere cuperto certe cose vergognose et ribattuto in molti loghi alle loggie al Piano della Bologna come per la stima fatta da Tomaso Lauretti et Durante Alberti-----scudi 4

Et per la pittura delle vuolte delle cupolette alla cappella del santissimio Presepio a Sana Maria Maggiore stimata da detti-----scudi 376

Et per l'oro messo sopra li stucchi alle medesime cappellette stimati dalli detti-----scudi 387,50

Et per la Pittura fatta a S.ta Sauina nella Nicchia e nella Cappella sotto l'altare grande stimata da detti-----scudi 250

fol. 24r (XXV):

Cesare Nebbi et Giovanni Guerra Pittori di contro deveno havere scudi dumilasettecento sessantacinque di moneta che tanto importano tutte le opere di Pitture fatte nella cappella del Santissimo Presepio in Santa Maria Maggiore come per la stima fatta da mastro Tommaso Lauretti et Durante Alberti Pittori li quali scudi 2765 sono stati ridotti e saldati da N.S. ad scudi dumilaseicento di moneta come appare per il conto da loro dato appresso anzi in mano di Monsignore Frangipane Thesoriere Secreto di S. S.ta et l istromento Rogato da m. Francesco Belgio Notaro Auditore della Camera sotto li 28 di Gennaro 1588-----scudi 2765 scudi 2600

Dok. 30

A. Bertolotti (1882), S. 37

ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 16, fasc. 16, fol. 4v

(28. Januar 1588)

Io Thomaso Laureti ho stimato l'histoire et figure della loggia della ben.e lateranense scudi nove cento uno conforme alla destintione fatta di sopra.

Dok. 31

A. Bertolotti 1885, S. 61

ASR, 30 Not. Cap., Ufficio 38, fol. 398

(30. Januar 1588)

In tal caso per ogni quadro d'Istoria se gli haverà da pagare a ragione di scudi 25 di moneta insino a 30 simili secondo giudicarà per la parte di SS. Ill.ma li detti Canonici e M. Martino, per la parte di detto Pasquale, mastro Hieronimo Mutiano, et Tommaso Siciliano, quali tutti insieme possano stabilire il pretio [...]

Dok. 32

ASC, Cred. IV, Vol. 95, fol. 199v

fol. 199v

Die Veneris VIII Augusti 1586

Super Pictura Salae Imperatorum

Ill[ustrissi]mi D[omi]ni

Nicolaus Evangelista

Paulus Bubalus

Melchior Cencius Coss.

Andreas Vellius Prior

Thomas Bubalus

Vincentius Capocius Deputati

existentes apud quartam salam Palatij Capitolini ipsorum Illustrorum Dominorum Conservatorum unanimes et concordēs decreverunt opus picturae Romanae Historiae in Sala Imperatorum nuncupata, faciendae, concedendum esse prout concesserunt D[omi]no Thomae de Lauretis siculo pictori, cum capitulis pactis conditionibus et declarationibus desuper adendis et componendis, ac pretio per eosdem Ill[ustrissi]mos D[omi]nos Conservatores, Priorem et Deputatos declarando et arbitrando, presentibus etc. magnifico D[omin]o Paulo Matthaio et Jacobo Porta Architectore etc. Testibus etc.

fol. 201r

Concessio operis picturae secundae salae Imperatorum nuncupatae Palatij Capitolini.

Providus Dominus Thomas Laureti de Murino pictor sponte et in omni miliori modo etc. promisit et se obligavit

Dok. 33

R. Aikin (1980), S. 228f., Anm. 8; M. E. Tittoni (1991), S. 138

ASC, Cred. VI, Vol. 61, fol. 200r

Adi 30 d'Agosto 1586

Io Thomasso Laureti di Murino pittore m'obligo, et prometto di depignere tutta la seconda Sala di Campidoglio dove l'Illustrissimi Signori Conservatori danno audienza, havendovi da fare quattro historie grandi cioè è una per facciata, con un fregietto intorno, per ornamento. et depingere in esse facciate, quelle battaglie o altre attioni notabili, che mi saranno date da essi Illustrissimi Signori Conservatori, Signore priore et deputati della fabrica obligandomi ancora di fare sotto alle historie grandi, una historietta finta di ~~ehiaro, et seuro~~ bronzo, con altri ornamenti di chiaro, et scuro insino in terra. Tutta la qual pittura mi obligo, et prometto, di depingnere a fresco con ogni mio studio, et diligentia, havendovi da ponere colori buoni, et fini, dall'azzurro ultramarino inpoi, et il fare de ponti, et ogn'altra opera de muratori, et falegnami, obligandomi di fare tutta l'opera in termine di anni quattro proximi avvenire da hoggi, per prezzo di scudi dui mila d'oro a giulij undeci, per scudo pagandose in questo modo, cio è, al presente scudi ducento d'oro simili, quali saranno per arra, et parte di pagamento. il restante si dividerà in quendici pagamenti tanto quanto saranno i Maggistrati, insino all'ultimo delli anni quattro che ne toccherà scudi cento venti d'oro per Maggistrato.

Dok. 34

ASC, Cred. IV, Vol. 95, fol. 201r+v

(30. August 1586)

Eadem Die Pontificatus S. D. N. Sixti Quinti Anno 2° Indictione XIII

Concessio operis picturae secundae salae Imperatorum nuncupatae Palatij Capitolini, Domino Thomae de Lauretis

Providus Dominus Thomas Laureti de Murino pictor sponte et omni meliori modo etc. promisit et se obligavit Inclyto Po[polo] Ro[mano] et pro eo Ill[ustrissi]mis Dominis Nicolao Evangelistae, Paulo Bubalo, Melchiorri Cincio Conservatoribus Andreae Vellio Priori, Thomae Bubalo, Vincentio Amercio et Cencio Capocio Deputatis ad fabricam praesentibus etc. vulgari sermone loquendo, ut manu ipsius Domini Thomae pictoris apparet, pingere tutta la segunda Sala di Campidoglio dove l'Illustrissimi Signori Conservatori danno audienza, detta la Sala dell' Imperadori, havendovi a fare quattro historie grande cio è una per facciata con un fregiotto intorno per ornamento, et depingere in esse facciate, quelle battaglie o altre attioni notabili che gli sarranno date da essi Illustrissimi Signori Conservatori Priore et Diputati, obligandosi ancora di fare sotto all' historie grandi, una historietta finta di bronzo con altri ornamenti di chiaro et scuro insino a terra, et tutta la sodetta pittura promette et si obliga di fare et pingere a fresco con ogni suo studio et diligentia havendovi da ponere colori buoni et fini, dall'azzurro oltramarino in poi et il fare di Ponti et ogn'altra opera di muratori et falegnami. Obligandosi di fare tutta l'opera in termini di Anni quattro prossimi avvenire cominciando da hoggi, et il tutto per prezzo di scudi Duamilia d'oro a giulij undeci per scudo da pagarsili in questo modo cio è, al presente scudi dugento d'oro simili quali saranno per arra et parte di pagamento et il restante si dividerà in quindecim pagamenti tanto quanto saranno li Magistrati in sino all'ultimo dell' Anni quattro che ne toccherà scudi cento venti d'oro per Magistrato. Et ulterius dictus Dominus Thomas pictor promisit et se obligavit infradictos quattuor Annos opus praedictum picture omni mora postposita finire et perfectum reddere et interim nullum aliud opus simile accipere ne in eo se immisceri sed opus huiusmodi prosequi mediare et finire usque ad illius perfectionem alias voluit teneri ad omnia damna etc. de quibus etc. quod iuxta etc. et e contra dicti Illustrissimi Domini Conservatores Prior et Deputati vice et nomine inclyti Romani Popoli praedicti promiserunt eidem Domino Thomae pictori praesenti etc. pretium et mercedem praedictam solvere pacare et exbursare mo[do] et forma praedictis quia sic actum etc. Pro quibus etc. praefati Illustrissimi Domini obligaverunt etc. bona dicti Ro. Po. et dictus Dominus Thomas pictor se et bona sua etc. in ampliori forma Camerae Apostolicae cum clausulis etc. citra tamen procura[ta]m constitutionem etc. consensientes in mandatum executivum unica praecedente citatione relaxan. etc. iuraverunt etc. rogaverunt etc. Actum in quarta Sala Palatij

Capitolini praesentibus etc. magnificis dominis Dominico Herutio Fiscii procuratore et Iacobo della Porta Romanis Testibus etc.

H. Fuscus qui supra rogatus

Dok. 35

Mit leichten Abweichungen: E. Rodocanachi (1904), S. 99, Anm. 1; P. Pecchiai (1950), S. 156f.; M. E. Tittoni (1991), S. 138f.

ASC, Cred. VI, Vol. 61, fol. 9r

Auf der Rückseite:

Al Sirenissimo Popolo Romano et
Illustrissimi Signori Coservatori et
priore

Supplicatio Domini Thomae
Laureti Pictoris

per

Thomaso Laureti

fol. 9r

Illustrissimi Signori – Thomaso Laureti humelissimo servidore del Sirenissimo Popolo Romano, et delle Signorie Vostre Illustrissime, sapendo quanto sia la generosità dell'animo loro, si tiene anco certissimo ch'el donativo, che più volte benignamente gl'è stato promesso, sarà degno della magnificenza del nome Romano, et perchè meglio et più giustamente lo possano favorire, et aiutare, li notifica come quando li fu proposta la pittura della lor sala, egli per lo desiderio, che teneva di servire il Sirenissimo Popolo si ristinse a prezzo di scudi tremila, se ben sapeva, che haveria meritata più di quattro, come hora è stato giudicata da primi della professione. Tuttavia quelli Signori del Maggistrato di quel tempo, con promessa di honorato donativo alla fine dell'opera, lo ridussero a dumila et cinquecento. Ma perchè tale accordo fu fatto nel fine del loro Maggistrato, non vi fu tempo di farne scrittura, et succidendo poi l'altro, fu data la cura al Signore Andrea Velli che (come Priore) facesse stipulare l'istrumento, il qual S. Andrea mettendo in considerazione al detto Thomaso la gratitudine del Sirenissimo Popolo con nuova promessa di maggior donativo, fece sì che per la bassezza di tal prezzo non havendo perdonato nè á tempo nè anco ad alcuna sorte di spesa, si ritrova al presente

aggravatissimo di debiti, perché altrimenti non haveria possuto condurre a fine l'opera con quel studio et diligenza che l'ha condotta. Pertanto supplica con ogni sorte di riverenza cotesto Sirenissimo Popolo et le Signorie Vostre Illustrissime che per benignità loro restino servite di favorirlo di donativo tale, che possa per quegli anni ch'el Signore Iddio gli concederà star sempre prontissimo in tutti quei servitij che da loro gli veneranno comandati, ricevendo tutto per gratia della molta bontá et generosità loro, restandole per sempre obbligatissimo et di continuo pregerà il Signore Iddio gli conceda lunga, et felice vita.

Dok. 36

ASC, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Vol. 30, fol. 118

(08. Juli 1591)

Mag.co Pagarete a messer tomasso Ciciliano Pittore scuti cento m.ta quali gli facciamo pagare per un quadro grande del ritrato di N. S. Sisto. V. fel. mem. havuto da lui per servitio nostro et ponete a nostro conto Dalla Cancelleria questo di 8. di Luglio 91 scudi-----100

Dok. 37

L. Sickel (2010), S. 181, Anm. 49

ASR, Notai AC, Testamenti, Vol. 21, fol. 220v-221r

Testamentum Ill. et R D. Iustiniani Orfini

(28. Januar 1597)

Ill.mo. et R.mo D. Alexandro Peretto Sancti Laurentij in Damaso diacono cardinali Montalto S.R.E. Vicecancellario reliquit Tabellam parvam seu quadrum in quo picta est effigies Sancte mem[oriae] Sixti Pape Quinti ad vivum expressa manu insignis Artificis Thome siculi et hoc exiguum munus reliquit eminenti amplitudini Dominationis suae Illustrissimae in signum fideli servitutis per ipsum Testatorem praestitae ipsi. d.no Cardinali.

Dok. 38

ASR, AC, 2505, fol. 77r-v

Dicta die [6. September 1594]

fol. 77r

Magnificus Dominus Thomas Lauretus Panormitanus Pictor in Urbe habens notitiam supradicte societatis sponte etc. ut principalis principaliter et insolidum accessit supradicto Instrumento pro omnibus et singularis in eo contentis, Constituens se principalem et insolidum promissionem et debitorem in omnibus et per omnia erga supradictum magnificum Dominum Franciscum Beninum absentem me Notario [presente].

Et insuper recognoscendo bonam fidem dixit et declaravit supradictam societatem initam fuisse eius contemplatione et instantia et dictum Dominum Laurentium ~~absentem~~ in ea solummodo habere nudum nomen dictaque scuta 130 sibi inservire ad effectum extinguendi aliam societatem scutorum 125 factam pariter super offitio dicti Domini Laurentij Roggerij sub die 26. Januarij 1591 quae facta fuit per renovationem alterius similis summae factae sub die 14 Martij 1588 sub obligatione bonae memoriae D. Pompei Roggerij Patris dicti D. Laurentij prout latius de dicta renovatione exhibuit.

fol. 77v

fidem dicte societatis cum ratificatione in fine facta per Illustrissimum Dominum Martium Sanctacrucium tenoris etc. propterea suscipiendo in se omne commodum incommodum [...] damnum periculum et fortunam et omnem futurum eventum dicte societatis promisit solvere fructus et in fine societatis relevare indemnem supradictum D. Laurentium absentem me Notario [presente].

Itaque etc. alias ad omnia damna etc. teneri voluit de quibus etc. obligando propterea se ipsum etc. bona etc. iura etc. principaliter et insolidum in forma Camerae apostolicae cum solitis clausulis et cautelis citra tamen etc. renunciando cui cunque etc. appellationi etc. pro effectu etc. et consensit in mandatum exequutivum etc. unica etc. Et ita iuravit tactis etc. super quibus etc. Actum Romae in domo suae habitationis suprus Capitolium Praesentibus D. Petro Andriolo Gugubino et Sabbatino Jordano Bononiense testibus etc.

Dok. 39

ASR, 30 Not. Cap., Uff. 13, Vol. 97, fol. 955r-955v, 962r

f. 955 r

Die 16 men. Aprilis 1597 Indictione X.a

Pont.us Clementis 8 Anno eius 6°

In mei etc. personaliter constitutus D. Thomas q. Marii Laureti Panormitanus et civis Rom.s pictor sponte etc. omni meliori modo etc. convenit et promisit etc. Ill.mae et Exc.mae D. Catherinae Nobili Sfortiae Comitissae a S.ta Flora presenti etc. vulgariter loquendo

farli doi quadri de pittura in tela d'altezza de palmi dicinove et di larghezza de palmi dodici e mezzo uno con la natività del N.ro Sig.re Giesù Cristo et l'altro con san Bernardo che adori il Crocifisso che miracolosamente gl' apparve in Chiesa mentre faceva oratione, quali promette cominciare il primo del mese de maggio pross.o et darli finiti a S.E. fra quindici mesi incominciando dal di primo del d.o mese de maggio. A conto della qual pittura et fattura di essi quadri detto Mes. Tomasso confessa haver' hauto et receuto da S.E. scudi cento et quindici di m.ta et doi tele et telari per li detti doi quadri delli quali ne fa quietantia in forma. Et oltre detti scudi cento et quindici già pagati, S.E. promette pagare al d.o M. Tomasso scudi dieci il mese per tre mesi continui da incominciarsi alli 16 de giugno prossimo futuro et per altri tre mesi sequenti darli scudi veinti il mese con tanti giulii et Testoni d' argento et in capo de li detti sei mesi essendo però detto Mastro Tomasso vivo pagare et sborsare per lui in mano del sig.r Lorenzo Ruggeri scudi cento trenta di m.ta quali doveran' servire per estinguere una compagnia d' offitio de simil somma fatta in favor del' sig.r Franc.o Benini sotto la ricetta

f. 955 v

del detto sig.r Lorenzo della quale d.o Mastro Tomasso ne recognobbe la bona fede, quali denari S.E. pagará à conto del prezzo de detti quadri perché così d.o M. Tomasso consente et ordina a S.E.

Con patto tra esse parte convenuto che se in fine di sei mesi incominciando dalli sedici de Giugno prossimo d.o Mastro Tomasso haverà finito il quadro della Natività et cominciato l'altro detta E.S. sia obligata si come promette pagare et sborsare al d.o Mastro Tomasso scudi venti il mese sino al numero delli detti quindici mesi tra li quali d.o Mastro Tomasso sia obligato onninamente dar' finiti detti quadri a S.E., et non havendo finito il quadro della Natività et incominciato l'altro detta E.S. non sia obligata di seguitare il pago delli scudi venti il mese, ma sia obligata cominciare a pagare detti scudi venti il mese da quel giorno che haverà finito detto quadro et incominciato l'altro et poi continuare detto pagamento per il spatio del quindici mesi come di sopra.

Item in evento che detto Mastro Tomasso mancasse di far detti quadri come di sopra sia licito alla detta E.S. di propria autorità senza licentia d' alcun' giudice farli fare da altri pittori a lei benevisti a tutte spese danni et interessi di esso Mastro Tomasso eccetto in caso d' infermità, il che Dio lo guardi, nel qual caso S.E. debbia ritardare in far fare detti quadri per un mese continuo doppio che per un mese

sarà convalescente, et poi passato detto mese li possa far fare da altri come di sopra. Che finiti che saranno detti doi quadri

962r

si debbano far stimare da doi periti del arte uno per parte da elegersi et in evento de discordia dal terzo da elegersi da essi periti alla relatione de quali dette parti d' adesso per allora invicem et vicissim promettano stare et aquietarsi, et quel di più che sarà giudicato importare delli denari che detto Mastro Tomasso haverà hauto et che per lui si saran' pagati S.E. sia obligata sì come promette pagar in contanti in tant' argomento et se saranno stimati manco detto Mastro Tomasso sia obligato sì come promette restituire a S.E. li denari che haverà hauti di più. Quia sic actum etc. Et predicta omnia etc. promiserunt invicem habere ratam et contra non facere etc. aliter etc. Pro quibus etc. sese etc. et bona etc. in ampliore forma Camerae Apostolicae cum solitis clausulis etc. contra tamen etc. obligarunt et renuntiarunt etc. relax.ni mandati executioni consenserunt unica citatione precedente et tactis etc. iurarunt super quibus etc. Actum Romae in Regione Montium in Palatio solitae residentiae dictae Ill.mae et Exc. mae D. posita prope Sanctum Martinum presentibus M. et R.dmo Ascanio Sillano de Spoleto Can.co Basilicae Sanctae Mariae Maioris et D. Lelio Bencio de Monte Politiano testibus etc.

Ego Io: Baptista de' Octavianis notarius rogatus manu propria.

Die 16 aprilis 1597

Obligatio faciendi duos quadros picturae factos per D. Thomam Lauretum pictorem ad favorem Ill.mae et Exc.mae D. Catherinae Comitissae a Sancta Flora.

Dok. 40

ASR, 30 Not. Cap., Uff.13, Vol. 100, fol. 114r+v, 129r+v

fol. 114r

Die 12 Ianuarii 1598 Indictione Undecima /

Pontificatus Clementis Octavi anno sexto

In mei etc. personaliter constitutus Ill. D. Laurentius Rogerius Rom.s sponte etc. omni meliori modo etc. nunc manualiter et in contanti coram me notario habuit et recepit a d. Thoma q. Marii Laureti palormitano pictore et pro eo ab Ill.ma et Exc.ma D. Catherina nobili Sfortia Comitissa a sancta Flora per manus tamen d. Cesaris Battagliani Romano eius magistri domus presentis et in vim promissionis et obligationis per dictam Ill.mam et Exc.m D. factis pro eodem D. Thoma in favorem ipsius d. Laurentii in instrumento promissionis et obligationis de conficiendo duos quadros per dictum D.

Thomam factos ad favorem dictae Ill.mae Dominae ut continetur instrumento rogato per me notarium die 16 aprilis 1597 seu etc. solventis et exbursantis et numerantis de propriis pecuniis dictae Ill.mae D. ita dicto D. Thoma presente consentiente et mandante scuta centum triginta monetae ad bonum computum facturae dictorum duorum quadrorum ad effectum extinguendi societatem officii similis summae per eundem D. Thomam debitae magnifico D. Francisco Bennino sub obligatione ipsius d. Laurentii ut constare asseruit instrumento rogato per d. Hieronimum Fabrium Curiae R.mi D. Auditoris Camerae

fol. 114v

notarium ad quod etc. quae idem d. Laurentius ad se traxit in tot iuliis et testoribus argenteis de quibus vocavit se bene contentum etc. exceptioni etc. speique etc. et generali etc. renunciavit et quietavit etc. cum pacto etc. et promisit dicto D. Thomae presenti etc. ex dictis pecuniis dictam societatem extinguere facere atque curare cum effectu quod dictus D. Thomas nec alii in dicta societate obligati numquid molestabuntur a dicto D. Francisco nec ab aliis et in eventum alicuius litis etc. promisit dictum D. Thomam presentem etc. et omnes alios in dicta societate obligatos absentes me notario etc. pro eis acceptan. et stipulan. Indemnes et sine danno relevare et conservare ita quod etc. de quibus scutis centum triginta ut supra solutis dictus d. Thomas ad bonum computum eius mercedis facturae seu picturae dictorum duorum quadrorum dictam Ill.mam D. licet absentem praefato d. Cesare eius magistro domus presente et una mecum notario etc. pro ea acceptan. et stipulan. Quietavit ut supra cum pacto etc. Quae omnia etc. promiserunt habere rata etc. et contra non facere etc. alias etc. Pro quibus etc. sese etc. bona etc. in ampliori forma Camerae Apostolicae cum clausulis solitis etc., citra tamen etc. obligarunt etc. renuntiarunt appellationi etc. et relaxationi m.ti ex.i consenserunt unica citatione

fol. 129r

precedente et tactis etc. iurarunt super quibus etc.

Actum Romae in Regione Pineae in domo habitationis dicti D. Laurentii presentibus etc. D. Marino Diorti Veronen. Et D. Io: francisco Pandulpho de Collescipionis Narnien. Diocesis testibus etc.

Ego Io: Baptista de Octavianis not. rogatus

fol. 129v

Die 12 Ianuarii 1598

Quietatio facta per Ill. D. Rogerium ad favorem D. Thomae Laureti Palonormitanis [sic] pictoris et Ill.mae D. Comitissae a s.ta flora.

Dok. 41

F. Nicolai (2011), S. 394-397 (unter Auslassung der notariellen Klauseln am Schluss des Dokumentes)

ASR, 30 Not. Cap., Uff. 14, fol. 621r-622r

Die 7 mensis octobris 1599

In presentia etc. personaliter constitutus magnificus d. Thomas Lauretus panormitanus pictor in Urbe qui sponte etc. ac omni meliori modo etc. promisit Ill. domino Mario Fano presenti etc. idest di pingere tutta la nicchia cioè dalla cornice in su della chiesa nova di Torre di Specchi insieme con l'arco et farci una Gloria de Angeli con li doi Angeli, che farà a satisfatione delle monache overo abbate di detta Chiesa.

Hanc autem promissionem etc. fecit prefatus d. Thomas dicto D. Mario presenti etc. pro pretio scutorum ducentorum viginti quinque monete juliorum decem pro scuto, ad quorum bonum computum idem D. Thomas medio iuramento etc. confessus fuit habuisse et recepisse ab eodem d. Mario presente etc. scuta septuaginta quinque monete juliorum decem pro scuto, postquam etc. vocavit etc. renuntiavit etc. et generaliter etc. ac quietavit etc. per pactum etc. Reliqua scuta centum quadraginta idem d. Marius solvere promisit etc. dicto D. Thomae presenti etc. in duabus paghis, vide licet primam pagam idest scuta septuaginta quinque ut dicitur a mezza opra et alia scuta septuaginta quinque restantia ut dicitur perfecto opere hic Romae libere etc., cum pactis etc. che detto signor Tommaso sia obligato si come promette fare detta opera de suoi proprij colori quali debbiano essere boni et fini, et farla con diligentia et de sua propria mano et non altrimenti. Item che li ponti di legno et tutti li legnami che bisogneranno per detta opera sia obligato di mettercili esso sig. Mario a sue spese. Item che detto signor Tommaso debbia haver fenito detta opera in fra termine di tre mesi prossimi, altrimenti non facendola tra detto termine detto signor Mario possa far fare detta opera ad altri a tutte spese, danni et interessi di esso signor Tommaso.

Ancora a ragione di quanto più quia sic actum etc. Quae aliter etc. ad omnia damna etc. in quibus etc. de quibus etc. quod etc. quia sic actum etc. Pro quibus sese etc. Heredis etc. ac bona etc. in forma Camerae Apostolicae etc. cum clausulis etc. citra etc. obligarunt etc. et in mandatum executivum unica etc. consenserunt sicquae tactis etc. Iurarunt etc. Super quibus etc. Actum Romae in regione Campitelli et in officio mei etc. presentibus etc. d. Blasio Salvatone de Cornacchio Ferrarien. dioc. famulo ipsius D. Thome et Ioanne Ferrino romano testibus

Dok. 42

Teilweise veröffentlicht von M. Chappell / W. Ch. Kirwin (1974), S. 139 und 159, Appendix I, V, A, 1; M. C. Abromson (1976), S. 341, Appendix I, 57, 58, 59

AFSP, Arm 26, A, 162, f. 52v (denari a buon conto)

A mastro Thom.o Laureto pittore deve dare à di primo di ottobre [1599] scudi cinquanta di moneta havutone mandato a bon conto della pittura che ha da fare per uno altare delli tabernacoli dele nave piccole.....36.....scudi 50

E' adi 5 di novembre [1599] scudi 50 di moneta havutone mandato a bon conto a avutone.....100.....scudi 50

E' adi 18 detto [settembre 1600] scudi 30 di moneta havutone andato a bon conto come di sopra et sono per la paga del primo mese à avutone.....37.....scudi 30

Dok. 42.1

AFSP, Arm 26, A, 165, f. 65r (mandati / spese 1599-1600)

A di primo ottobre 1599

A mastro tomasso Laureto Pittore scudi 50 di moneta à bon conto della pittura che ha da fare per un altare delli tabernacoli delle nave piccole.....scudi 50

fol. 84r

A di 5 di novembre 1599

A mastro tomasso Laureti Pittore scudi 50 di moneta a bon conto della pittura che deve fare in un altare delli tabernacoli delle nave piccole altra scudi 50 ha avuti in un altro mandato.....scudi 50

fol. 160v-161r

A di 18 di 7bre 1600

A mastro Tomasso Laureto pittore scudi trenta di moneta a bon conto del opra e quadro che ha promesso di fare di pittura colorito a olio alto palmi 35 e largo $19 \frac{3}{4}$ in circa nella chiesa nova di San Pietro in vaticano nel altare a mano destra vicino alla sedia pontificale dove si dimostrano il primo miracolo che fece San Pietro alla porta speciosa cioe quando guari il stroppiato quale sono per la paga del primo mese conforme al mandato rogato in questo di da notaro scontano di detta fabbrica oltre scudi cento avuti in due altre mandatiscudi 30

Dok. 42.2

AFSP, Arm 26, A, 167, f. 37r (entrata e uscita)

Uscita della fabbrica di san Pietro deve havere per la somma contrascritta

Adi 18 di 7bre [1600]

A mastro Thom.o Laureto pittore scudi trenta di moneta a bon conto dell' opera e quadro che ha promeso fare de pittura colorito a olio alto palmi 35 largo palmi $19 \frac{3}{4}$ in circa nella chiesa nova di San Pietro nell' altare à mano diritta vicino alla sedia pontificale dove si dimostra il primo miracolo che fece San Pietro alla porta speciosa cioe quando guari il stroppiato, et sono per la paga del primo mese conforme all' obligo et instrumento rogato q.o li dal secretario e notario di detta fabbrica scudi 30

Dok. 43

Unvollständig und mit Abweichungen bei M. Chappell / W. Ch. Kirwin (1974), S. 159, Appendix I, V, A, 2; M. C. Abromson (1976), S. 342, Appendix I, 60

ASR, 30 Not. Cap., Uff. 38, Vol. 4, fol. 824r+v, 839r

fol. 824r

Die 18 mens 7bris 1600

Obligatio picturae pro capella

In mei etc. praesens et personaliter constitutus d. Thomas Lauretus panormita pictor in urbe sponte etc. omni meliori modo etc. obligavit et promisit Ill. mis et R. mis dominus Deputati ven. Collegii R. dae Fabricae principis apostolorum de Urbe absentibus et pro eis Mag. co D. Iacobo Antonio Lomaccio dictae Fabricae generali oeconomio praesenti etc. meque notario etc. vulgari sermone loquendo di fare un quadro di pittura collorito a olio alto palmi 35 et largo 19 $\frac{3}{4}$ in circa nella chiesa nova di s. Pietro in Vaticano nel'altare a mano destra vicino alla sedia pontificale dove si dimostrerà il primo miracolo che fece san Pietro alla porta Speciosa cioè quando guari l'stropicato et se obliga di fare detto quadro con ogni studio et diligenza con metterci colori boni et fini a tutte sue spese per quanto importa l'opera de pittura et promette detto quadro haverlo fornito in termine di quindici mesi incominciando da oggi et come seguita da finirsi.

Et promette detto pittore di far detto quadro per prezzo di scudi ottocento di moneta da pagarsi da detti Ill. mi R. mi deputati nell modo solito che paga la Fabrica (fol. 824v) et nel modo qui di sotto da specificarsi con li patti et convenzioni infrascritte:

Che detti Ill. mi SS. ri deputati siano tenuti a fargli fare li ponti securi et boni con il serraglio conforme si usa all' altri pittori acciò che non si possa vedere l'opera imperfetta come si costuma et come si farrà agli altri.

Item in evento che detto pittore non facci detta opra nel modo detto di sopra et mancando di farla nel tempo come di sopra convenuto, li detti Ill. mi SS. ri deputati la possino far fare da altri a tutte spese danni et interesse di detto pittore etiam se costasse maggior prezzo.

Et vice versa prometteno detti Ill. mi SS. ri deputati et per loro detto Sig. re Giacomo Antonio economo in nome di detta Fabrica pagare al detto mastro Tomasso pittore li sudetti scudi ottocento di moneta per il prezzo di detta opra come di sopra convenuto cioè scudi trenta in ciascheduno mese et il resto finita detta opra hic Romae libere etc. Si come detto mastro Tomasso asserisce haver havuto a conto di essi scudi cento di moneta in doi mandati mediante il banche del s. r Settimio Olgiati depositario di detta fabrica uno sotto il di primo di ottobre et l'altro sotto il di 5 di novembre 1599 seu etc. de quibus etc. quod etc. exceptit etc. renunciavit etc. quietavit etc. cum pacto etc. (fol. 839r) quae omnia etc. alias etc. de quibus etc. quod etc. Pro quibus etc. dictus D. Thomas se etc. bona etc. [...] et dictus D. Iacobus

Antonius dictae Fabricae oeconomus dictam R.dam Fabricam et illius bona etc. praeter obligationem bonorum ipsius et seipsum etc. in ampliorem formam camerae apostolicae obligavit etc. datum etc. unicam et sic tactis etc. liceteris et pectore respective iurarunt etc. Super quibus etc.

Actum Romae in domo dicti Mag.ci D. Iacobi Antonii Lomacii regionis Parionis ibidem presentibus d. Antonio Bromeo q. Honorati Mintur. Dioc. De Villafrancha et R. d. Iacobo Toto rectore s.tae Mariae Griptae pinctae testibus.

Dok. 44

AASMO, Reg. 15, Primo Libro de'Decreti (5 set. 1593-3 set. 1598) e + Registro de' Mandati (1.ott. 1598-1.mag. 1600)

(April 1600)

fol. 80v

Exinde fuerunt nominati pro custodibus artium frater Thomas Lauretus, frater Ludovicus del Duca, frater Antonius Ragusa, frater Antonius Ciriacus, et frater Petrus de Angelo Xelso, et cucurso bussulo, fuit inventum dominum de Laureto habuisse vota affirmativa 29, fratrem del Duca 19, fratrem de Ragusa 20, fratrem de Giriaco 28, et fratrem de Angelo Celso 22, et sic fuerunt confirmati pro 3° et 4° custodibus domini fratres Thomas Lauretus et Antonius Giriacus.

(15. Oktober 1600)

fol. 82r

Et dictis precibus solitis etc., fuit propositum per suprascriptum fratrem Thomam Custodem quod nimirum expedit huic nostrae Archiconfraternitati 4.or sanctas ecclesias adhire in hoc sanctissimo anno Jubilei et ideo ad heum effectum fuit congregatio intimata, cui petitioni tamquam iuste tota congregatio annuit et fuit conclusum quod quanto citius hoc pium opus absolveretur.

Fuit conclusum quod frater Thomas Lauretus custos videretur modum ei benevisum, et exequeretur quanto citius, et dictis precibus fuit finita congregatio anno, die et mense suprascriptis unde etc.

(5. November 1600)

fol. 82v

Exinde fuit dictum, quod semper ex quatuor custodibus congregatio nostra solet unum confirmare et hoc ut tanquam instructus de rebus Archiconfraternitatis possit in necessitatibus consulere, et sic curso bussulo fuit inventum fratrem Thomam Lauretum habuisse plura vota, et sic fuit confirmatus.

Dok. 44.1

AASMO, Reg. 16, Secondo Libro de' Decreti (13 mag. 1601-4 set. 1616)

(13. Mai 1601)

fol. 1v

Però furono proposti dalli sudetti Guardiani l' infrascritti fratelli come più approbati, et al loro giuditio più Idonei à questo carico si per la maturita del tempo, scienza e facultà con fiducia di non fraudare la Compagnia cioè

Il fratello Thomasso Laureti

Il fratello Pietro Rizzo

Et perche in continente il detto fratello Thomasso chiedendo prima licenza alli detti Guardiani disse, et addusse in suo favore per discarico del detto peso la sua debole vecchiaia, li travagli grandi si ritrova, et che le feste quando dovrebbe venire in questo santo luoco per fare l'officio suo, sarà necessitato d'andare altrove per li negocij che ogni hora occoreno alla professione, la dova lui non potrebbe sotisfare all' obligho, la Compagnia restarebbe malservita, et i particolari mormorirebbero, et aggiungendo altre raggioni mosse talmente l'animo delli detti Guardiani che subito pregorno al detto fratello Pietro Rizzo se contentasse accettare detto carico [...].

(31. Mai 1601)

fol. 2v

Pero si distribuiranno tutti i pesi ad ogni fratello secondo la sua qualità, e carico se li imponerà la dove s'essorta ogni uno come fratello obediante a fare tutto quello li verrà ordinato dalla Congregatione. [...] Per li quadri alli fratelli Thomaso Laureti, Giovanni Paolo Graffeo, e Vincenzo Bruno.

(12. Mai 1602)

fol. 24v

Per havere li quadri si da Cura al fratello Thomasso Loreto.

Dok. 45

ASR, 30 Not. Cap., Uff. 33, Vol. 49, fol. 349r-349v

fol. 349r

Conventiones

Die 20 Martij 1600

Pro Venerabili Congregationi Montis Oliveti ordinis S. Benedicti

In mei etc. personaliter constituti R. P. D. Vitus de florentia Abbas generalis Congregationis Montis Oliveti ordinis sancti Benedicti et Magnificus D. Thomas Lauretus Panormitanus Pictor in Urbe sponte etc. omnibus etc. consenserunt inter se hoc modo videlicet: Et primo esso Sig. Tomasso promette et si oblige fare al detto R. P. Abbate generale una Historia di S. Gio. Battista cio è la cena di Herode in tre quadri per il Refettorio del Convento di Monte Oliveto de Chisure un altare fine da provvedere dal detto Sig. Tomasso a sue spese etcietto l'azzurro oltra Marino.

Item convengono che li detti quadri li debbia dar finiti in termine di diciotto mesi incominciando da hoggi et come seguita da finirsi et non li dando o vedendo il detto padre Abbate generale che la detta opera non potessi esser finita in detto tempo sia lecito a esso padre Abbate generale farla finire a spesa di esso Sig.re Tomasso.

Item convengono che detti quadri esso Sig.re Tomasso sia tenuto et obligato a farli a tutte sue spesi cio è di colori et esso R.mo padre Abbate Generale non sia tenuto ad altro che dargli le tele et li telari et il sopradetto azzurro oltra marino.

Item convengono che il detto Sig.re Tomasso sia promette come si oblige fare li sopradetti quadri per prezzo di scudi cinquicento cinquanta di moneta giulij diece per scuto li quale esso R.mo padre Abbate promette et si oblige pagare in questo modo cioe scudi Cento hora manualmente et in contanti come esso Sig. Tomasso li ha e li riceve in tanto oro et argento da esso R.mo Abbate pagante et esbursante li quali cose sè li tira et ne quietà il detto R.mo generale con patto di quello che lui hauto non dimandar' più il restante promette pagare esso R.mo Abbate Generale scudi Cento in fine del' opra et il restante durante li dici otto mesi secondo che si lauorara et così promettono come si obligano alius etc. de quibus etc. Pro quibus etc. sese etc. heredes etc. ac bona omnia etc. in ampliore forma Camerae Apostolicae cum solitis clausulis etc. citra etc. obligarunt etc. renunciarunt cuiusque appellationi etc. consentien. unica etc. Jurarunt tacto pectore et scripturis respective super quibus etc. Actum Romae in Monasterio Sanctae Mariae Nove presentibus ibidem D. D. Alexandro q. Constantij de Bertis Perusino et Antonio q. Antonij de partijs Testibus etc.

Dok. 46

ASS, Conventi, 271, anni 1596-1607, uscita, fol. 183, 271

(28. November 1602)

fol. 183

E più uscita lire novanta quattro, soldi tre denari 4 nel' andata del molto reverendo padre Vicario Generale a Roma doppo la morte del Padre Generale con tre cavalli.....94 : 3 : 4

fol. 271

Uscita di ottobre 1602

A detto [28] Metto ad uscita scudi di moneta ventinove lire settanta che sono di questa moneta lire cento novanta otto spesi nella condota del quadro del Refetorio di Roma defalcato scudi sedeci come al Rep. a c. 341198: - : -
appare per polizza delli Mulatieri in filza

Dok. 46.1

ASS, Conventi, 310, anni 1594-1605, giornale, fol. 341, 359-360

fol. 341

A di 28 ottobre 1602 si spese scudi di moneta quarantacinque lire settanta per mandar per il quadro del Refetorio in Roma computato scudi dodeci si hebbe per somma de tre mulli in Siena, e scudi quatro diede il molto reverendo padre Pro. Generale alli stessi mullatieri, quali defalcati restano scudi moneta ventinove lire settanta, e sono ad uscita a c. 277 : 4.....moneta 45 : 70

Nota che fu preso dua altri Mulli in aggunto e furono pagati con scudi undeci di moneta quali sono computati con li quarantacinque e settanta

Spese fatte in poner il quadro nel Reffettorio

- 1 – A di 13: genajo lire quattordici contate all' ingegneri vene da Siena per dar il dessegno come ad ussita à carta 288 : 6.....14 : – : –
- 2 – A di 14: lire trentassei spese in moggi nove Calcina a lire quatro il moggi ad ussita à carta 288 : 7.....36 : – : –
- 3 – A di 25: lire sei soldi quatro in fassi dieci ... assari computato la gabilla per far la volta del Reffettorio, ad ussita à carta 288: 9..... 6 : 4 : –
- 4 A detto in moggi quatro straià tredecì gesso a lire quatro, soldi dieci il mog: per il Reffettorio lire venti soldi nove ~~all'~~ Ussita à carta 288 : 10.....20 : 9 : –
- 5 In libbre 20: Chiodi ad ussita à carta 286 : 5.....10 : – : –
- 6 E più in libbre ~~cinque~~ dieci chiodi à carta 286 : 3..... 5 : 10 : –
- 7 Adi 6: lire cinquantassei contati à messer giacomo ingegnere per giorni sedeci e stato sopra la fabrica appare all'ussita à carta 290 : 6.....56 : – : –
- 8 A di 14: ferraio lire cento trentadua contate à Mastro Persio fabro per libbre 294: ferro lavorato posto nella cornice, e sostegno di quella à soldi nove la libbra appare ad ussita à carta 290 : 8.....132 : – : –
- 9 – A di 22: febraio 1603 lire quatro soldi dieci in libbre nove chiodi appare ad ussita à carta 292 : 3.....4 : 10 : –
- 10 – A detto lire tre, soldi sei baiocchi otto in dua penelli per dar il bianco app: ad ussita à carta 292 : 4.....3 : 6 : 8
- 11 – A di 2 marzo 1603 lire quatordecì ad un Pittore per far rassetar il quadro di Reffettorio app: ad uscita à carta 294 : 2.....14 : – : –
- 12: A detto lire novanta contate al mastro di legname come app: ad ussita à carta 294 : 3.....90 : – : –
- 13 – A detto lire dua, soldi dieci in bollette per conficar il quadro app: ad ussita à carta 294 : 4..... 2 : 10 : –

14 A di Ultimo Marzo lire 36 : soldi : cinque si novi spesi in far segar tavolli,
correnti, et operi spesi per il Reffettorio come app: ad ussita in partiti tre 5 : 6 : 1 :
à carta 293:.....36 : 5 : -

15 - A di 13: Marzo 1603: lire sessantaquattro, e meza à Mastro Persio fabro per libbre 142 : ferro
lavorato per il Reffettorio ad ussita à carta 395 : 3.....64 : 10 : -

495 : 4 : 8

fol. 360

Seguita le Rincontro spese

1 - A di 20 Marzo lire tre, soldi quatro spese in libbre quatro corda forcina per la tenda
a del quadro ad ussita à carta 295: 6.....3 : 4 : -

2 - A detto lire tre in libbre cinque collo per le cornice del Reffettorio app:
ad ussita à carta 295 :.....3 : - : -

3 - E più si e speso lire novanta dua in Pezze otto tella turchina à lire ventitre la Pezza
per fa la coperta a detto quadro app: in dua partite del P. D. Arsenio da Verona fattore
à carta 49 : et in un'altra al detto libro della fattoria à carta 52.....92

4 - E più in reffe per
cucirla.....1 : 6 : 8

5 A di 20 dicembre 1603 lire otto contate al sarto per la cucitura della tella del quadro del Reffettorio
app: ad ussita à carta 331 : 1.....8 : - : -

107 : 10 : 8

495 : 4 : 8

602 : 15 : 4

Dok. 47

AFSP, Arm. 11, A, 7, fol. 69r-72v

fol. 69r

Die 22 7bris 1602

Hoc est Inventarium sive descriptio omnium et singulorum bonor. rept. In domo q. Mag.ci D. Thomae Laureti Palermitani Pictoris in Urbe ad Montem Tarpeum factum de mandato Ill.mi D. Almae Urbis Senatoris et ad instantiam D. Blasii q. Rugerii Salutani de Civitate Comaccliorum creditoris (ut asseruit) dicti q. mag.ci D. Thomae quae quidem bonor descriptio talis est ut infra videlicet

Item primis quattro matarazzi di lana

Item quattro lettiere di Noce con le tavole et colonne

Item tre Pagliaricci

Item un altra lettiera ordinaria con le sue tavole

Item dui para di calzoni di Ciambellotto

Item un gippone di ciambelotto et una camicia vecchia

Item una ciamarra di cotone

Item dui casacche di ciambellotto

Item una sottanella di burattino

Item dui salviette

Item dui tovaglie

Item una credenza di noce con li sui tiratori

Item un paro di calzetti di stama vecchi

Item dui para di forzieri di pelle vacchetta rossa

fol. 69v

Item due coperte di lana usate

Item un caezzale longo da letto

Item dui tavolini con li tappeti di corame

Item quattro altri tavolini

Item cinque segge di Noce coperte di corame rosso

Item uno scaldaletto

Item dui panni verdi da tavola vecchi

Item dui altri matarazzi, et un paro di lenzola quali disserno essere d' un hebreo

Item un altro paro di lenzola quali disserno essere di mes. Giovanni Modenese Pittore grosse

Item un quadro grande con Christo in Croce, et una Madonna con un santo Giovanni quale disserno essere delli frati di santo Martino di Napoli

*Dato via al
Patrone*

Item un quadro dell' assunta della Madonna quale disserno essere del sigr Iacomo Ghirlinzoni

da Modena quale habita in casa dell' Illmo Sigr Car.le Avila

Item dui scale con li Piroli una grande et una piccola

Item dui scalette da dipingere

Item un quadro in quattro pezzi ciouè un Dio Padre, un Salvatore, [f. 70r] una Madonna, et un santo Bartolomeo, quale disserno essere dell' Arcivescovo di Benevento

Item un quadro con una testa del Card.le Bianchetto

Cardinale Item dui quadri vecchi, uno con il figliol Prodigio et l'altro con Christo

Item un quadro con una testa dell'Avo del Duca Savello quale detto Duca lo diede à detto q.

Tomasso che li ne facesse un retratto simile

Item un quadro con una Madonna, con Christo in braccio non finito

Item due quadri sbozzati

Item un altro quadro disegnato

Cardinale Item un ritratto di Giulio terzo

Item molte mostre di rilevi ciouè Gambe, piedi, braccia, Teste et altre di gesso, et stucco

Item un quadro grande di santo Francesco quale disserno essere d' un Gentil homo Marchisiano

Item tre teste di gesso

Item una testa d'un Salvatore di cartone stuccato

Item un'altra scaletta da depingere

Item tre altri tavolini

Item un Gonfietto

Item un'altra scala con li Piroli

Item una casca d' albuccio bianca

Cardinale Item un quadro quando santo Pietro sanò un' stroppiato su' la porta Vespasiana della fabrica di santo Pietro

Item quarantacinque quinterni di diversi disegni

doi Item cinquanta pezzi di libri stampati da legere di Notomia, et da disegnare

Patrone Item un quadro con Christo alla colonna quale disserno essere di mastro Giulio Cesari Sarto

Item un altro forzieri di pelle con il pelo

Item quindici altre teste di rilievo di gesso

Item tre braccia grande di rilievo

Item dui gambe grande di rilievo

Item una statua di Notomia di stucco

fol. 71r

Item un'altra testa d' un Pontefice Pio quinto

Item una cassetta di scritte

Item 14 libri di carta bianca

Item un statuto delli Pittori

Item un libro stampato nominato Vesuvio volgare
 Item un lavamano di Rame
 Item una Cassettina con diversi compassi d' architettura d' ottone
 Item diversi cartoni in un camerino
 Item cinque scanzie con diverse cassette et cassetini studioli et varii colori, pennelli,
 righe, compassi, et altre robbe ad uso di pittore
 Item molt' altri stozzi, di rilievo, di stucco, di gesso et altro ad uso di pittore
 Item due segarelle da segare legni et tavole
 Item diversi altri ferri ad uso di pittore
 Item dui Colonne da letto di noce
 Item in un canestrina diversi collari lisci et a' lattughe fazzoletti et manichetti
 fol. 71v
 Item un lucernaro grande
 Item una particappa
 Item un panno di tela turchina
 Item dui pietre quatre ad uso di seppultura
 Item un compasso di legno grande
 Item tre compassi di ferro
 Item un altro quadro con una testa
 Item un ferraiolo di ciambellotto con la fascia d' ormesino
 Item diversi colori in piatti et cartocci
 Item una riga grande di ferro
 Item una squadra fatta à triangolo di ferro
 Item un' altra credenza
 Item un caldaro di rame
 Item una padella di ferro
 Quae bona remanserunt in posse et manibus dicti D. Blasii et claves Studii consignavit mihi
 Notaro ad effectum custodiendi et promist supradicta bona consignare ad omne mandatum
 [72r] Ill.mi D. Almae Urbis Senatori sub poena damnarum etc. De quibus etc. Quae omnia etc.
 Pro quibus etc.

fol. 72v

Inventario de mastro Tom.o Laureto

Inventario di mastro Tom.o Laureto

Urbis

Inventario di Tomasso Lauretti

Dok. 48

ASVR, S. Nicola in Carcere, Morti 1593-1653, fol. 49r

Die 22 7bris [1602]

Thomas Lauretus Siculus pictor illustris annorum septuaginter duo celibatus obiit in monte tarpeio, et sepultus fuit in ecclesia s.ti Luca de pictoribus in Campo bouario, habuit omnia sacramenta.

Dok. 49

AASL, vol. 42, fol. 103r

Il di detto [25. August 1603; d. Verf.] bagato giuli cinque al mandataro sono per avere porttato il corpo di M. Tomaso giù sotto la volta della ciesa.

Dok. 50

BAV, Vat. lat. 7927, f. 134r

Thomae Laureto Siculo
arte pictoria celebri.
Gregorio XIII ac S.P.Q.R.
operam navavit egregiam.
Decessit septuagenario maior
anno a Christo MDLXXX.
Octaviani Mascherini testamento
positum monument[um].

In S. Catherina Senensium

Dok. 51

ASR, 30 Not. Cap., Uff. 34, Vol. 27, fol. 614-616v

2 agosto 1606

Gli eredi miei facciano un poco di memoria per me di breve spesa, et similmente concorrano nella spesa per la sua parte d'un'altra memoria da farsi per la f.m. del s.or Tomaso Laureti, alla quale mi sono obligato concorrere in compagni d'altri Virtuosi della med.mo vuole a congregatione et perciò gravo li detti miei Heredi, e che dovendosi lassare una delle due memorie, più presto si lassi la mia che quella del Laureti. [...] et nella med.ma Capella si potrà fare la memoria del Lauretti, e la mia.

Dok. 52

R. Alberti (1604), S. 77

Anno secondo del 1595.

Il secondo Anno, fù retta e governata l'Academia da M. Tomaso Lauretti Siciliano nuovo Principe, ma ò fosse le sue occupationi, ò altri accidenti, spirò l'Anno, ne fece cosa alcuna sustantievole per lo studio d'essa Academia, che alcuni pochi ragionamenti di Matematica, di nulla, ò poca sustanza alli studij nostri: di Maniera che da gli Academici, e studiosi non parendo loro, che si essercitasse cosa di gusto, ne di sustanza, tralasciandosi li buon ordini, e indirizzi lasciati dal s. Zuccari, à instruire i giouani, & inanimargli con le dette conferenze così utili, e necessarie, l'Academia fù quaso abbandonata di maniera, che poco, ò niente si faceva, e nel fine dell'anno si propose mutar ordini, e statuti, e nome al Principe, & altri ufficiali, onde ne nacquero risse, e dispareri fastidiosi; cotal fine hebbe il secondo Anno.

Dok. 53

G. Mancini (1956), S. 232f.

Di Thommaso Siciliano

Poco avanti alla signora Lavinia morì Tomasso Siciliano in ultima senettù. Questo, nato ... , passò a Roma dove, havendo studiato le cose di Michelangelo e fatto progresso nella professione, andò a Bologna dove operò molte cose di buonissimo gusto. Poi, chiamato a Roma da Gregorio XIII per far le pitture nella volta della Sala di Costantino, le condusse al suo solito e secondo il suo talento assai bene, ma, in comparation di quelle di Raffaello ivi sotto, per la comparazione appaiono molto brutte, onde n'ebbe qualche rossore o, per dir meglio, qualche composition satirica. Nondimeno chi conosceva giudicava che fusser ragionevoli e per tal rispetto il Popolo Romano gli diede a dipinger in Campidoglio come si vede, et il cardinal Sforza e Rusticucci per le lor chiese, a Monte Cavallo, S. Susanna e S. Bernardo.

Fu huomo di costumi buoni, piacevole et amorevole, che insegnava volentieri quel che sapeva; e nella prospettiva valeva assai. Et per quei suoi buon costumi et eccellenza d'arte l'Academia dei Pittori conserva il suo ritratto et honoran la sua memoria; com'ancor in Bologna / è molto grata, dove invero operò molto meglio che in Roma, perchè allora era in età consistente et che poteva operare, essendo la pittura di quella sorte d'arti che non solo ha bisogno della formation della cosa, ma dello spirito per l'invention e dell'occhio e mano per l'esecutione; che, anchorchè nella senettù vi sia la formation e giuditio di non far stropio, non v'è però lo spirito per l'invention e mano et occhio per l'esecutione. Il che conoscendo benissimo il Buonaroti, in vecchiaia si diede all'architettura che vol suo giuditio; et si vede in molti huomini celebri che in vecchiaia non han operato come nella gioventù.

Dok. 54

G. Baglione (1642), S. 72f.

Di natione Siciliano fu Tomasso Laureti; e stando in Bologna con molta sua riputazione a dipingere varie cose, si come in quella famosissima Città si veggono, fu onorevolmente chiamato da Papa Gregorio xiii. Bolognese in Roma a dipinger la volta della sala di Costantino, per la morte del Pontefice Clemente viii, e per la disavventura di quei maluagi tempi restata imperfetta. Venuto a Roma fu nobilmente accolto in Palazzo, e buona provisione assegnatagli, e conforme la qualità di lui concedutagli parte per se, e per suoi servidori, & anche cavalcatura, e fu trattato come un Principe. Diede principio all'opera, e tutto il Pontificato di Gregorio vi consumò. Talche dapoi succedendo Sisto v. che amava le cose preste; fecegli fretta, ond'egli fu forzato di abbreviare alcune cose, che andavano secondo il suo genio con maggior studio condotte; e per dir vero, nel lavoro egli era un poco lungo, e se finiva l'opera a tempo di Papa Gregorio non solo saria stato onorevolmente pagato, ma dalla

magnificenza di quel buon Pontefice, massime havendolo egli fatto venire a Roma, grandemente regalato; ma tra che diedesi in tempo di altro Papa lontano da quei pensieri, e tra che egli in alcune opere sotto Sisto v. fatte, vi pose l'Imprese di Gregorio xiii. non solo non fu pagato, come sperava; ma gli furono minutamente messe in conto tutte le provisioni, e le parti, e fin la biada del cavallo, talche il povero nulla avanzò dal carico di tanta fatica. E però è buon consiglio per tutti i Virtuosi, che operano, esser solleciti a dar gusto alli Principi, mentre stanno di quella buona tempera di volere un'opera, perche se tanto si tarda, che lor passi la voglia, e che nasca altro accidente, come avvenne a Tomasso Laureti, intraverà loro di queste disgratie. Però ogni uno con prudenza cerchi di sfuggirle, e non indugi nella vecchiaia a cercar'opere per vivere, quando è tempo di riposarsi.

Ne gli anni di Papa Clemente viii. gli fu dato a dipingere in Campidoglio la seconda sala di quell'illustrissimo Magistrato, e tutta a fresco lavorolla con la storia di Bruto, con quella del Ponte di Horatio, e con l'altre due battaglie da lui con gran diligenza condotte, e finite. La Signiora Contessa s. Fiora li fece istoriare due quadri grandi sopra le tele a olio in S. Bernardo, il quale ora avanti il santissimo Crocifisso, che distacca le braccia dalle Croce, con amore lavorato.

Mercé dalla sua gran virtù per il Cardinal Rusticucci a s. Susanna fece un bel quadro grande della morte di s. Susanna vergine, e martire con molte figure sopra la tela a olio.

Gli fu ultimamente a tempo di Clemente viii. dato a dipingere un quadro a s. Pietro dalli Prelati della fabrica; il fece mettere in ordine, e su l'muro se porre le lavagne, ma per occorrenza di morte non lo principò, e questo fu dal Cavalier Christofaro Roncallo dalle Pomarancie preso, e concluso.

Tomasso fu molto amatore della virtù, & assai honorato; e nell'imparare alli giouani, e a tutti quelli, che desideravano esser virtuosi, egli molto cortesemente compartiva quelle gratie, che il Signore date gli havea.

Fu il secondo Principe dell'Accademia Romana, & era tanto humano con li giovinetti, che quando tenevasi Accademia, stava egli a sedere, & haveva a se davanti una tavola con certa cartella, e con ogni possibil carità insegnava loro la prospettiva, e li principii dell'architettura.

Finalmente con poca commodità morì di 80. Anni in circa, & in san Luca fu sepellito; compatendo tutti, e contristandosi, che un' huomo avvezzo a stare honoratamente con li suoi agii, si riducesse nell'estrema vecchiaia ad haver bisogno d'altri.

Gli devono haver grand obbligo gl'indoratori, e dipintori di botteghe; poiche a tempo di Papa Clemente viii. fu messo un datio sopra tutte le botteghe di Roma per la reductione de' quattrini, il quale con ogni rigore si pagava. Andò egli in Camera, e tanto si adoperò con li Chierici di essa, e con altri Camerali, e con li Cardinali, e finalmente con l'istesso Pontefice, portando il Breve di Gregorio xiii. da Sisto v. confermato, che da quel peso liberolli, solo perche stavano sotto la nobile Accademia Romana. E perciò non senza ragione avrebbe, che quando sarà finita la fabrica della chiesa di s. Luca in s. Martina, gli fussealzata in marmo qualche memoria dall'Accademia, ove il suo ritratto di mano del Borgiai meritamente si ammira.

IX Literaturverzeichnis

M. C. Abromson (1978)

Abromson, Morton Colp, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592-1605): A documented study*, Michigan 1978

C. Acidini Luchinat (1996)

Acidini Luchinat, Cristina, *Pontormo alla Certosa*, in: Monica Bietti (Hg.), *Da Pontormo & per Pontormo / Novità alla Certosa*, Florenz 1996, S. 23-34

F. Ackermann (2007)

Ackermann, Felix, *Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini / Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation*, Petersberg 2007

B. Adorni (1977)

Adorni, Bruno, *L'architettura dal primo Cinquecento alla fine del Settecento*, Storia della Emilia-Romagna, Bd. 2, Bologna 1977

B. Adorni (2008)

Adorni, Bruno, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Mailand 2008

A. M. Affanni (1993) (a)

Affanni, Anna Maria, *Inquadramento Urbanistico*, in: Anna Maria Affanni / Marina Cogotti / Rossella Vodret, *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Rom 1993 (a), S. 13-20

A. M. Affanni (1993) (b)

Affanni, Anna Maria, *Santa Susanna*, in: Anna Maria Affanni / Marina Cogotti / Rossella Vodret, *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Rom 1993 (b), S. 21-27

G. Agostini (1988)

Agostini, Grazia, *La chiesa e i committenti: S. Giacomo Maggiore*, in: Andrea Emiliani (Hg.), *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo Barocco / Bologna 1580-1600*, Bologna 1988, S. 123-128

R. C. Aikin (1980)

Aikin, Roger Cushing, *The Capitoline Hill during the reign of Sixtus V.*, London 1980

R. C. Aikin (1985)

Aikin, Roger Cushing, *Christian soldiers in the Sala dei Capitani*, in: *The sixteenth century journal*, Bd. 16 (1985), S. 206-227

A. Alberti (2002)

Alberti, Andrea, *Cronologia delle metamorfosi dell'Annunziata tra rinnovamento e ripristini*, in: Marinella Mazzei Traina (Hg.), *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri*, Ferrara 2002, S. 15-22

L. Alberti (1970)

Alberti, Leandro, *Historie di Bologna, Bologna 1541-1591*, Nachdruck, Bologna 1970

L. B. Alberti (1991)

Alberti, Leon Battista, Zehn Bücher über die Baukunst, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1991

R. Alberti (1604)

Alberti, Romano, Origine, Et Progresso Dell'Academia Del Dissegno, De Pittori, Scultori, & Architetti di Roma / Dove si contengono molti utilissimi discorsi, & Filosofici ragionamenti appartenenti alle sudette professioni, et in particolare ad alcune nove definitioni del Dissegno, della Pittura, Scultura, et Architettura, Et al modo d'incaminar i giovani, & perfettionar i prouetti. Recitati sotto il regimento dell'Eccellente Sig. Cauagliero Federico Zuccari, & raccolti da Romano Alberti Secretario dell'Academia, Pavia 1604

F. Algarotti (1765)

Algarotti, Francesco, Lettere sopra la pittura, in: Opere del Conte Algarotti, Cavaliere del ordine del Merito e Ciambelano di S. M. il Re di Prussia, Tomo VI, Livorno 1765

G. N. P. Alidosi (1670)

Alidosi, Giovanni Niccolò Pasquali, I signori Anziani consoli e Gonfalonieri di Giustizia della città di Bologna, Bologna 1670

S. Aloe (1853)

Aloe, Stanislas d', Naples, ses monuments et ses curiosités avec un catalogue détaillé du Musée Royal Bourbon suivi d'une description d'Herculanum, Pompéi, Stabies, Pestum, Pouzzoles, Cumes, Bâia, Capoue etc., Neapel 1853

F. Amadi D'Agostino (1588)

Amadi D'Agostino, Francesco, Della nobiltà di Bologna, compresa nel suo specchio della nobiltà d'Europa, Cremona 1588

Ambrosius Mediolanensis (1996)

Ambrosius Mediolanensis, Exhortatio virginitatis, Liber unus, Caput primum, in: Patrologia Latina, XVI, col. 335-339 (Database, Alexandria, VA (u.a.), Chadwyck-Healey, 1996)

W. Angelini (2001)

Angelini, Werther, La societas officiorum dal Cinquecento al Settecento in carte dei notai pesaresi, in: Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche, Ancona 2001, n. 102 (1997), S. 583-606

Anonymus (1967)

Anonymus, Note delle pitture più celebri, che ammiransi in diverse chiese, poste per ordine d'alfabeto, ed in varj altri luoghi di questa città (di Mantova): dal "Diario per l'anno 1749", in: Civiltà Mantovana, Bd. 2 (1967), S. 166-176

Anonymus (1828)

Anonymus, Memorie storiche di tutte le chiese distrutte o chiuse ne' passati tempi con un cenno di alcune di esse state riaperte nella città di Bologna e suo contorno, Bologna 1828

A. Antonelli (2002)

Antonelli, Armando, Le origini della famiglia senatoria a Bologna: I Magnani di San Lorenzo dei Guarini tra XIII e XIV secolo, in: Giuliano Malvezzi Campeggi (Hg.), Magnani: storia genealogia e iconografia (Le famiglie senatorie di Bologna, Bd. 3), Bologna 2002, S. 73-75

B. M. Apolloni Ghetti (1965)

Apolloni Ghetti, Bruno Maria, S. Susanna, Rom 1965

G. Aprato (1967)

Aprato, Germana, L'architettura della chiesa di S. Giacomo, in: Carlo Volpe (Hg.), Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna: studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario. VII centenario della fondazione. 1267–1967, Bologna 1967, S. 37-72

F. Arcangeli (1963)

Arcangeli, Francesco, Il Bastianino, Ferrara 1963

R. Ariuli (1993)

Ariuli, Rossella, Le vicende costruttive della chiesa dal XV al XIX secolo, in: Gina Fasoli (Hg.), Vitale e Agricola: il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i secoli, nel VII centenario della traslazione, Bologna 1993, S. 107-118

M. Armellini (1942)

Armellini, Mariano, Le chiese di Roma / dal secolo IV al XIX / Nuova ed. con aggiunte inedite dell'autore, appendici critiche e documentarie e numerose illustrazioni / a cura di Carlo Cecchelli, e una nota biografica scritta da Pietro Tacchi Venturi, 2 Bde., Rom 1942

F. Arrianus (1855-1885)

Arrianus, Flavius, Anabasis, in: Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker in neueren deutschen Muster-Übersetzungen, Bd. 27, Berlin (u.a.) 1855-1885

S. L. Astengo (1923)

Astengo, Stefano Luigi, Gli Agostiniani in Bologna e il tempio di S. Giacomo, Parma 1923

R. Aubert (1935)

Aubert, Roger (Hg.), Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques, Bd. 8, Paris 1935

Augustinus Hipponensis (1996)

Augustinus Hipponensis, Enarrationes in Psalmos (C, S), in: Jacques Paul Migne (Hg.), Patrologia Latina, Bd. 36 (Database, Alexandria, VA (u.a.), Chadwyck-Healey, 1996)

R. Aurini (1955)

Aurini, Raffaele, Dizionario Bibliografico della Gente d'Abruzzo, Bd. 2, Teramo 1955, S. 85-90

Ch. Avery (1987)

Avery, Charles, Giambologna / the complete sculpture, Oxford 1987

F. Avventi (1838)

Avventi, Francesco, Il servitore di piazza: guida per Ferrara / del Co: F. Avventi, Ferrara 1838

J. Babelon (1920)

Babelon, Jean, Un peintre italien de Philippe II / Federico Zuccari a l'Escorial, in: Revue de l'Art Ancien et Modern, Bd. 37 (1920), S. 261-278

G. Baglione (1639)

Baglione, Giovanni, Le Nove Chiese di Roma Nelle quali si contengono Le Historie, Pitture, Scolture, & Architetture di esse, Rom 1639

G. Baglione (1642)

Baglione, Giovanni, Le vite de' pittori, scvltori et architetti / dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, hg. v. Jacob Hess und Herwarth Röttgen, Bd. 1 (Ristampa anastatica [dell'edizione] Roma 1642), Bd. 3 (Varianti, postille, commenti), Vatikanstadt 1995

G. Baglione (1649)

Baglione, Giovanni, Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII, Rom 1649, Rist. arricchita dell'indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi, hg. v. C. Gradara Pesci (Velletri 1924), Forni 2008

F. Bagnoli (1939)

Bagnoli, Francesco, Guida illustrata di Bologna / compilata da Francesco Bagnoli ed aggiornata dal figlio Giovanni, Bologna 1939

A. Aldeschi / G. M. Crescimbeni (1723)

Baldeschi, Alessandro / Crescimbeni, Giovanni Mario, Stato della SS. Chiesa Papale Lateranense nell'anno MDCCXXIII / relazione della nave principale della sacrosanta Chiesa Papale Lateranense; ristretto delle cose più notabili, che oggi si veggono ne' portici, nelle navi minori, e traversa, e nella tribuna della sacrosanta Chiesa Papale Lateranense, Rom 1723

U. Baldini (1981)

Baldini, Umberto, Santa Maria Novella. La basilica, il convento, i chiostri monumentali, Florenz 1981

F. Baldinucci (1688)

Baldinucci, Filippo, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Bd. 8, Florenz 1688 (Mailand 1811)

G. Bandmann (1956)

Bandmann, Günter, Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, Rezension von: Erik Forssman, Säule und Ornament, Stockholm 1956, in: Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 4 (1959), S. 232-258

E. F. Bange (1940/41)

Bange, Ernst Friedrich, Spuren von Michelangelos Brügger Madonna in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 6 (1940/41), 1/2, S. 109-114

C. Barbieri (2008)

Barbieri, Costanza, Studio compositivo per la pala della "Natività della Vergine" nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, in: Claudio Strinati / Bernd Wolfgang Lindemann (Hgg.), Sebastiano del Piombo (1485-1547), Mailand 2008, S. 298 (Kat.-Nr. 88)

G. Barbieri (2009)

Barbieri, Costanza, La "Natività della Vergine" di Sebastiano del Piombo nel contesto della Cappella Chigi, in: Ilaria Miarelli Mariani / Maria Richiello (Hgg.), Santa Maria del Popolo / Storia e restauri, Rom 2009, S. 479-488

C. Baronio (1590)

Baronio, Cesare, Annales ecclesiastici, Bd. 2, Rom 1590

F. Baronio (1630)

Baronio, Francesco, D. Francisci Baronii ac Manfredis. De maiestate Panormitana libri IV, Bd. 3, Palermo 1630

C. Barotti (1770)

Barotti, Cesare, Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara, Ferrara 1770

J. Barozzi / E. Danti (1583)

Barozzi da Vignola, Jacopo / Danti, Egnazio, Le due regole della prospettiva pratica / di Iacomo Barozzi da Vignola. Con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti, Rom 1583

G. Barozzi (1744)

Barozzi (Barozio) Vignola, Giacomo, La prospettiva pratica delineata in tavole a norma della seconda regola, hg. v. Lelio dalla Volpe, Bologna 1744

A. Bartolomei Romagnoli (1984)

Bartolomei Romagnoli, Alessandra, "Lo tractato delli miracoli et visioni": Aspetti del misticismo di Santa Francesca Romana, in: Giorgio Picasso (Hg.), Una Santa tutta Romana / Saggi e ricerche nel VI centenario della nascita di Francesca Bussa dei Ponziani (1384-1984), Monte Oliveto Maggiore (Siena) 1984, S. 363-401

A. Bartolomei Romagnoli (1994)

Bartolomei Romagnoli, Alessandra, Santa Francesca Romana / Edizione critica dei trattati latini di Giovanni Mattiotti, Vatikanstadt 1994

A. Bartolomei Romagnoli (2009)

Bartolomei Romagnoli, Alessandra, Nell segno dell'oblazione. Francesca Romana e la regola di Tor de' Specchi, Florenz 2009

Bartsch

Strauss, Walter L. (Hg.), The illustrated Bartsch, New York 1978-

G. Baruffaldi (1846, 1848)

Baruffaldi, Girolamo, Vite de' pittori e scultori ferraresi: con annotazioni scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi, 2 Bde., Ferrara 1846, 1848

P. Bassani (1818)

Bassani, Petronio, Guida agli amatori delle belle arti, architettura, pittura, e scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi e circondario / del Sacerdote Petronio Bassani cittadino bolognese, Bologna 1816

F. Battaglia (1963)

Battaglia, Felice, San Michele in Bosco in Bologna, Bologna 1963

H. Bauer (2000)

Bauer, Hermann, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland, München (u.a.) 2000

U. Bazzotti (1988)

Bazzotti, Ugo, Laureti e Samacchini: due tele nel Palazzo Ducale di Mantova, in: Paragone. Arte, Bd. 39 (1988), 459/463, N.S., 9/11, S. 75-80

B. Beart (2004)

Beart, Barbara, A Heritage of Holy Wood / The Legend of the True Cross in Text and Image, Leiden (u.a.) 2004

G. Becchi (1822)

Becchi, Guglielmo, Pinacoteca di S. E. il signore Principe di Cutó dichiarata dal tenente Guglielmo Becchi suo ajutante di campo, Palermo 1822

P. Beckers (1985)

Beckers, Petra, Die Passionsfresken Pontormos für die Certosa del Galluzzo; Analecta Cartusiana, Bd. 121, Salzburg 1985

P. Beckers (1987)

Beckers, Petra, Die Passionsfresken Pontormos für die Certosa del Galluzzo, in: Das Münster, Bd. 40 (1987), S. 151-152

A. Bedon (1991)

Bedon, Anna, La realizzazione del Campidoglio michelangiotesco all'epoca di Sisto V e la situazione urbana della zona capitolina, in: Luigi Spezzaferro / Maria Elisa Tittoni, Il Campidoglio e Sisto V, Rom 1991, S. 76-84

A. Bedon (2008)

Bedon, Anna, Il Campidoglio / Storia di un monumento civile nella Roma papale, Rom 2008

S. Bellavia (2003)

Bellavia, Silvia, Il cardinale Girolamo Rusticucci e le sue committenze marchigiane, in: Storia dell'arte, Bd. 106 (2003), S. 25-54

M. Beltramini (2001)

Beltramini, Maria, Le illustrazioni del *Trattato d'architettura* di Filarete: storia, analisi e fortuna, in: *Annali di architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Bd. 13 (2001), S. 25-52

A. Benati (1993)

Benati, Amedeo, I martiri, il martirio e la traslatio del 393, in: Gina Fasoli (hg.), Vitale e Agricola: il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i secoli, nel VXI centenario della traslazione, Bologna 1993, S. 61-77

D. Benati (1981)

Benati, Daniele, Una "Lucrezia" e altre proposte per Bartolomeo Passerotti, in: *Paragone. Arte*, Bd. 32 (1981), S. 26-35

D. Benati (1986)

Benati, Daniele, Le decorazioni [del Palazzo Vizzani], in: Roversi, Giancarlo (Hg.), *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna: la storia, le famiglie, le opere d'arte*, Casalecchio di Reno 1986, S. 212

D. Benati (1993)

Benati, Daniele, Dipinti e opere plastiche nella chiesa dei Ss. Vitale e Agricola, in: Gina Fasoli (Hg.), Vitale e Agricola: il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i secoli, nel VXI centenario della traslazione, Bologna 1993, S. 139-153

D. Benati (2002) (a)

Benati, Daniele, Il "recupero del Rinascimento" a Bologna, in: Marzia Faietti (Hg.), *Il Cinquecento a Bologna / disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, Mailand 2002 (a), S. 271-338

D. Benati (2002) (b)

Benati, Daniele, L'affresco della Resurrezione e il suo autore, in: Marinella Mazzei Traina (Hg.), *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri*, Ferrara 2002 (b), S. 23-31

G. Benevolo (2003)

Benevolo, Giancarlo, Gli Agostiniani a Bologna nel Trecento, in: Giancarlo Benevolo / Massimo Medica (Hgg.), *I corali di San Giacomo Maggiore: miniatori e committenti a Bologna nel Trecento / Comune di Bologna, Musei Civici d'Arte Antica*, Ferrara 2003, S. 11-35

J. Bentini (1985)

Bentini, Jadranka, Sebastiano Filippi detto il Bastianino: San Gerolamo, in: Jadranka Bentini (Hg.), *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Ferrara 1985, S. 104-105, Kat.-Nr. 60

R. Benz (1917-1921)

Benz, Richard, *Legenda aurea / Jacobus de Voragine*, 2 Bde., Jena 1917-1921

M. Bergamini (1995)

Bergamini, Margherita, *Museo Claudio Faina di Orvieto / Monete romane imperiali da Augusto a Commodo*, Perugia 1995

R Berliner (2003)

Berliner, Rudolf, Arma Christi, in: Robert Suckale (Hg.), Rudolf Berliner (1886-1967): "The Freedom of Medieval Art" und andere Studien zum christlichen Bild, Berlin 2003

G. Bernardini (1908)

Bernardini, Giorgio, Sebastiano del Piombo, Bergamo 1908

E. Berselli (1991)

Berselli, Elisabetta, Tommaso Laureti e la committenza bolognese durante il pontificato di Gregorio XIII, in: Il carrobbio, Bd. 17 (1991), 37-46

A. Bertolotti (1879)

Bertolotti, Antonio, Alcuni artisti siciliani a Roma nei secoli XVI e XVII / notizie e documenti raccolti nell'Archivio di Stato Romano, Palermo 1879

A. Bertolotti (1881)

Bertolotti, Antonio, Artisti Urbinati in Roma prima del secolo XVIII / notizie e documenti raccolti negli Archivi Romani del cav. A. Bertolotti, Urbino 1881

A. Bertolotti (1881) (a)

Bertolotti, Antonio, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII, Bd. 2, Rom 1881

A. Bertolotti (1882)

Bertolotti, Antonio, Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII / ricerche e studi negli archivi romani, Modena 1882

A. Bertolotti (1886)

Bertolotti, Antonio, Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII / studi e ricerche tratte dagli archivi romani, Bologna 1886

Ch. Besozzi

Besozzi, Cherubino, Memorie storiche del Sagro Eremo di Mont'Uliveto Maggiore, Handschrift des 18. Jahrhunderts (Monte Oliveto Maggiore)

S. Bettini (2009)

Bettini, Sergio, Palazzo Magnani: il testamento architettonico di Domenico Tibaldi, in: Sergio Bettini (Hg.), Palazzo Magnani in Bologna, Mailand 2009, S. 33-89

F. Biach-Schiffmann (1931)

Biach-Schiffmann, Flora, Giovanni und Ludovico Burnacini / Theater und Feste am Wiener Hofe, Wien 1931

G. Bianchi (1844)

Bianchi, Girolamo, Guida all'Archicenobio di Monte Oliveto Maggiore sul Senese, Siena 1844

I. Bianchi (2008)

Bianchi, Ilaria, La politica delle immagini nell'età della Controriforma / Gabriele Paleotti teorico e committente, Bologna 2008

G. Bianconi (1826)

Bianconi, Girolamo, Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tav. in rame, Bologna 1826

G. Bianconi (1845)

Bianconi, Girolamo, Guida per la città di Bologna e suoi sobborghi, Bologna 1845

V. Birke / J. Kertész (1997)

Birke, Veronika / Kertész, Janine, Die italienischen Zeichnungen der Albertina / Generalverzeichnis, Bd. 4, Wien 1997

A. Blunt (1959)

Blunt, Anthony, Illusionist decoration in central Italian painting of the Renaissance, Journal of the Royal Society of Arts, Bd. 107 (1959), S. 309-327

Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010)

Bober, Phyllis Pray / Rubinstein, Ruth (Hgg.), Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources, London 2010

A. Böck (1993)

Böck, Angela, La Biblioteca Vaticana, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), Roma di Sisto V / Le arti e la cultura, Rom 1993, S. 77-83

A. Böck (1997)

Böck, Angela, Die "Sala Regia" im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Hildesheim 1997

M. S. Bolzoni (2012)

Bolzoni, Marco Simone, Un inedito disegno giovanile di Giuseppe Cesari, in: Ricerche di storia dell'arte, Bd. 106 (2012), S. 75-82

A. Bolognini Amorini (1841-1843)

Bolognini Amorini, Antonio, Vite dei pittori ed artefici bolognesi / scritti dal Marchese Antonio Bolognini Amorini, 3 Bde., Bologna 1841-1843

Bonaventura (1965)

Bonaventura, Sanctus, Seraphici Doctoris S. Bonaventurae decem opuscula ad theologiam mysticam spectantia in textu correcta et notis illustrata a PP. Collegii S. Bonaventurae, Florenz 1965, IX, S. 160

G. Bora (1976)

Bora, Giulio, I disegni del codice Resta, Cisinello Balsamo 1976

R. Borghini (1967)

Borghini, Raffaello, Il riposo, 2 Bde., hg. v. Mario Rosci, Mailand 1967

A. Borromeo (1980)

Borromeo, Agostino, "Cesi, Pier Donato", in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 24, Rom 1980, S. 261-266

C. Borromeo (1962)

Borromeo, Carlo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II Caroli Borromei*, Mailand 1577, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 3, Bari 1962, S. 1-113

F. Borromeo (1932)

Borromeo, Federico, *De pictura sacra*, Mailand 1624, hg. v. Carlo Castiglioni, Sora 1932

A. Boschloo (1984)

Boschloo, Anton W. A., *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò Dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna 1984

G. Briganti (1945)

Briganti, Giuliano, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Rom 1945

S. Brink (1983)

Brink, Sonja, *Fra Egnazio Danti, das Programm der Sala Vecchia degli Svizzeri im Vatikan und C. Ripas "Iconologia"*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 27 (1983), 2, S. 223-254

C. Brisighella (1991)

Brisighella, Carlo, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, hg. v. Maria Angela Novelli, Ferrara 1991

A. Brogi (2001)

Brogi, Alessandro, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Bd. 1, Bologna 2001

A. Brogi (2006)

Brogi, Alessandro, *L'illusione del successo: verso un nuovo linguaggio aulico*, in: Daniele Benati / Eugenio Riccòmini (Hgg.), *Annibale Carracci*, Mailand 2006

F. Brogi (1895)

Brogi, Francesco, *Catalogo degli oggetti d'arte della Provincia di Siena compilato nel 1862–1865*, Comune di Asciano, Siena 1895

M. V. Brugnoli (1961)

Brugnoli, Maria Vittoria, *Palazzo Ruggieri (Quaderni di storia dell'arte / Istituto Nazionale di Studi Romani, Bd. 12)*, Rom 1961

T. Buddensieg (1965)

Buddensieg, Tilmann, *Gregory the Great, the destroyer of pagan idols / The history of a medieval legend concerning the decline of ancient art and literature*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 28 (1965), S. 44-65

F. Büttner (1985)

Büttner, Frank, *Karyatiden und Perser / Bemerkungen zur Verwendung von Stützfiguren in der italienischen und französischen Baukunst der Renaissance*, in: Frank Büttner / Christian Lenz (Hgg.), *Intuition und Darstellung / Erich Hubala zum 24. März 1985*, München 1985, S. 87-96

F. Büttner (1989)

Büttner, Frank, Schwarzer Saal, in: Hermann Bauer / Bernhard Rupprecht (Hgg.), *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Profanbauten*, Bd. 3, Teil 2, München 1989

F. Buonanni (1696)

Buonanni, Filippo, *Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia*, Rom 1696

F. Buonanni (1709)

Buonanni, Filippo, *Musaeum Kircherianum sive Musaeum ap. Athanasio Kirchero in Collegio Romano Societatis Jesu jam pridem incoeptum nuper restitutum, auctum, descriptum, & iconibus illustratum* / Ap. Philippo Bonanni, Rom 1709

A. Burrièl (1795)

Burrièl, Antonio, *Vita di Caterina Sforza Riario, Contessa d'Imola e Signora di Forlì, descritta in tre libri*, Bd. 3, Bologna 1795

Th. Buser (1976)

Buser, Thomas, *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 58 (1976), S. 424-433

V. Bush (1976)

Bush, Virginia, *The colossal sculpture of the Cinquecento*, New York 1976

D. Caccamo (1968)

Caccamo, Domenico, "Bianchetti, Lorenzo", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 10, Rom 1968

M. Caciorgna / R. Guerrieri / M. Sanfilippo (2007)

Caciorgna, Marilena / Guerrini, Roberto / Sanfilippo, Maddalena, *Cicli biografici di storia antica tra Manierismo e Barocco 1550–1650*, in: *Fontes. Rivista semestrale di filologia, iconografia e storia della tradizione classica*, anno VII, 13-16, 2004-2005 (2007), S. 93-122

G. Cadioli (1763)

Cadioli, Giovanni, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano, nella città di Mantova, e ne' suoi contorni, data in luce, a comodo singolarmente de' forestieri*, Mantua 1763

S. Calindri (1781)

Calindri, Serafino, *Dizionario corografico, georgico, ornitologico, storico, etc.*, Bd. 1, Bologna 1781

F. Cammarella / A. Falsitta (2009)

Cammarella Falsitta, Loretta, / Falsitta, Alessandro, Cellini, Bandinelli, Ammannati / *la fontana del Nettuno in Piazza della Signoria a Firenze*, Mailand 2009

M. S. Campanini (1993)

Campanini, Maria Silvia, *Il chiostro di San Michele in Bosco. Storia materiale e filologia visiva*, in: Andrea Emiliani (Hg.), *Ludovico Carracci*, Bologna 1993, S. 179-198

M. S. Campanini (1994)

Campanini, Maria Silvia, Il chiostro die Carracci a San Michele in Bosco, Bologna 1994

G. Campori (1855)

Campori, Giuseppe, Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi / catalogo storico, corredato di documenti inediti, Modena 1855

F. Cancellieri (1823)

Cancellieri, Francesco, Notizie storiche delle chiese di S. Maria in Iulia di S. Giovanni Calibita nell'Isola Licaonia e di S. Tommaso degli Spagnuoli o della Catena detta poi de' SS. Gio. e Petronio de' Bolognesi col rame del quadro del Domenichino e con un' appendice di documenti e delle iscrizioni bolognesi ommesse o posteriori alla collezione del Ch. Monsignor Pier Luigi Galletti, Bologna 1823

G. Canonici Fachini (1819)

Canonici Fachini, Ginevra, Due giorni in Ferrara, Ferrara 1819

G. Capone (1986)

Capone, Giuseppe, Egnazio Danti, 1536-1586, Perugino dell'Ordine dei Predicatori, il suo tempo e la sua opera di artista e di scienziato, vescovo di Alatri, Alatri 1986

L. Cardella (1793)

Cardella, Lorenzo, Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa, Bd. 6, Rom 1793

P. Carpeggiani (1982)

Carpeggiani, Paolo, Testimonianze mantovane per Palladio e la Venezia del tardo Cinquecento, in: Lionello Puppi (Hg.), Palladio e Venezia, Florenz 1982, S. 139-154

T. Carratù (2008)

Carratù, Tullia, Natività della Vergine, in: Claudio Strinati / Bernd Wolfgang Lindemann (Hgg.), Sebastiano del Piombo (1485-1547), Mailand 2008, S. 226-228 (Kat.-Nr. 30)

A. Casamento (1999)

Casamento, Aldo, Palermo 1567-68. Dal Cassaro alla Via Toledo, un processo di riprogettazione continua, in: Aldo Casamento / Enrico Guidoni (Hgg.), L'urbanistica del Cinquecento in Sicilia, Rom 1999, S. 200-209

A. Casamento (2000)

Casamento, Aldo, La rettifica della strada del Cassaro a Palermo / Una esemplare realizzazione urbanistica nell'Europa del Cinquecento, Palermo 2000

R. Casciano (2001)

Casciano, Raffaella, Architetti ducali alla corte dei Gonzaga tra 1576 e 1595 / Rilettura di un' epoca di transizione, Mantua 2001, S. 179-207

H. Caspary (1965) (a)

Caspary, Hans, Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient / Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion, München 1965 (a)

H. Caspary (1965) (b)

Caspary, Hans, Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum, in: Archiv für Liturgiewissenschaft, Bd. 9.1 (1965) (b), S. 102-130

P. Cavazzini (2008)

Cavazzini, Patrizia, La vita e le opere di Agostino Tassi, in: Patrizia Cavazzini (Hg.), Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà, Rom 2008, S. 23-95

F. Cavazzoni (1999)

Cavazzoni, Francesco, Scritti d'arte, hg. v. Marinella Pigozzi, Bologna 1999 (Manuskript von ca. 1603)

G. Cavazzoni Zanotti (1776)

Cavazzoni Zanotti, Giampietro, Il claustro di San Michele in Bosco di Bologna de' monaci olivetani dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua scuola; con la compiuta serie delle dipinture diligentemente disegnate ed incise in rame, Bologna 1776

F. Ceccarelli / N. Aksamija (2011)

Ceccarelli, Francesco / Aksamija, Nadja, La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani / architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII, Venedig 2011

F. Ceccaroni (1989)

Ceccaroni, Fabrizio, Per una lettura della fontana di Cesena, in: Studi romagnoli, Bd. 40 (1989), S. 77-89

G. Celio (1638)

Celio, Gaspare, Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma, Neapel 1638 (Faksimilierter Nachdruck, hg. v. Emma Zocca, Mailand 1967)

T. Cerioli (2002)

Cerioli, Tito, *Inventario di tutti li beni mobili, sacri e profani, della venerabile Arciconfraternita della Santissima Annunziata Maria, detta della Morte*, in: Marinella Mazzei Traina (Hg.), L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri, Ferrara 2002, S. 247-261

M. Chappell / W. Ch. Kirwin (1974)

Chappell, Miles / Kirwin, William Chandler, A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII, in: Storia dell'arte, Bd. 21 (1974), S. 119-170

A. Chiusoli / M. L. Boriani / E. Bufferli (2000)

Chiusoli, Alessandro / Boriani, Maria Luisa / Bufferli, Elisabetta, Giardino e paesaggio del Cinquecento, in: Anna Maria Matteucci Armandi / Davide Righini (Hgg.), La villa del cardinale Filippo Guastavillani, Bologna 2000, S. 141-149

V. Cianfarani (1956)

Cianfarani, Valerio, Mostra di disegni della Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Rom 1956

M. A. Ciappi (1596)

Ciappi, Marc'Antonio, Compendio delle heroiche, et gloriose attioni, et sancta vita di Papa Greg. XIII., Rom 1596

C. Cittadella (1782)

Cittadella, Cesare, Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro: con in fine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara, Bd. 2, Ferrara 1782

L. N. Cittadella (1844)

Cittadella, Luigi Napoleone, Indice manuale delle cose più rimarcabili in pittura, scultura, architettura della città e borghi di Ferrara / compilato da Luigi Napoleone Cittadella, Ferrara 1844

L. N. Cittadella (1873)

Cittadella, Luigi Napoleone Cav., Guida pel forestiero in Ferrara, Ferrara 1873

G. Codibò (1915)

Codibò, Gaspare, Diario bolognese dal 1471 al 1504 / di M. Gaspare Codibò, priore di S. M. Maddalena in Bologna, in: La decennale eucaristica nella chiesa priorale e parrocchiale di Santa Maria Maddalena in Bologna, Bologna 1915

D. R. Coffin (1963)

Coffin, David R., Pirro Ligorio on the nobility of the arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 27 (1963), S. 191-210

M. Cogotti (1993)

Cogotti, Marina, San Bernardo, in: Anna Maria Affanni / Marina Cogotti / Rossella Vodret, Santa Susanna e San Bernardo alle Terme, Rom 1993, S. 58-80

Ch. E. Cohen (1996)

Cohen, Charles E., The art of Giovanni Antonio da Pordenone: between dialect and language, 2 Bde., Cambridge 1996

I. Colucci (2007)

Colucci, Isabella, Tommaso Laureti negli affreschi della Sala dei Capitani in Campidoglio, in: Émilie Passignat / Antonio Pinelli (Hgg.), Reverse engineering / un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali, Rom 2007, S. 106-114

I. Colucci (2008)

Colucci, Isabella, Sala dei Capitani, in: Sergio Guarino / Patrizia Masini (Hgg.), Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori, Mailand 2008, S. 32-43

C. Conforti (2003)

Conforti, Claudia, Vignola nelle "Vite" di Giorgio Vasari, in: Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci, Richard J. Tuttle (Hgg.), Vignola e i Farnese (atti del convegno internazionale Piacenza 18 - 20 aprile 2002), Mailand 2003, S. 19-25

R. Contini (1992)

Contini, Roberto, Altare di Santa Caterina d'Alessandria, in: Ascheri, Mario (Hg.), Colle di Val d'Elsa nell'età dei granduchi medicei, Florenz 1992, S. 206-208

R. Contini (2008) (a)

Contini, Roberto, Lamentazione sul Cristo morto, in: Claudio Strinati / Bernd Wolfgang Lindemann (Hgg.), Sebastiano del Piombo (1485-1547), Mailand 2008 (a), S. 166-167

R. Contini (2008) (b)

Contini, Roberto, Visitazione (Tre frammenti di pittura murale), in: Claudio Strinati / Bernd Wolfgang Lindemann (Hgg.), Sebastiano del Piombo (1485-1547), Mailand 2008 (b), S. 248-251

D. Cordellier / B. Py (1992)

Cordellier, Dominique / Py, Bernadette, Inventaire général des dessins italiens / Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Bd. 5, Raphaël, son atelier, ses copistes, Paris 1992

D. Cordellier (2002)

Cordellier, Dominique, Lorenzo Sabatini, detto Lorenzino da Bologna, in: Marzia Faietti (Hg.), Il Cinquecento a Bologna / Disegni dal Louvre e dipinti a confronto, Bologna 2002, S. 314-315, Kat.-Nr. 89

G. Comini / A. M. De Strobel / S. Crescenzi (1992)

Comini, Guido / De Strobel, Anna Maria / Serlupi Crescenzi, Maria, Il Palazzo di Gregorio XIII, in: Carlo Pietrangeli (Hg.), Il Palazzo Apostolico Vaticano, Florenz 1992, S. 151-157

S. Corradini (1993)

Corradini, Sandro, Parmigianino's contract for the Caccialupi Chapel in S. Salvatore in Lauro, in: The Burlington magazine, Bd. 135 (1993), S. 27-29

G. M. Croce (1994)

Croce, Giuseppe M., L'Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei Siciliani in Roma / Profilo Storico (1593-1970), Rom 1994

G. Cuppini / A. M. Matteucci (1969)

Cuppini, Giampiero / Matteucci, Anna Maria, Ville del Bolognese, Bologna 1969

G. Cuppini (1974)

Cuppini, Giampiero, I Palazzi Senatorii a Bologna, Palazzo Vizzani, Bologna 1974

G. Cuppini (1985)

Cuppini, Giampiero, Palazzo Magnani: valori architettonici e critica attributiva, in: Giorgio Maioli / Giancarlo Roversi (Hgg.), Il Credito Romagnolo / fra storia, arte e tradizione, Bologna 1985, S. 131-139

G. Cuppini (1989)

Cuppini, Giampiero, La struttura del potere a Bologna tra XVI e XVIII secolo: i palazzi senatori, in: Walter Tega, Storia illustrata di Bologna, Bd. 2, San Marino 1989

G. Cuppini (2004)

Cuppini, Giampiero, L'architettura senatoria / Bologna tra Rinascimento e Illuminismo, Palazzo Vizzani, Bologna 2004

A. Czére (1989)

Czére, Andrea, Disegni di artisti bolognesi nel Museo delle Belle Arti di Budapest, Bologna 1989

S. Czymmek (1981)

Czymmek, Sabine, Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700 / Beiträge zur Typologie, Herleitung, Bedeutung und Entwicklung, Köln 1981

L. Damiani Cabrini (1996)

Damiani Cabrini, Laura, Seicento ritrovato / Presenze pittoriche "italiane" nella Lombardia Svizzera fra Cinquecento e Seicento, Mailand 1996

R. D'Amico (1985)

D'Amico, Rosalba, S. Caterina e il supplizio della ruota, in: Jadranka Bentini (Hg.), Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, Ferrara 1985 S. 68-70, Kat.-Nr. 39

H. Damm (2009)

Damm, Heiko, "Victimae paschali": Bilder der Auferstehung Christi von Giorgio Vasari und Santi di Tito, in: Eckhard Leuschner / Mark R. Hesslinger (Hgg.), Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam / vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit, Petersberg 2009, S. 180-202

H. Daniel-Rops (1956)

Daniel-Rops, Henri (Hg.), Die apokryphen Evangelien des Neuen Testamentes, Zürich 1956

E. Danti (2003)

Danti, Egnatio, Les deux règles de la perspective pratique de Vignole 1583, übersetzt und kommentiert v. Pascal Dubourg Glatigny, Paris 2003

C. D'Arco (1827)

D'Arco, Carlo, Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova o nel suo territorio, Mantua 1827

C. D'Arco (1857)

D'Arco, Carlo, Delle arti e degli artefici di Mantova / notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti, Bd. 2, Mantua 1857

E. Dassmann (1975)

Dassmann, Ernst, Ambrosius und die Märtyrer, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, Bd. 18 (1975), S. 49-68

Ch. Davis (2009)

Davis, Charles, Michelangelo: "figura serpentinata", "bellezza del corpo", "potentissima virtù imaginativa", in: Christian Hecht (Hg.), Beständig im Wandel: Innovationen, Verwandlungen, Konkretisierungen, Berlin 2009, S. 145-163

L. De Carlo / D. Di Marzio / L. Carlevaris (2001)

De Carlo, Laura / Di Marzio, Daniele / Carlevaris, Laura, Le prospettive della Sala Clementina nel Palazzo Apostolico Vaticano, in: Bollettino / Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Bd. 21 (2001), S. 245-362

L. De Carlo / D. Di Marzio / L. Carlevaris (2004)

De Carlo, Laura / Di Marzio, Daniele / Carlevaris, Laura, La sala Clementina in Vaticano tra manierismo e barocco, in: Fauzia Farneti / Deanna Lenzi (Hgg.), L'architettura dell'inganno / quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, Florenz 2004, S. 133-148

C. De Dominicis (2009)

De Dominicis, Claudio, Membri del Senato della Roma Pontificia / Senatori, Conservatori, Caporioni e loro Priori e lista d'oro delle famiglie dirigenti (secc. X-XIX), Rom 2009

G. Degli Esposti (1985)

Degli Esposti, Giovanna, Tommaso Laureti: Inchiodatura alla croce, in: Jadranka Bentini (Hg.), Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, Bologna 1985, S. 71-72

Ch. Dempsey (2000)

Dempsey, Charles, Annibale Carracci and the beginnings of baroque style, Fiesole 2000

J. Del Badia (1881)

Del Badia, Jodoco, Egnazio Danti / cosmografo e mattematico e le sue opere in Firenze, Florenz 1881

P. Della Pergola (1960)

Della Pergola, Paola, Gli Inventari Aldobrandini, in: Arte antica e moderna, Bd. 3 (1960), S. 425-444

P. Della Pergola (1963)

Della Pergola, Paola, Gli Inventari Aldobrandini, in: Arte antica e moderna, Bd. 6 (1963), S. 61-87

M. Del Monte (2004)

Del Monte, Marco, Dal simbolo al manufatto: storia materiale della cripta dei Santi Vitale e Agricola in Arena a Bologna, in: Giulio Malaguti (Hg.), Martirio di pace / Memoria e storia del martirio nel XVII centenario di Vitale e Agricola, Bologna 2004, S. 105-183

N. Del Re (1993)

Del Re, Niccolò, La curia capitolina e tre altri antichi organi giudiziari romani, Rom 1993

I. Dettmann (2010)

Dettmann, Ingrid, Tommaso Laureti un allievo del Vignola? Considerazioni sui primi anni a Roma e note su due sconosciuti disegni di fontane, in: Giuseppe Bonaccorso (Hg.), Le acque e la città (XV-XVI secolo), Roma moderna e contemporanea, Bd. 17 (2009), 1/2, Rom 2010, S. 207-233

A. Derbes (1996)

Derbes, Anna, Picturing the passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant, Cambridge (u.a.) 1996

C. De Vita (1991)

De Vita, Carlo, Il Museo Storico Vaticano, in: Carlo Pietrangeli (Hg.), Il Palazzo Apostolico Lateranense, Rom 1991, S. 305-323

E. Dhanens (1956)

Dhanens, Elisabeth, Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo; Douai 1529 - Florence 1608; bijdrage tot de studie van de kunstbetrekkingen tussen het graafschap Vlaanderen en Italie, Brüssel 1956

S. Diefenbach (2007)

Diefenbach, Steffen, Römische Erinnerungsräume / Heiligenmemoria und kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr., Berlin (u.a.) 2007

D. Diemer (2003)

Diemer, Dorothea, Der Augustusbrunnen - seine Bedeutung, sein Bildhauer Hubert Gerhard und seine künstlerische Entstehung, in: Michael Kühenthal (Hg.), Der Augustusbrunnen in Augsburg, München 2003, S. 51-90

D. Diemer (2004)

Diemer, Dorothea, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance, 2 Bde, Berlin 2004

D. Di Marzio (1999)

Di Marzio, Daniele, La sala Clementina in Vaticano. Procedimento per la costruzione diretta della prospettiva su superfici curve: ipotesi teorica e verifica sperimentale, in: Maurizio de Luca, La costruzione dell'architettura illusoria / Strumenti del Dottorato di Ricerca. in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, Bd. 2, Rom 1999, S. 153-177

G. Di Marzo (1862)

Di Marzo, Gioacchino, Delle belle arti in Sicilia, Bd. 3, Palermo 1862

G. Di Marzo (1899)

Di Marzo, Gioacchino, La pittura in Palermo nel Rinascimento / storia e documenti, Palermo 1899

M. C. Di Natale (1980)

Di Natale, Maria Concetta, Mario di Laurito, Palermo 1980

S. Dittrich / L. Dittrich (2004)

Dittrich, Siegrid / Dittrich, Lothar, Lexikon der Tiersymbole / Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. – 17. Jahrhunderts, Petersberg 2004

S. C. Dobler (2011)

Dobler, Silvia Carola, Carlo Cesare Malvasia und die Begriffsfindung der Quadratura, in: Matthias Bleyl / Pascal Dubourg Glatigny (Hgg.), Quadratura / Geschichte – Theorie - Technik, Berlin (u.a.) 2011, S. 197-204

R. Dodo (2002)

Dodi, Romolo, Note biografiche e tavola genealogica della famiglia senatoria Magnani, in: Giuliano Malvezzi Campeggi (Hg.), Magnani: storia genealogia e iconografia (Le famiglie senatorie di Bologna, Bd. 3), Bologna 2002, S. 136-138

P. S. Dolfi (1670)

Dolfi, Pompeius Scipio, Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri, Bologna 1670

C. D'Onofrio (1964)

D'Onofrio, Cesare, Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi, in: Palatino: Rivista romana di cultura, Roma, Bd. 8 (1964), S. 15-20, 158-162, 202-211

C. D'Onofrio (1967)

D'Onofrio, Cesare, Gli obelischi di Roma, Rom 1967

C. D'Onofrio (1977)

D'Onofrio, Cesare, Acque e fontane di Roma, Pomezia 1977

M. C. Dorati da Empoli (2001)

Dorati da Empoli, Maria Cristina, Una guida artistica di Roma in un manoscritto secentesco anonimo, Rom 2001

L. Duchesne (1916/17)

Duchesne, Louis, Les légendes de l'Alta Semita / la passion de sainte Susanne, in: Mélanges d'archéologie et d'histoire, Bd. 36 (1916/17), S. 27-56

M. Dugoni (2006)

Dugoni, Marco, "Il perchè si vede che la Vergine Santissima tutte le cose che da lei pigliano forma hanno perfetto fine" / Vicende storiche e artistiche degli altari e dei dipinti della chiesa del Paradiso dagli esordi al 1810, in: Elena Corradini (Hg.), La chiesa di Santa Maria degli Angeli detta del Paradiso a Modena, Mailand 2006, S. 35-61

L. Dussler (1942)

Dussler, Luitpold, Sebastiano del Piombo, Basel 1942

C. Echinger-Maurach (1991)

Echinger-Maurach, Claudia, Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal, 2 Bde., Hildesheim 1991

C. Echinger-Maurach (2009)

Echinger-Maurach, Claudia, Michelangelos Grabmal für Papst Julius II., München 2009

S. Ebert-Schifferer (1988)

Ebert-Schifferer, Sybille, Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 23/24 (1988), S. 75-280

S. Eiche (1994)

Eiche, Sabine, Giambologna's Neptune fountain in Bologna / newly-discovered letters from 1565, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 38 (1994), 2/3, S. 428-429

R. Eitel Porter (2009) (a)

Eitel Porter, Rhoda, *Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia (1536-1614)*, München 2009 (a)

R. Eitel Porter (2009) (b)

Eitel Porter, Rhoda, Giovanni Battista Pozzo as a draftsman, in: *Master drawings*, Bd. 47 (2009) (b), 4, S. 437-442

A. Emiliani (1967)

Emiliani, Andrea, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967

A. Emiliani (1994)

Emiliani, Andrea, *Gli anni di Gregorio XIII Boncompagni: il tempo e lo spazio*, in: Vera Fortunati (Hg.), *Lavinia Fontana 1552-1614*, Mailand 1994

M. Epifani (2007)

Epifani, Mario, "Manni (Magni, Magno), Giovanni Battista", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 69 (2007), S. 100-102

S. Epp (1988)

Epp, Sigrid, *Konstantinszyklen in Rom: Die päpstliche Interpretation der Geschichte Konstantins des Großen bis zur Gegenreformation*, München 1988

S. Erizzo (1559)

Erizzo, Sebastiano, *Sopra le Medaglie degli Antichi / Con la Dichiaratione delle Monete Consulari, & delle Medaglie degli Imperadori Romani*, Venedig 1559

Th. Eser (1992)

Eser, Thomas, *Der "Schildkrötenbrunnen" des Taddeo Landini*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 27/28, 1991/1992 (1992), S. 201-282

A. Esposito (2007)

Esposito, Anna, *La pratica delle compagnie d'uffici alla corte di Roma tra fine '400 e primo '500*, in: Armand Jamme / Olivier Poncet (Hgg.), *Offices, écrit et papauté (XIV^e-XVII^e siècle)*, (Collection de l'École française de Rome, 386) Rom 2007, S. 497-515

D. Ewing (1978)

Ewing, Dan, *The influence of Michelangelo's Bruges Madonna*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bd. 47 (1978), S. 77-105

D. Ewing (1980)

Ewing, Dan, *Further observations on the Bruges Madonna: Ghiberti sources for Michelangelo*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bd. 48 (1979), 1980, S. 77-83

P. Fabrizi (1588)

Fabrizi, Principio, Delle Allusioni, Imprese, et Emblemi del Sig. Principio Fabrizzii da Teramo sopra la vita, opere, et attioni di Gregorio XIII Pontefice Massimo Libri VI, Rom 1588

F. T. Fagliari Zeni Buchicchio (2002)

Fagliari Zeni Buchicchio, Fabiano T., Palazzo Farnese a Caprarola, in: Richard Tuttle / Bruno Adorni / Christoph Luitpold Frommel (Hgg.), Jacopo Barozzi da Vignola, Mailand 2002, S. 210-233

M. Faietti (2002)

Faietti, Marzia, Tommaso Laureti / Progetto di fontana con allegoria della "Securitas", in: Marzia Faietti (Hg.), Il Cinquecento a Bologna / Disegni da Louvre e dipinti a confronto, Bologna 2002, S. 292-293

M. Faietti (2010)

Faietti, Marzia, Un nuovo progetto grafico per la fontana del Nettuno a Bologna, in: *Mélanges pour Marie*, Paris 2010, S. 22-24

T. Falk (1971)

Falk, Tilman, Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 13 (1971), S. 101-178

M. Fanti (1967)

Fanti, Mario, Gli Agostiniani a Bologna e la chiesa di S. Giacomo. Gli inizi (1247-1315), in: Carlo Volpe (Hg.), *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna: studi sulla storia e le opere d'arte; regesto documentario; VII centenario della fondazione; 1267-1967*, Bologna 1967, S. 1-35

M. Fanti (1978)

Fanti, Mario, Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna / Il contratto dei tagliapietre per la Fontana del Nettuno, in: *Il carrobbio*, Bd. 4 (1978), S. 187-188

M. Fanti (1993)

Fanti, Mario, La parrocchia dei Santi Vitale e Agricola dal Medioevo al Settecento, in: Gina Fasoli (Hg.), *Vitale e Agricola: il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i secoli, nel XXI centenario della traslazione*, Bologna 1993, S. 217-267

M. Fanti (1996)

Fanti, Mario, Ville, castelli e chiese bolognesi da un libro di disegni del Cinquecento, Sala Bolognese 1996

G. Fantuzzi (1790)

Fantuzzi, Giovanni, *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, Bologna 1790

F. Farneti (2004)

Farneti, Fauzia, Il quadraturismo nei palazzi e nelle chiese di Lucca, in: Fauzia Farneti / Deanna Lenzi (Hg.), *L'architettura dell'inganno*, Florenz 2004, S. 99-113

W. Fastenrath (1990)

Fastenrath, Wiebke, "quadro riportato" / Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990

W. Fastenrath (1995)

Fastenrath, Wiebke, "Finto e favoloso" / Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom, Hildesheim (u.a.) 1995

Ph. P. Fehl (1974) (a)

Fehl, Philipp P., Vasari's Extirpation of Huguenots / The challenge of Pity and Fear, in: Gazette des beaux-arts, 6. Sér. 84 (1974), S. 257-284

Ph. P. Fehl (1974) (b)

Fehl, Philipp P., "Die Bartholomäusnacht" von Giorgio Vasari / Gedanken über das Schreckliche in der Kunst, in: Mitteilungen der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, Bd. 9, 3/4 (1974), S. 671-687

E. Feinblatt (1975)

Feinblatt Ebria, Contributions to Girolamo Curti, in: The Burlington magazine, Bd. 117 (1975), S. 342-353

E. Feinblatt (1992)

Feinblatt, Ebria, Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators, Santa Barbara 1992

P. M. Felini (1610)

Felini, Pietro Martire, Trattato Nuovo Delle Cose Maravigliose Dell'Alma Città Di Roma, Rom 1610

P. N. Ferri (1890)

Ferri, Pasquale Nerino, Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze / compilato ora per la prima volta dal conservatore Pasquale Nerino Ferri, Florenz (u.a.) 1890

S. Ffolliott (1981)

Ffolliott, Sheila, Fra Giovanni Angelo Montorsoli's fountains at Messina: A problem in sixteenth century civic sculpture and city planning, Ann Arbor (Mich.) 1981

S. Ffolliott (1984)

Ffolliott, Sheila, Civic sculpture in the Renaissance: Montorsoli's fountains at Messina, Ann Arbor (Mich.) 1984

A. Filangieri di Candida (1902)

Filangieri di Candida, Antonio, La Galleria Nazionale di Napoli (documenti e ricerche), in: Le Gallerie nazionali italiane, Bd. 5 (1902), S. 208-354

A. M. Finoli / L. Grassi (1972)

Finoli, Anna Maria / Grassi, Liliana (Hgg.), Antonio Averlino detto Il Filarete. Trattato di Architettura, 2 Bde., Mailand 1972

F. Fiorani (2003)

Fiorani, Francesca, Danti edits Vignola / the formation of a modern classic on perspective, in: Lyle Massey (Hg.), *The treatise on perspective: published and unpublished* / National Gallery of Art, Washington, New Haven (u.a.) 2003, S. 127-159

F. Fiorani (2004)

Fiorani, Francesca, *La Sala Bologna nell'appartamento di Gregorio XIII*, in: Cesare de Seta (Hg.), *Tra oriente e occidente: città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Neapel 2004, S. 179-187

A. M. Fioravanti Baraldi (1987)

Fioravanti Baraldi, Anna Maria, *Il contributo della Confraternita dell'Orazione e Morte alla cultura figurativa ferrarese del secondo Cinquecento: l'oratorio dell'Annunziata*, in: Jadranka Bentini / Luigi Spezzaferro (Hgg.), *L'impresa di Alfonso II: saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna 1987, S. 259-278

A. M. Fioravanti Baraldi (1992)

Fioravanti Baraldi, Anna Maria, S. Girolamo, in: Jadranka Bentini (Hg.), *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara: catalogo generale*, Bologna 1992, S. 254, Kat.-Nr. 291

A. M. Fioravanti Baraldi (1997)

Fioravanti Baraldi, Anna Maria, "Cesare Filippi", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 47 (1997), S. 692-693

A. M. Fioravanti Baraldi (2002)

Fioravanti Baraldi, Anna Maria, *Gli esordi del Bastianino: Cristo e i seguaci della croce nell'oratorio dell'Annunziata*, in: *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri*, a cura di Marinella Mazzei Traina, Ferrara 2002, S. 33-39

F. P. Fiore (1986)

Fiore, Francesco Paolo, "Danti, Egnazio (al secolo Carlo Pellegrino)", in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 32 (1986), S. 659-636

T. Fittipaldi (1984)

Fittipaldi, Teodoro, *Il "Quarto del Priore" e le sezioni storico-artistiche nella certosa di San Martino di Napoli*, in: *Arte cristiana*, N.S. 72 (1984), S. 267-335

A. Ch. Fontana (2010)

Fontana, Anna Chiara, *Un'opera dimenticata di Tommaso Laureti: la Madonna col Bambino fra i santi Sebastiano e Rocco a Melide*, in: *Arte Documento*, Bd. 26 (2010), S. 184-191

A. Ch. Fontana (2011)

Fontana, Anna Chiara, *Tommaso Laureti: incontri e vicende in Emilia di un artista prospettico*, in: *Arte Documento*, Bd. 27 (2011), S. 92-103

A. Ch. Fontana (2014)

Fontana, Anna Chiara, *Un dipinto inedito di Tommaso Laureti: La morte di Adone*, in: *Arte documento*, Bd. 30 (2014), S. 88-95

D. Fontana (1987)

Fontana, Domenico, Die Art, wie der Vatikanische Obelisk transportiert wurde, Berlin 1987, S. 15 (Übersetzung der Ausgabe Rom 1590 v. Richard Teichner)

V. Forcella (1869-1884)

Forcella, Vincenzo, Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri, 14 Bde., Rom 1869-1884

K. W. Forster (1966)

Forster, Kurt W., Pontormo / Monographie mit kritischem Katalog, München 1966

E. Forssmann (1956)

Forssman, Erik, Säule und Ornament / Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm 1956

V. Fortunati (1994)

Fortunati, Vera, Le metamorfosi della pala d'altare nel dibattito religioso del Cinquecento: il cantiere di San Giacomo, in: Vera Fortunati (Hg.), La pittura in Emilia e in Romagna / Il Cinquecento / Un'avventura artistica tra natura e idea, Mailand 1994, S. 218-243

P. Foschi (1986)

Foschi, Paola, Un concorso di idee del 1581 per la ricostruzione del ponte sull'Idice della via Emilia, in: Il carrobbio, Bd. 12 (1986), S. 163-180

P. Foschi (1990)

Foschi, Paola, Un concorso di idee del 1581 per la ricostruzione del ponte sull'Idice della via Emilia, in: S. Giacomo. Uno spitale per pellegrini presso il ponte dell'Idice, Bologna 1990, S. 103-148

G. Frabetti (1972)

Frabetti, Giuliano, Manieristi a Ferrara, Ferrara 1972

G. Frabetti (1978)

Frabetti, Giuliano, L' autunno dei manieristi a Ferrara, Ferrara 1978

A. Franceschini (1975)

Franceschini, Adriano, Spigolature archivistiche prime, in: Atti e memorie / deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 3, 19, Ferrara 1975, S. 42-70

M. Franceschini (1991)

Franceschini, Michele, Il municipio romano e Sisto V: apparato di rappresentanza o struttura di governo locale?, in: Luigi Spezzaferro / Maria Elisa Tittoni (Hgg.), Il Campidoglio e Sisto V, Rom 1991, S. 33-36

M. Franceschini (1996)

Franceschini, Michele, Appendice documentaria: fasi principali dei lavori di muratura cinquecenteschi dall'Archivio Boccapaduli, in: Maria Elisa Tittoni Monti (Hg.), Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio / Momenti di un grande restauro a Roma, Ospedaletto (Pisa) 1996, S. 119-135

Th. Frangenberg (1998)

Frangenberg, Thomas, Egnatio Danti on the history of perspective, in: Rocco Sinisgalli (Hg.), *La prospettiva: fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, Fiesole 1998, S. 213-223

M. Frank (2004)

Frank, Martina, Aspetti e problemi del quadraturismo e della grande decorazione a Vienna nel primo decennio del Settecento, in: Fauzia Farneti / Deanna Lenzi (Hgg.), *L'architettura dell'inganno / quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Florenz 2004, S. 205-218

D. Franklin (2003)

Franklin, David, *The art of Parmigianino*, New Haven 2003

D. Frascarelli (1993)

Frascarelli, Dalma, Nota su Federico Ranaldi e Silvio Antoniano, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V / Le arti e la cultura*, Rom 1993, S. 469-470

J. Freiberg (1995)

Freiberg, Jack, In the Sign of the Cross: The Image of Constantine in the Art of Counter-Reformation Rome, in: Marilyn Aronberg Lavin (Hg.), *Piero della Francesca and his legacy*, Hanover (u.a.) 1995, S. 67-87

K. Freund (1930)

Freund, Karl, Tommaso Laureti / Darmstadt 229, in: Rudolf Schrey (Hg.), *Stift und Feder / Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Hessischen Landesmuseums zu Darmstadt*, Mappe IX, X, Frankfurt a. M. o. J. (1930)

W. Friedländer (1922)

Friedländer, Walter, Die "Fontana delle Tartarughe" in Rom, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 33 (1922), S. 74-76

A. Frizzi (1787)

Frizzi, Antonio, *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara 1787

Ch. L. Frommel (2002)

Frommel, Christoph Luitpold, Vignola architetto del potere. Gli esordi e le ville nell'Italia centrale, in: Richard J. Tuttle / Bruno Adorni / Christoph Luitpold Frommel / Christof Thoenes (Hgg.), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Mailand 2002, S. 39-59

S. Frommel (2005)

Frommel, Sabine, Primaticcio architetto in Francia, in: Sabine Frommel (Hg.), *Primaticcio architetto in Francia*, Mailand 2005, S. 74-193

B. Galeotti (1590)

Galeotti, Bartolomeo, *Trattato de gli Huomini Illustri di Bologna diviso in tre parti*, Ferrara 1590

P. Galeotti / A. F. Caiola (2007)

Galeotti, Paolo / Caiola, Antonio Federico, Santo Stefano Rotondo. Roma Sacra, Bd. 34, Pozzuoli 2007

V. Galletti (1889)

Galletti, Vincenzo, Compendio storico della chiesa e dell'ospedale di S. Maria d'Itria di Costantinopoli della nazione siciliana in Roma dalla sua fondazione sino al presente giorno, estratto dagli originali manoscritti esistenti nel suo archivio, Rom 1889

M. Gallo (1992)

Gallo, Marco, Orazio Borgianni, l'Accademia di S. Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni, in: Storia dell'arte, Bd. 76 (1992), S. 296-345

M. Gallo (1995)

Gallo, Marco, "Del gran Giulio adeguar su'l Tebro i vanni": il raffaellismo di Orazio Borgianni, in: Giovanna Capitelli / Caterina Volpi (Hgg.), Caravaggio e il caravaggismo: dal Corso di Storia dell'Arte Moderna I tenuta da Silvia Danesi Squarzina, Rom 1995

M. Gallo (2002)

Gallo, Marco, Ritrarre la traditio: un' inedita "Vecchia" del Borgianni e il *Ritratto di Tommaso Laureti*, in: Caterina Volpi (Hg.), Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli, Rom 2002, S. 335-344

M. Gallo (2007)

Gallo, Marco, Ritrarre la traditio: un' inedita "Vecchia" del Borgianni e il "Ritratto di Tommaso Laureti", in: Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia, Rom 2007, S. 263-273

A. Gallonio (1591)

Gallonio, Antonio, Historia delle Sante Vergini Romane, con varie annotationi e con alcune Vite brevi de' santi parenti loro. E de' gloriosi martiri Papia e Mauro, soldati romani, Rom 1591

L. Gambi / A. Pinelli (1997)

Gambi, Lucio / Pinelli, Antonio (Hgg.), La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, Modena 1997

H. Gamrath (1987)

Gamrath, Helge, Roma sancta renovata / studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del sec. XVI con particolare riferimento al pontificato di Sisto V (1585-1590), in: Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum, Bd. 12 (1987), S. 67-70

J. Garms (1971)

Garms, Jörg, Brunnen in der Graphik Le Pautres, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 24 (1971), S. 107-122

P. Gauchat (1935)

Gauchat, Patrick, Hierarchia catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificum, Bd. 4 (A pontificatu Clementis PP. VIII (1592) usque ad pontificatum Alexandri PP. VII (1667) / per Patritium Gauchat), Regensberg 1935

J. A. Gere (1965)

Gere, John A., The decoration of the Villa Giulia, in: The Burlington magazine, Bd. 107 (1965), S. 199-206

J. A. Gere (1966)

Gere, John A., Two of Taddeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro / 2. The high altarpiece in S. Lorenzo Damaso, in: The Burlington magazine, Bd. 108 (1966), S. 341-345

Ch. Ghirardacci (1596)

Ghirardacci, Cherubino, Della historia di Bologna, Corredata delle tavole de'cognomi bolognesi e forestieri, compilate da Gaspare Bombaci, Bd. 1, Bologna 1596 (anastatischer Nachdruck, Bologna 1973)

Ch. Ghirardacci (1932)

Ghirardacci, Cherubino, Della historia di Bologna del R. P. M. Cherubino Ghirardacci, Parte terza, in: Rerum italicarum scriptores, Bd. 33,1 (1932)

A. Ghirardi (1990)

Ghirardi, Angela, Bartolomeo Passerotti. Pittore (1529-1592). Catalogo Generale, Rimini 1990

A. Giacomelli (2002)

Giacomelli, Alfeo, "Ut iucunda sic foecunda" / Lorenzo Magnani, gli affreschi dei Carracci delle storie di Roma e la fissazione del patrimonio e della tradizione familiare, in: Giuliano Malvezzi Campeggi (Hg.), Magnani: storia genealogia e iconografia (Le famiglie senatorie di Bologna, Bd. 3), Bologna 2002, S. 265-413

G. Giordani (1851)

Giordani, Gaetano, Santi Vitale ed Agricola in Bologna in: Corty, Enrico (Hg.), Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna / ritratte e descritte, Bd. 4, Bologna 1851, Nr. 82

F. Giorgi Rossi (1993)

Giorgi Rossi, Flaminia, Palazzi Vaticani / Sala di Costantino, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), Roma di Sisto V / Le arti e la cultura, Rom 1993, S. 91-92

B. Giovannucci Vigi (1985)

Giovannucci Vigi, Berenice, Tommaso Laureti, in: Jadranka Bentini (Hg.), Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, Bologna 1985, S. 71-72

A. Gnann (2004)

Gnann, Achim, Kat.-Nr. 15, in: Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Michelangelo und seine Zeit / Meisterwerke der Albertina, Mailand 2004, S. 64-65

A. Gnann (2010)

Gnann, Achim, Michelangelo / Zeichnungen eines Genies, Ostfildern 2010

Ch. Göttler (1994)

Göttler, Christine, "Jede Messe erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer": der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna, in: Peter Jezler (Hg.), *Das Jenseits im Mittelalter / Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum* 1994, S. 149-164

Ch. Göttler (1996)

Göttler, Christine, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation: kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996

W. Gramberg (1936)

Gramberg, Werner, *Giovanni Bologna / Eine Untersuchung über die Werke seiner Wanderjahre (bis 1567)*, Libau 1936

M. Grasso (2005)

Grasso, Monica, "Laureti, Tommaso", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 64, Rom 2005, S. 84-88

A. Graziani (1939)

Graziani, Alberto, Bartolomeo Cesi, in: *Critica d'arte*, Bd. 4 (1939), 20/22, S. 54-95

L. Graziani Secchieri (2002)

Graziani Secchieri, Laura, *...in Hospitali Batuti Nigri Ferrarie alias Mortis sito in contracta Sancta Maria de Vado in parte superiore in mansione existente prope Oratorium eius Hospitali...*, in: Marinella Mazzei Traina (Hg.), *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri*, Ferrara 2002, S. 76-82

D. Greve (2008)

Greve, David, *Status und Statue / Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, Berlin 2008

M. Gualandi (1850)

Gualandi, Michelangelo, *Tre giorni in Bologna o Guida per la città e suoi contorni*, Bologna 1850

M. Gualandi (1856)

Gualandi, Michelangelo, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV. a XIX. con note ed illustrazioni*, Bd. 3, Bologna 1856

M. A. Guarini (1621)

Guarini, Marc' Antonio, *Compendio historico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle chiese, e luoghi pij della città, e diocesi di Ferrara, e delle memorie di que' personaggi di pregio, che in esse son seppelliti ...: opera non meno curiosa, che dilettevole descritta per D. Marc'Antonio Guarini*, Ferrara 1621

S. Guarino (1991)

Guarino, Sergio, *La statua di Sisto V nel palazzo dei Conservatori*, in: Luigi Spezzaferro / Maria Elisa Tittoni (Hgg.), *Il Campidoglio e Sisto V*, Rom 1991, S. 117-119

M. B. Guerrieri Borsoi (1993)

Guerrieri Borsoi, Maria Barbara, Cappella Peretti (di S. Lorenzo), in: Maria Luisa Madonna, Roma di Sisto V / arte, architettura e città fra Rinascimento e barocco, Rom 1993, S. 279-283

G. Guidicini (1873)

Guidicini, Giuseppe, Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili pubblici e privati, Bd. 5, Bologna 1873

G. Guidicini (1876)

Guidicini, Giuseppe, I Riformatori dello Stato di Libertà della città di Bologna dal 1394 al 1797, Bd. 1 (1876)

M. B. Hall (1979)

Hall, Marcia B., Renovation and Counter-Reformation: Vasari and duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce; 1565–1577, Oxford 1979

P. W. Hartmann (1996)

Hartmann, Peter W., Kunstlexikon, Wien 1996

F. Hartt (1971)

Hartt, Frederick, The drawings of Michelangelo, London 1971

Ch. Hecht (1997)

Hecht, Christian, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock / Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997

K. Hermann-Fiore (1978)

Hermann-Fiore, Kristina, Giovanni Albertis Kunst und Wissenschaft der Quadratur: eine Allegorie in der Sala Clementina des Vatikan, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 22 (1978), 1, S. 61-84

J. Hess (1935)

Hess, Jacob, Gli affreschi nella Sala vecchia degli Svizzeri al Palazzo Vaticano, in: L'Illustrazione Vaticana, Bd. 13 (1935), S. 713-718

J. Hess (1967)

Hess, Jacob, Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock, Rom 1967

H. Hibbard (1971)

Hibbard, Howard, Carlo Maderno and Roman Architecture / 1580-1630, London 1971

M. Hirst (1981)

Hirst, Michael, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981

C. Höper (1987)

Höper, Corinna, Bartolomeo Passarotti (1529-1592), 2 Bde., Worms 1987

Hollstein

Hollstein, Friedrich W. H., Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Amsterdam 1949-

S. Hoppe (2015)

Hoppe, Susanne, Der Buon Governo des Pompeo Ruggieri: die Fresken von Cherubino und Giovanni Alberti im Palazzo Ruggieri in Rom, Dissertation Universität des Saarlandes 2015

G. Incisa della Rocchetta (1979)

Incisa della Rocchetta, Giovanni, La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca, Rom 1979

L. Innocenti Presciuttini (1992)

Innocenti Presciuttini, Liana, San Bernardo alle Terme: cupole tardo-cinquecentesche a Roma, in: Lazio ieri e oggi, Bd. 28 (1992), S. 200-201

A. Ippoliti (1991)

Ippoliti, Alessandro, Le fonti, la bibliografia, le interpretazioni sul papato di Sisto V e sui suoi interventi romani, in: Maria Luisa Polichetti (Hg.), Il progetto di Sisto V: territorio, città, monumenti nelle Marche / Comitato Nazionale per le Celebrazioni del IV Centenario del Pontificato di Sisto V (1585-1590), Rom 1991, S. 15-27

K. Irle (1997)

Irle, Klaus, Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster (u.a.) 1997

J. Jahn / S. Lieb (2008)

Jahn, Johannes / Lieb, Stephanie, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 2008

P. Joannides (2008)

Joannides, Paul, Modello per la "Natività della Vergine" nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, in: Claudio Strinati / Bernd Wolfgang Lindemann (Hgg.), Sebastiano del Piombo (1485-1547), Mailand 2008, S. 304 (Kat.-Nr. 91)

P. M. Jones (2008)

Jones, Pamela M., The triumph of chastity and justice in Christian Rome: Tommaso Laureti's *Martyrdom of Saint Susanna* (ca. 1595-97) in the church of S. Susanna, in: Dies. (Hg.), Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni, Aldershot 2008, S. 13-74

M. Kemp (1996)

Kemp, Martin, *Laureti, Tommaso*, in: Jane Turner (Hg.), The dictionary of art, Bd. 18, Oxford (u.a.) 1996, S. 869-870

Th. von Kempen (1902)

Kempen, Thomas von, Orationes et meditationes de vita Christi, in: Michael Joseph Pohl (Hg.), Opera omnia, Bd. 5, Freiburg i. Br. 1902

B. Kerber (1971)

Kerber, Bernhard, Andrea Pozzo, Berlin (u.a.) 1971

Th. Ketelsen (2011)

Ketelsen, Thomas (Hg.), Vasari 500 / Italienische Meisterzeichnungen von Leonardo, Raffael & Co., Köln 2011

H. Keutner (1958)

Keutner, Herbert, Rezension von: E. Dhanens (1956), in: Kunstchronik, Bd. 11 (1958), S. 325-333

H. Keutner (1978)

Keutner, Herbert, La Fiorenza, in: Charles Avery / Anthony Radcliffe / Manfred Leithe-Jasper (Hgg.), Giambologna 1529-1608 / Ein Wendepunkt der europäischen Plastik, Wien 1978, S. 108-109

H. Keutner (1984)

Keutner, Herbert, Un modello del Bandinelli per il Nettuno della fontana di piazza della Signoria a Firenze, in: Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini, Florenz 1984, S. 417-426, Taf. CXXIII-CXXIV

H. Keutner (1995)

Keutner, Herbert, in: Volker Krahn (Hg.), Von allen Seiten schön / Bronzen der Renaissance und des Barock / Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, Heidelberg 1995, S. 288-291

E. Kirschbaum (1970)

Kirschbaum, Engelbert (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom (u.a.) 1970

J. Kliemann / M. Rohlmann (2004)

Kliemann, Julian / Rohlmann, Michael, Wandmalerei in Italien / Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus, 1510–1600, München 2004

J. Kliemann (2004)

Kliemann, Julian, Profane Bildwelten, in: Julian Kliemann / Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien / Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus, 1510–1600, München 2004, S. 7-51

U. Knall-Brskovsky (1984)

Knall-Brskovsky, Ulrike, Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien 1984

U. Köpf (1993)

Köpf, Ulrich, Die Passion Christi in der lateinischen religiösen und theologischen Literatur des Spätmittelalters, in: Walter Haug / Burghart Wachinger (Hgg.), Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993, S. 21-41

R. Krautheimer / S. Corbett (1976)

Krautheimer, Richard / Corbett, Spencer, S. Susanna, in: Richard Krautheimer / Wolfgang Frankl / Spencer Corbett, Corpus basilicarum Christianarum Romae, Vatikanstadt 1976, S. 243-266

I. Krick (2002)

Krick, Iris, Römische Altarbildmalerei zwischen 1563 und 1605. Ikonographische Analyse anhand ausgewählter Beispiele, Taunusstein 2002

C. H. Krinsky (1969)

Krinsky, Carol Herselle, Vitruvius De architectura, Nachdr. der kommentierten ersten italienischen Ausg. von Cesare Cesariano (Como 1521), München 1969

C. Kryza-Gersch (2001)

Kryza-Gersch, Claudia, Original Ideas and their reproduction in Venetian foundries. Tiziano Aspetti's Mars in the Frick Collection - a case study, in: Studies in the history of art, Bd. 62 (2001), S. 143-157

Th. J. Kupferschmied (1995)

Kupferschmied, Thomas Johannes, Stucco finto oder der Maler als "Stukkator" / von Egid Schor bis zu Januarius Zick / der fingierte Stuck als Leitform der barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol, Frankfurt a. M. 1995

J. Labbé / L. Bicar-Sée (1987)

Labbé, Jacqueline / Bicar-Sée, Lise (Hg.), Le collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre / Répertoire des dessins, Bd. 2, Paris 1987

P. Lamo (1844)

Lamo, Pietro, Graticola di Bologna / ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560 del pittore Pietro Lamo / Ora per la prima volta data in luce con note illustrative da Gaetano Giordani, Bologna 1844

R. A. Lanciani (1992)

Lanciani, Rodolfo Amedeo, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, Bd. 4, Dalla elezione di Pio V alla morte di Clemente VIII (7 gennaio 1566 - 3 marzo 1605), Rom 1992

L. A. Lanzi (1796)

Lanzi, Luigi Antonio, Storia pittorica della Italia / Ove si descrivono altre scuole della Italia superiore, la bolognese, la ferrarese, e quelle di Genova e del Piemonte, Bd. 2.2, Bassano 1796

L. A. Lanzi (1818)

Lanzi, Luigi Antonio, Storia pittorica della Italia / dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo / dell'Ab. Luigi Lanzi, ed. quarta corretta ed accresciuta dall'autore, Bde. 2 (Ove si descrive la scuola romana e napolitana), 5 (Ove si descrivono le scuole bolognese e ferrarese, e quelle di genova e del piemonte), Bassano 1818

B. Laschke (1992)

Laschke, Birgit, L'altare maggiore nella chiesa dei Servi a Bologna: considerazioni sulla nuova funzione dell'altare maggiore conventuale nell'ambito della controriforma, in: Giovanna Perini (Hg.), Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea: atti del colloquio C.I.H.A. (Bologna 1990), Bologna 1992, S. 201-225

B. Laschke (1993)

Laschke, Birgit, Fra Giovan Angelo da Montorsoli / Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Berlin 1993

B. Laschke (2000)

Laschke, Birgit, Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli, in: Sabine Eiche (Hg.), Giambologna tra Firenze e l'Europa / Atti del convegno internazionale / Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Florenz 2000, S. 65-86

B. Laschke (2003)

Laschke, Birgit, La Fontana di Nettuno a Messina / Un modello per l'allegorismo politico monumentale nel Cinquecento, in: Gioacchino Barbera (Hg.), Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo, Messina 2003, S. 99-108

I. Lavin (1994)

Lavin, Irving, Passato e presente nella storia dell'arte, Turin 1994

M. Lazarelli (1982)

Lazarelli, Mauro Alessandro, Pitture delle chiese di Modana [1714], hg. v. Orianna Baracchi Giovanardi, Modena 1982

L. Leinweber (2000)

Leinweber, Luise, Bologna nach dem Tridentinum / Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung: das Beispiel San Giacomo Maggiore, Hildesheim 2000

D. Lenzi (1967)

Lenzi, Deanna, Regesto, in: Carlo Volpe (Hg.), Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna / studi sulla storia e le opere d'arte / regesto documentario, Bologna 1967, S. 215-264

D. Lenzi (1995)

Lenzi, Deanna, Palazzi senatori a Bologna fra Sei e Settecento, in: Giorgio Simoncini (Hg.), L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo, Florenz 1995, S. 229-252

G. Leoncini / C. Chiarelli (1982)

Leoncini, Giovanni / Chiarelli, Caterina, La Certosa del Galluzzo a Firenze, Mailand 1982

P. Leone De Castris (1991)

Leone De Castris, Pierluigi, Pittura del Cinquecento a Napoli / 1573-1606; l'ultima maniera, Neapel 1991

S. Levati (1996)

Levati, Stefano, La venalità delle cariche nello Stato pontificio tra XVI e XVII secolo, in: Ricerche storiche, Bd. 26 (1996), S. 525-544

P. Ligorio (1979)

Ligorio, Pirro, Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti e massimamente de la pittura [...], in: Paola Barocchi (Hg.), Scritti d'arte del Cinquecento, Bd. 6, Turin 1979, S. 1413-1470

T. Livius (1987)

Livius, Titus, Römische Geschichte, Buch I-III, hg. v. Hans Jürgen Hillen, München (u.a.) 1987

A. Lo Bianco (1988)

Lo Bianco, Anna, La pittura nel Cinquecento a Roma e nel Lazio, in: Giuliano Briganti (Hg.), La pittura in Italia. Il Cinquecento, Bd. 2, Rom 1988, S. 457-471

S. L'Occaso (2002)

L'Occaso, Stefano, Il Palazzo Ducale di Mantova, Mailand 2002

S. L'Occaso (2011)

L'Occaso, Stefano, Museo di Palazzo Ducale di Mantova / Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo, Mantua 2011

I. Lohaus (2008)

Lohaus, Ingrid, Galleria Rucellai / Der Freskenzyklus von Jacopo Zucchi im Palazzo Ruspoli in Rom, Baden-Baden 2008

S. Loire (1996)

Loire, Stéphane, École italienne, XVIIe siècle / Musée National du Louvre / Département des Peintures, 1. Bologne, Paris 1996

G. P. Lomazzo (1974)

Lomazzo, Giovanni Paolo, Idea del tempio della pittura, in: Ders., Scritti sulle arti, Mailand 1590, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, Bd. 1, Florenz 1974

F. Lombardi (1996)

Lombardi, Ferruccio, Roma / Le chiese scomparse; la memoria storica della città, Rom 1996

T. Lombardi (1974)

Lombardi, Teodosio, I Francescani a Ferrara, Bd. 1 (Il Convento e la Chiesa di S. Francesco dei Frati Minori conventuali), Bologna 1974

A. Longhi (1902)

Longhi, Alessandro, Il Palazzo Vizani (ora Sanguinetti) e le famiglie illustri che lo possederono / cenni di storia bolognese, Bologna 1902

J. Lorz (1980)

Lorz, Jürgen (Hg.), Das Augsburger Bekenntnis (Göttinger theologische Lehrbücher. Studienausg.), Göttingen 1980

L. Lotti (1967)

Lotti, Luigi, S. Bernardo alle Terme, in: Alma Roma, Bd. 8 (1967), 1, S. 67-69

E. Lucchesi Ragni / G. Agosti (1991)

Lucchesi Ragni, Elena / Agosti, Giovanni (Hgg.), Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato: catalogo della mostra, Brescia 1991

M. Lucco (1980)

Lucco, Mauro, L'opera completa di Sebastiano del Piombo, Mailand 1980

D. Lüdke (1996)

Lüdke, Dietmar, Die überlieferten Werke des Meisters der Karlsruher Passion, in: Stefan Roller (Hg.), Die Karlsruher Passion: ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Ostfildern-Ruit 1996, S. 27-116

S. Macioce (1990)

Macioce, Stefania, Undique Splendent / Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605), Rom 1990

M. L. Madonna (1993)

Madonna, Maria Luisa (Hg.), Roma di Sisto V /arte, architettura e città fra Rinascimento e barocco, Rom 1993

D. Mahon (1947)

Mahon, Denis, Studies in Seicento art and theory, London 1947

U. Malagù (1967)

Malagù, Ugo, Guida del Ferrarese, Verona 1967

G. Malaguti (2004)

Malaguti, Giulio, Riflessioni sulla data del martirio dei santi Vitale e Agricola, in: Giulio Malaguti (Hg.), Martirio di pace / Memoria e storia del martirio nel XVII centenario di Vitale e Agricola, Bologna 2004, S. 31-59

F. Malaguzzi Valeri (1899)

Malaguzzi Valeri, Francesco, L'architettura a Bologna, nel rinascimento, Rocca S. Casciano 1899

C. C. Malvasia (1686)

Malvasia, Carlo Cesare, Le pitture di Bologna, Bologna 1686 (Ristampata anastatica corredata da indici di ricerca, da un commentario di orientamento bibliografico e informativo e da un repertorio illustrato, hg. v. Andrea Emiliani, Bologna 1969)

C. C. Malvasia (1694)

Malvasia, Carlo Cesare, Il Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna / dipinto dal famoso Lodovico Carracci, e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua scuola. Descritto dal Sig. Co. Carlo Cesare Malvasia. E ravvivato dall'originale con esatto disegno, ed intaglio del Sig. Giacompo Giovannini, Bologna 1694 (Nachdruck, hg. v. Giancarlo Roversi, Bologna 1988)

C. C. Malvasia (1706)

Malvasia, Carlo Cesare, Le pitture di Bologna, che nella pretesa, e rimostrata fin' hora da altri maggiore antichità, & impareggiabile eccelleza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto, Bologna 1706

C. C. Malvasia (1792)

Malvasia, Carlo Cesare, Pitture, sculture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna e suoi suburghi, Bologna 1792

C. C. Malvasia (1841)

Malvasia, Carlo Cesare, Felsina Pittrice / Vite de' Pittori Bolognesi con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori, 2 Bde., Bologna 1841 (Nachdruck, Sala Bologna 2004)

G. Mancini (1956)

Mancini, Giulio, Considerazioni sulla pittura. Pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, Bd. 1, Rom 1956

C. Mandel (1993)

Mandel, Corinne, Introduzione all'iconologia della pittura a Roma in età sistina, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), Roma di Sisto V / Le arti e la cultura, Rom 1993, S. 3-16

M. Manieri-Elia (1991)

Manieri-Elia, Mario, L'intervento urbano di Sisto V: il caso emblematico di Roma, in: Maria Luisa Polichetti (Hg.), Il progetto di Sisto V: territorio, città, monumenti nelle Marche / Comitato Nazionale per le Celebrazioni del IV Centenario del Pontificato di Sisto V (1585-1590), Rom 1991, S. 3-13

E. Marani / Ch. Perina (1965)

Marani, Ercolano / Perina, Chiara, Mantova / Le arti, Bd. 3, Mantua 1965, S. 72-73

P. Marchetti (2009)

Marchetti, Patrizia, Architettura a Tor de' Specchi, in: Alessandra Bartolomei Romagnoli (Hg.), Francesca Romana / la santa, il monastero e la città alla fine del Medioevo, Florenz 2009, S. 161-185

L. Marinelli / D. Sinigalliesi (1997)

Marinelli, Leonardo / Sinigalliesi, Daniela, La Cisterna di Valverde: "Un'Architettura fatta con ragione", in: Giovanna Pesci / Cecilia Ugolini (Hgg.), Acque nascoste. Antichi manufatti e nuovi recuperi lungo i corsi d'acqua della città di Bologna, Bologna 1997, S. 241-246

S. Marinelli (2001)

Marinelli, Sergio (Hg.), Cinque secoli di disegno veronese, Florenz 2000

Maron, Gottfried, Ignatius von Loyola / Mystik, Theologie, Kirche, Göttingen 2001

M. Marongiu (2007)

Marongiu, Marcella, Le Storie di Alessandro Magno in Palazzo Vizzani a Bologna, in: Fontes. Rivista semestrale di filologia, iconografia e storia della tradizione classica, anno VII, 13-16, 2004-2005 (2007), S. 29-51

J. H. Marrow (1979)

Marrow, James H., Passion iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: a study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative, Kortrijk 1979

P. Massarenti (1999)

Massarenti, Patrizia, La Quadreria di San Cristoforo alla Certosa. Prime note storiche su alcuni dipinti inediti, in: Musei Ferraresi, Bd. 18 (1999), S. 98-106

A. Masini (1666)

Masini, Antonio, Bologna perlustrata / terza impressione, notabilmente accresciuta, 3 Bde., Bologna 1666

A. Matteoli (1980)

Matteoli, Anna, Lodovico Cardi-Cigoli / Pittore e Architetto, Pisa 1980

V. Matteucci (1902)

Matteucci, Vittorio, Le chiese artistiche del Mantovano / volume unico illustrato, Mantua 1902

A. M. Matteucci (1999)

Matteucci, Anna Maria, Disegni per la Villa del cardinale Filippo Guastavillani, in: Marco Rossi / Alessandro Rovetta, Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1999, S. 285-289

A. M. Matteucci Armandi (1999)

Matteucci Armandi, Anna Maria, Quanto resta delle grotte in Emilia: la sala musiva del Cardinale Filippo Guastavillani, in: Isabella Lapi Ballerini / Litta Maria Medri (Hg.), Artifici d'acque e giardini: la cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa; Atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici, Florenz 1999, S. 360-368

A. M. Matteucci Armandi (2000)

Matteucci Armandi, Anna Maria, I diversi progetti architettonici, in: Anna Maria Matteucci Armandi / Davide Righini (Hgg.), La villa del cardinale Filippo Guastavillani, Bologna 2000, S. 64-77

E. Maurer (1995)

Maurer, Emil, "Figura serpentinata": von der Renaissance zur "maniera", in: Hildegard Kuester (Hg.), Das 16. Jahrhundert: Europäische Renaissance, Regensburg 1995, S. 77-98

E. Maurer (2001)

Maurer, Emil, Manierismus / Figura serpentinata und andere Figurenideale, Zürich 2001

A. Mazza (1993)

Mazza, Angelo, La pittura a Modena nel Seicento: le chiese, in: Jadranka Bentini / Lucia Fornari Schianchi (Hgg.), La Pittura in Emilia e in Romagna / Il Seicento, Bd. 2, Mailand 1993, S. 318-349

A. Mazza (1997) (a)

Mazza, Angelo, L'Assunta di Ludovico Carracci e Tommaso Laureti nella Basilica di S. Prospero a Reggio Emilia / ritrovamento e restauro, Reggio Emilia 1997 (a) (Videokassette mit Begleitheft)

A. Mazza (1997) (b)

Mazza, Angelo, L'Assunta, in: Graziella Buccellati (Hg.), 1997-1997 / La Basilica di San Prospero a Reggio Emilia, Mailand 1997 (b), S. 57-58

A. Mazza (1998)

Mazza, Angelo, Negli anni di Cesare d'Este (1598-1628) / tendenze della pittura nel ducato, in: Jadranka Bentini (Hg.) Sovrane passioni / Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, Modena 1998, S. 44-57, Kat.-Nr. 28, S. 198-199

M. Mazzetti Traina (2002)

Mazzei Traina, Marinella (Hg.), L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri, Ferrara 2002

M. G. Mazzola (2011)

Mazzola, Maria Giuseppina, Tommaso Laureti e la sua formazione: un'ipotesi per iniziare, in: Maria Giulia Aurigemma (Hg.), Dal Razionalismo al Rinascimento / Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina, Rom 2011, S. 107-110

A. Mazzoni (1999)

Mazzoni, Alida, Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione, in: Maurizio de Luca, La costruzione dell'architettura illusoria / Strumenti del Dottorato di Ricerca. in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, Bd. 2, Rom 1999, S. 189-271

D. McTavish (1980)

McTavish, David, Pellegrino Tibaldi's "Fall of Phaethon" in the Palazzo Poggi, Bologna, in: The Burlington magazine, Bd. 122 (1980), S. 186-188

R. D. Meadows-Rogers (1996)

Meadows-Rogers, Robert D., The Vatican Logge and their culminating decorations under Pius IV and Gregory XIII / Decorative Innovation and Urban Planning before Sixtus V, Chapel Hill 1996

M. Gualtierio (1967)

Medri, Gualtierio, Chiese di Ferrara nella cerchia antica, Bologna 1967

A. Melorio (1993)

Melorio, Anna, "Tommaso Laureti", in: Maria Luisa Madonna (Hg.), Roma di Sisto V / Le arti e la cultura, Rom 1993, S. 534

L. Meluzzi (1961)

Meluzzi, Luciano, I pallioni delle chiese di Bologna, in: Strenna storica bolognese, Bd. 11 (1961), S. 317-343

M. van der Meulen (1974)

Meulen, Marjon van der, Cardinal Cesi's Antique Sculpture Garden: Notes on a Painting by Hendrick van Cleef III, in: The Burlington Magazine, Bd. 116, Nr. 850 (1974), S. 14-24

A. Mezzetti / E. Mattaliano (1980-1983)

Mezzetti, Amalia / Mattaliano, Emanuele (Hgg.), Indice ragionato delle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" di Gerolamo Baruffaldi: artisti, opere, luoghi, 3 Bde., Bergamo 1980-1983

A. Migliozzi (1876)

Migliozzi, Achille, Nuova guida generale del Museo Nazionale di Napoli secondo i più recenti riordinamenti corredata di un'appendice riguardante Pompei e la Certosa di S. Martino co' suoi monumenti artistici e religiosi, Neapel 1876

M. Missirini (1823)

Missirini, Melchiorre, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova, Rom 1823

K. Möseneder (1979)

Möseneder, Karl, Montorsoli. Die Brunnen, Mittenwald 1979

J. Molanus (1570)

Molanus, Johannes, De Picturis et Imaginibus Sacris, Liber Unus, Löwen 1570

G. Mollisi (2005)

Mollisi, Giorgio, L'opera a fresco di Carpofo Tencalla, in: Giorgio Mollisi / Ivano Prosperi / Andrea Spiriti, Carpofo Tencalla da Bissone / Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale, Mailand 2005, S. 59-87

G. Mollisi (2007)

Mollisi, Giorgio, La Parrocchia di Melide / un esempio di decorazione sistina nella chiesa dei Fontana, in: Giorgio Mollisi (Hg.), Svizzeri a Roma nella storia nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi, Lugano 2007

C. Monbeig-Goguel (1999)

Monbeig-Goguel, Catherine, "Maniera zuccaresca" et réactions individuelles / observations sur les dessinateurs autour de Federico Zuccari, in: Matthias Winner / Detlef Heikamp (Hgg.), Der Maler Federico Zuccari, München 1999, S. 105-116

A. Mongitore (1977)

Mongitore, Antonio, Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani, (Manuskript, 1. Hälfte 18. Jh.), hg. v. Elvira Natoli, Palermo 1977

L. H. Monssen (1982)

Monssen, Leif Holm, The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. Series altera in 8°, Bd. 2 (1982), S. 175-318, Bd. 3 (1983), S. 11-106

L. H. Monssen (1983)

Monssen, Leif Holm, The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. Series altera in 8°, Bd. 3 (1983), S. 11-106

L. H. Monssen (2009)

Monssen, Leif Holm, Emblems in Jesuit education practice: the case of Santo Stefano Rotondo in Rome, in: Roy Eriksen / Magne Malmanger (Hgg.), Imitation, representation and printing in the Italian Renaissance, Pisa 2009, S. 305-366

R. Montanari (1999)

Montanari, Raffaella, Il patrimonio pittorico della chiesa di San Cristoforo di Ferrara: le copie, in: Musei Ferraresi, Bd. 18 (1999), S. 107-116

B. Montevecchi (2001)

Montevecchi, Benedetta, Niccolò Martinelli da Pesaro, detto il Trometta, in: Pesaro nell'età dei Della Rovere (Historica Pisarenzia, Vol. III.2), Venedig 2001, S. 149-164

S. Morét (2002)

Morét, Stefan, Überlegungen zu zwei Zeichnungen des Giovanni Vittorio Soderini und den Modellen zum Florentiner Neptunbrunnen, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 46 (2002), S. 235-238

S. Morét (2003)

Morét, Stefan, Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento, Oberhausen 2003

G. Moroni (1840-1879)

Moroni, Gaetano, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni..., Venedig 1840-1879

R. Mortimer (1974)

Mortimer, Ruth, Harvard College Library / Department of Printing and Graphic Arts, Catalogue of books and manuscripts, Italian 16th century books, Bd. 1, Cambridge (Massachusatts) 1974

J. Müller-Hofstede (1966)

Müller-Hofstede, Justus, Zu Rubens' zweitem Altarwerk für Sta. Maria in Vallicella, in: Nederlands kunsthistorisch Jaarboek, Bd. 17 (1966), S. 1-78

B. U. Münch (2009)

Münch, Birgit Ulrike, Geteiltes Leid: die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung; Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600, Regensburg 2009

K. Murmann D'Amico (1997)

Murmann D'Amico, Klaudia, Deckendekorationen emilianischer Sakralbauten von 1530 bis 1630, Frankfurt a. M. 1997

I. Mussa (1969)

Mussa, Italo, L'architettura illusionistica nelle decorazioni romane / Il "quadraturismo" dalla scuola di Raffaello alla metà del '600, in: Capitolium, Bd. 44 (1969), S. 41-88

S. Muzzi (1844)

Muzzi, Salvatore, "Santa Maria Maddalena", in: Le chiese parrocchiali della città e diocesi di Bologna ritratte e descritte, Bd. 1, Bologna 1844

J. Myssok (1999)

Myssok, Johannes, Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance, Münster 1999

J. Nadal (2003-2007)

Nadal, Jerome, Annotations and Meditations on the Gospels, hg. v. Frederick A. Homann, 3 Bde., Philadelphia 2003-2007

A. Nibby (1839)

Nibby, Antonio, Roma nell'anno MDCCCXXXVIII, Bd. 3, Rom 1839

P. Niccolini (1930)

Niccolini, Pietro, Ferrara, Nuova guida e scritti illustrativi, Ferrara (1930)

F. Nicolai (2011)

Nicolai, Fausto, An unknown fresco by Tommaso Laureti in the monastery of Tor de' Specchi, Rome, in: The Burlington magazine, Bd. 153 (2011), 1299, S. 394-397

K. Noehles (1969)

Noehles, Karl, La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona, Rom 1969

A. Oberheide (1933)

Oberheide, Albert, Der Einfluss Marcantonio Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts (unter besonderer Berücksichtigung der Graphik), Hamburg 1933

J. Orbaan (1910)

Orbaan, Johannes Albertus Franciscus, La Roma di Sisto V negli Avvisi, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, Bd. 33 (1910), S. 277-312

P. A. Orlandi (1734)

Orlandi, Pellegrino Antonio, L'Abecedario pittorico / Dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura..., Neapel 1734

S. Ortolani (1924)

Ortolani, Sergio, S. Bernardo alle Terme e le distrutte chiese di S. Ciriaco e S. Caterina in Thermis, Rom 1924

D. Pacchierini (1993)

Pacchierini OCist, Domenico, La comunità delle monache cistercensi di santa Susanna, in: Anna Maria Affanni / Marina Cogotti / Rossella Vodret, Santa Susanna e San Bernardo alle Terme, Rom 1993, S. 94-98

G. F. Pagani (1770)

Pagani, Gian Filiberto, Le pitture, e sculture di Modena indicate, e descritte dal dottore Gian Filiberto Pagani accademico clementino, Modena 1770

G. Paleotti (1582)

Paleotti, Gabriele, Discorso intorno alle immagini sacre et profane, Bologna 1582 (Anastatischer Nachdruck, Sala Bolognese 1990)

V. Palmesi (1899)

Palmesi, Vincenzo, Ignazio Danti, Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Bd. 5 (1899), S. 81-125

A. Pampalone (2011)

Pampalone, Antonella, Caravaggio "virtuoso": una leggenda?, in: Michele Di Sivo / Orietta Verdi / Eugenio Lo Sardo (Hgg.), Caravaggio a Roma / una vita dal vero, Rom 2011, S. 46-53

A. Pampalone (2012)

Pampalone, Antonella, La Lista delle Quarantore del 1597 per la festa di San Luca: nuovi documenti e precisazioni, in: Roma moderna e contemporanea, Bd. 19 (2011), 2, 2012, S. 213-235

O. Panciroli (1725)

Panciroli, Ottavio / Posterla, Francesco, Roma sacra e moderna, Rom 1725

F. Pansecchi (1986)

Pansecchi, Fiorella, Ceccarini e Gramiccia a Tor de' Specchi / Vicenda di Lorenzo Gramiccia, in: Bollettino d'arte, 6. Ser., Bd. 71 (1986), 37/38, S. 129-136

N. Pansoni (1924)

Pansoni, Nicola, Il Mercoledì di Sisto V e Gregorio XIII, Cossignano 1924

G. N. Pasquali Alidosi (1621)

Pasquali Alidosi, Giovanni Nicolò, Instruptione delle cose notabili della città di Bologna, & altre particolari / con tutte le memorie antiche, che si ritrovano nella città, e contà, et alcune altre cose curiose, Bologna 1621

G. B. Passeri (1772)

Passeri, Giovanni Battista, Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, Rom 1772 (Nachdruck, Bologna 2002)

L. v. Pastor, Bd. 9 (1958)

Pastor, Ludwig Freiherr von, Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Gregor XIII. (1572-1585), Bd. 9, Freiburg i. Br. 1958

L. v. Pastor, Bd. 10 (1958)

Pastor, Ludwig Freiherr von, Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Sixtus V., Urban VII., Gregor XIV. und Innozenz IX. (1585-1591), Bd. 10, Freiburg i. Br. 1958

P. Pecchiai (1948)

Pecchiai, Pio, Roma nel Cinquecento, Bologna 1948

P. Pecchiai (1950)

Pecchiai, Pio, Il Campidoglio nel Cinquecento, sulla scorta dei documenti / con 31 tavole fuori testo, Rom 1950

L. Perego (1903)

Perego, Luigi, Guida illustrata di Monte Oliveto Maggiore, Siena 1903

G. Perini (1788)

Perini, Giulio, Lettera sopra l'Archicenobio di Monte Oliveto Maggiore, Florenz 1788

G. Perini (1994)

Perini, Giovanna, Arte e società. Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra Corporazione ed Accademia, in: Vera Fortunati (Hg.), La pittura in Emilia e in Romagna / Il Cinquecento, Bologna 1994, S. 280-315

E. Peverada (2002)

Peverada, Enrico, Feste, musica e devozione presso la compagnia della Morte ed Orazione. Antologia dai registri contabili (1486-1599), in: L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri, a cura di Marinella Mazzei Traina, Ferrara 2002, S. 197-246

H. Pfeiffer (2010)

Pfeiffer, Heinrich, Andrea Pozzo a Mondovì, Mailand 2010

S. Pflieger (1994)

Pflieger, Susanne, Eine Legende und ihre Erzählformen, Studien zur Rezeption der Kreuzlegenden in der italienischen Monumentalmalerei des Tre- und Quattrocento, Frankfurt a. M. (u.a.) 1994

S. Pierguidi (2012)

Pierguidi, Stefano, 1585-1586: il cambio della politica delle immagini tra il pontificato gregoriano e quello sistino, in: Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontifici, Bd. 30 (2012), S. 197-220

C. Pietrangeli (1962)

Pietrangeli, Carlo, La Sala dei Capitani, in: Capitolium, Bd. 37 (1962), S. 641-648

C. Pietrangeli (1971)

Pietrangeli, Carlo, Palazzo Ruggeri, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, Bd. 94 (1971), S. 169-181

C. Pietrangeli (1992)

Pietrangeli, Carlo (Hg.), Il Palazzo Apostolico Vaticano, Florenz 1992

M. Pigozzi (2007)

Pigozzi, Marinella, La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi, in: Marinella Pigozzi (Hg.), La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi, Bologna 2007, S. 9-53

M. Pigozzi (2010)

Pigozzi, Marinella, Il gioco fra verità e illusione a Mondovì. Pozzo e la messa in scena dell'architettura, in: Heinrich W. Pfeiffer S.J. (Hg.), Andrea Pozzo a Mondovì, Mailand 2010, S. 130-155

G. P. Pinaroli (1725)

Pinaroli, Giovanni Pietro, Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne, che in esse di presente si trovano [...], 3 Bde., Rom 1725

U. Pinder (1663)

Pinder, Ulrich, Speculum passionis, das ist: Spiegel deß bitteren Leydens unnd Sterbens Jesu Christi ..., Salzburg 1663 (Nachdruck, Wiesbaden 1986)

L. Pittoni / G. Lautenberg (2002)

Pittoni, Leros / Lautenberg, Gabrielle, Roma felix: la città di Sisto V e Domenico Fontana, Rom 2002

C. Pizzorusso (2008)

Pizzorusso, Claudio, Giambologna e la scultura della maniera. Baccio Bandinelli, Niccolò Tribolo, Bartolomeo Ammannati, Benvenuto Cellini, Pierino da Vinci, Giovan Angelo Montorsoli, Stoldo Lorenzi, Vincenzo de' Rossi, Vincenzo Danti, Pietro Francavilla, Mailand 2008

G. Plinius (1988)

Plinius Secundus, Gaius, Naturkunde / Lateinisch-Deutsch, Bd. 3, Geographie: Europa, Düsseldorf 1988

Plutarch (1979-1980)

Plutarch, Große Griechen und Römer, aus dem Griechischen übertragen, eingeleitet und erläutert von Konrad Ziegler, Bde. 1, 2, 5, München 1979-1980

Th. Poensgen (1969)

Poensgen, Thomas, Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen, Berlin 1969

S. Poeschel (1985)

Poeschel, Sabine, Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts, Augsburg 1985

P. Porta (1993)

Porta, Paola, Riflessioni sulla cripta della chiesa dei Ss. Vitale e Agricola "in arena", in: Gina Fasoli (Hg.), Vitale e Agricola: il culto die protomartiri di Bologna attraverso i secoli, nel VXI centenario della traslazione, Bologna 1993, S. 91-103

A. Pompeo (1991)

Pompeo, Augusto, I tribunali del Senatore e del Governatore a Roma durante il Pontificato di Sisto V, in: Luigi Spezzaferro / Maria Elisa Tittoni (Hgg.), Il Campidoglio e Sisto V, Rom 1991, S. 46-49

J. W. Pope-Hennessy (1996)

Pope-Hennessy, John Wyndham, An introduction to Italian sculpture, Bd. 2, London 1996

A. Pozzo (1693) (1700)

Pozzo, Andrea, Perspectivae pictorum et architectorum, Rom 1693 (Bd. 1), 1700 (Bd. 2)

A. Pozzo (2009)

Pozzo, Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei = Prospettiva de' pittori e architetti d'Andrea Pozzo*, (Nachdr. der Ausg. Rom 1693-1700), Trient 2009

M. Préaud (1993)

Préaud, Maxime, Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre. *Inventaire du fonds français. Graveurs du dix-huitième siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Bd. 11, Paris 1993

M. Préaud (1999)

Préaud, Maxime, Jean Lepautre. *Inventaire du fonds français. Graveurs du dix-huitième siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Bd. 12, Paris 1999

R. Preimesberger (1998)

Preimesberger, Rudolf, *Visual Ideas of Papal Authority: The Case of Bologna*, in: Allan Ellenius (Hg.), *Iconography, propaganda, and legitimation*, Oxford 1998, S. 173-190

E. Friedl (2001)

Friedl, Elisabeth, *La pittura architettonica / Da portatore di immagine a portatore di significato Baldassare Croce nella chiesa di Santa Susanna*, in: Massimo G. Bonelli / Laura P. Bonelli (Hgg.), *La Sala Regia / Viterbo, Palazzo dei Priori, Viterbo 2001*, S. 109-123

E. Friedl (2011)

Friedl, Elisabeth, *Santa Susanna's arrazzi finti – The Textile Medium and Roman Counter-Reformation Ideology*, in: Tristan Weddigen (Hg.), *Unfolding the textile medium in early modern art and literature*, Emsdetten (u.a.) 2011, S. 107-120

M. Prisco (2003)

Prisco, Michele (Hg.), *Raffaello (I classici dell'Arte. Corriere della Sera, 3)*, Mailand 2003

A. Prosperi (1987)

Prosperi, Adriano, *Mediatori di emozioni: la compagnia ferrarese di giustizia e l'uso delle immagini*, in: Jadranka Bentini / Luigi Spezzaferro (Hgg.), *L'impresa di Alfonso II: saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna 1987, S. 279-292

A. Prosperi (2008)

Prosperi, Adriano, *Lorenzo Penni: un incisore calvinista nella Modena del Cinquecento*, in: *Tracce dei luoghi. Tracce della storia / L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Modena 2008, S. 227-238

Pseudo-Anselmus Cantuariensis (1996)

Pseudo-Anselmus Cantuariensis, *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini, Caput X, De crucifixione, et crucis erectione*, in: Jacques Paul Migne (Hg.), *Patrologia Latina*, Bd. 159 (Database, Alexandria, VA (u.a.), Chadwyck-Healey, 1996)

T. Pugliatti (1984)

Pugliatti, Teresa, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Rom 1984

S. Radt (2003)

Radt, Stefan, Strabons Geographika, Buch V-VIII / Text und Übersetzung, Bd. 2, Göttingen 2003

C. L. Raghianti (1962)

Raghianti, Carlo Ludovico, Codicillo mantegnesco, in: Critica d'arte, Bd. 9 (1962), 52, S. 21-40

E. Raitz v. Frentz (1952)

Raitz v. Frentz, Emmerich (Hg.), Geistliche Übungen / Ignatius von Loyola. Nach der Übers. von Alfred Feder neu hg. von Emmerich Raitz v. Frentz, Freiburg 1952

D. Redig De Campos (1967)

Redig De Campos, Deoclecio, I Palazzi Vaticani, Bologna 1967

G. G. Reggiani (1914)

Reggiani, Giuseppe Giovanni, Guida di Ferrara, Ferrara 1914

R. Renzi (1960)

Renzi, Renzo, Nuovissima guida ai monumenti di Bologna, o. J. (Bologna 1960)

P. Rheinbay (1995)

Rheinbay, Paul, Biblische Bilder für den inneren Weg: das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507-1580), Engelsbach (u.a.) 1995

M. L. Riccardi (1992)

Riccardi, Maria Luisa, Gli obelischi sistini, in: Maria Piera Sette (Hg.), Architetture per la città / l'arte a Roma al tempo di Sisto V, Rom 1992, S. 12-90

C. Ricci (1916)

Ricci, Corrado, Guida di Bologna / 5. ed. interamente rifatta con illustrazioni, Bologna 1916

C. Ricci / G. Zucchini (1968)

Ricci, Corrado / Zucchini, Guido, Guida di Bologna, Bologna 1968

C. Ricci / G. Zucchini (2002)

Ricci, Corrado / Zucchini, Guido, Guida di Bologna / con aggiornamenti a cura di Andrea Emiliani e Marco Poli, Bologna 2002

M. Ricci (2002)

Ricci, Maurizio, Peruzzi e Serlio a Bologna, in: Richard Tuttle / Bruno Adorni / Christoph Luitpold Frommel / Christof Thoenes (Hgg.), Jacopo Barozzi da Vignola, Mailand 2002, S. 119-124

D. Righini (1993)

Righini, Davide, La fontana Masini di Cesena, in: La pie: rassegna mensile d'illustrazione romagnola, Forlì 1993 (Nr. 6), S. 266-271

D. Righini (2000)

Righini, Davide, Gli interventi di Tommaso Laureti nell'impianto idrico della Villa, in: Anna Maria Matteucci Armandi / Davide Righini (Hgg.), La villa del cardinale Filippo Guastavillani, Bologna 2000, S. 151-161

D. Righini (2004)

Righini, Davide, La Fontana „vecchia“ di Bologna, ovvero la mostra terminante dell'Aqua Pia, in: Lenzi, Deanna (Hg.), Arti a confronto: Studi in onore di Anna Maria Matteucci, Bologna 2004, S. 127-136

D. Righini (2007)

Righini, Davide, La Fontana del Nettuno e l'architettura comunale a Bologna nel XVI secolo, in: Fabrizio Lollini / Marinella Pigozzi (Hgg.), Emilia Romagna rinascimentale, Mailand 2007, S. 61-65

D. Righini (2011)

Righini, Davide, Tommaso Laureti architetto e ingegnere idraulico: aggiunte e precisazioni, in: Ceccarelli, Francesco / Lenzi, Deanna (Hgg.), Domenico e Pellegrino Tibaldi, Venedig 2011, S. 109-120, 362-363

V. Rinieri (1605)

Rinieri, Valerio, Compendio dell'Origine e nobiltà delle Famiglie Senatorie di Bologna di Valerio Rinieri bolognese, Bologna 1605

C. Ripa (1603)

Ripa, Cesare, Iconologia, ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione, Rom 1603 (Nachdruck, Darmstadt 1984)

C. Robertson (2008)

Robertson, Clare, The invention of Annibale Carracci, Cinisello Balsamo 2008

A. Rocca (1591)

Rocca, Angelo, Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sisto V Pont. Max. in splendidiorem commodiorem locum translata..., Rom 1591

P. Roccasecca (2002)

Roccasecca, Pietro, Per una storia del testo de "Le due regole della prospettiva pratica", in: Richard J. Tuttle / Bruno Adorni / Christoph Luitpold Frommel / Christof Thoenes (Hgg.), Jacopo Barozzi da Vignola, Mailand 2002, S. 367-371

P. Roccasecca (2003)

Roccasecca, Pietro, Danti e "Le due regole", in: Christoph Luitpold Frommel / Maurizio Ricci / Richard J. Tuttle (Hgg.), Vignola e i Farnese (atti del convegno internazionale Piacenza 18 - 20 aprile 2002 / Comune di Piacenza, Ente per il Restauro e l'Utilizzazione di Palazzo Farnese), Mailand 2003, S. 161-173

E. Rodocanachi (1901)

Rodocanachi, Emanuele, Les institutions communales de Rome sous la papauté, Paris 1901

E. Rodocanachi (1904)

Rodocanachi, Emanuele, *Le Capitole romain, antique et moderne / la citadelle, les temples, le Palais Sénatorial, le Palais des Conservateurs, le musée*, Paris 1904

N. Rodolico (1896)

Rodolico, Niccolò, *Miscellanea / Di alcuni documenti su Tommaso Laureti*, in: *Archivio storico siciliano*, Palermo o. J. (Sonderabdruck 1896), S. 343-349

M. Rohlmann (2004)

Rohlmann, Michael, *Rom, Vatikanpalast, Stanzen*, in: Julian Kliemann / Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien / Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus, 1510-1600*, München 2004, S. 124-181

H. Röttgen (1975)

Röttgen, Herwarth, *Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572–1585*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. 26 (1975), S. 89-122

S. Roettgen (1999)

Roettgen, Steffi, *Der Maler als Principe / Realität, Hintergrund und Wirkung von Zuccaris akademischem Programm*, in: Winner, Matthias / Heikamp, Detlef (Hgg.), *Der Maler Federico Zuccari / Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Beiheft zu Bd. 32 (1997/1998), München 1999, S. 301-315

G. Roiseco (1750)

Roiseco, Gregorio, *Roma Antica, E Moderna O Sia Nuova Descrizione Di tutti gl'Edificj Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città Di Roma*, Rom 1750

R. Roli (1967)

Roli, Renato, *I quadri e i dipinti murali degli altari dal Cinquecento all'Ottocento*, in: Carlo Volpe (Hg.), *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna: studi sulla storia e le opere d'arte; regesto documentario; VII centenario della fondazione; 1267–1967*, Bologna 1967, S. 161-170

R. Roli (1971)

Roli, Renato, *Quattro secoli di pittura*, in: Renzi, Renzo (Hg.), *San Michele in Bosco*, Bologna 1971, S. 199-262

R. Roli (1996)

Roli, Renato, *Quattro secoli di pittura*, in: Cioni, Alfredo, Bertoli Barsotti, Anna Maria, *L' Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco / Il patrimonio artistico del monastero e vicende storiche di cento anni di chirurgia ortopedica*, Bologna 1996, S. 71-106

V. Romani (1997)

Romani, Vittoria, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle "cose del cielo"*, Cittadella (Padova) 1997

A. Rossi (1907)

Rossi, Attilo, *Le opere d'arte del monastero di Tor de' Specchi in Roma*, in: *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, Bd. 1 (1907), 8, S. 4-22 und 9, S. 1-9

F. de Rossi (1645)

Rossi, Filippo de, *Ritratto di Roma moderna nel quale sono effigiati chiese, monasterii, hospedali, compagnie de' secolari, collegii, seminarii, palazzi, architetture, librerie, musei, pitture, sculture, giardini, e ville sì dentro la città, come fuori; distinto in sei giornate da diuersi autori, con le dichiarazioni historiche di quanto in esso si contiene / Nuova ed. accresciuto, e migliorato in diuersi luoghi*, Rom 1645

G. Roversi (1974)

Roversi, Giancarlo, *Schede storiche*, in: Giampiero Cuppini, *I palazzi senatorii a Bologna: architettura come immagine del potere*, Bologna 1974, S. 277-321

G. Roversi (1985)

Roversi, Giancarlo, *Palazzo Magnani: "Vero modello del più maestoso che fonder volesse un gran monarca"* / Storia, arredi e opere d'arte, in: Giorgio Maioli / Giancarlo Roversi (Hgg.), *Il Credito Romagnolo / fra storia, arte e tradizione*, Bologna 1985, S. 141-216

G. Roversi (1986)

Roversi, Giancarlo, *Vizzani*, in: Roversi, Giancarlo (Hg.), *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna: la storia, le famiglie, le opere d'arte*, Casalecchio di Reno 1986, S. 197-213

M. Rubbini (2000)

Rubbini, Manuela, *I proprietari della villa. I conti Guastavillani*, in: Anna Maria Matteucci Armandi / Davide Righini (Hgg.), *La villa del cardinale Filippo Guastavillani*, Bologna 2000, S. 43-57

M. Ruffini (2005)

Ruffini, Marco, *Le imprese del drago / politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII (1572-1585)*, Rom 2005

M. Ruffini (2010)

Ruffini, Marco, *A dragon for the pope: politics and emblematics at the court of Gregory XIII*, in: *Art and science in the Rome of Gregory XIII Boncompagni (1572-1585)* Rom 2010, S. 83-105

K. Ruh (1993)

Ruh, Kurt, *Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. 2, Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, München 1993

L. Russo (1993)

Russo, Laura, *Palazzo Cesi*, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V / Le arti e la cultura*, Rom 1993, S. 291-293

P. Russo (2008)

Russo, Paolo, *"Mario da Laurito (Laureto)"*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 70 (2008), S. 560-562

L. v. Sachsen (1878)

Sachsen, Ludolf von, *Vita Jesu Christi ex Evangelio et approbata ab Ecclesia catholica doctoribus sedulae collecta*, hg. v. Louis Marie Rigollot, Bd. 4, Paris (u.a.) 1878

E. Safarik (1999)

Safarik, Eduard A., Palazzo Colonna, Rom 1999

M. Salmi (1968)

Salmi, Mario, Raffaello: l'opera, le fonti, la fortuna, Bd. 2, Novara 1968

S. Sandström (1963)

Sandström, Sven, Levels of unreality / Studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance, Uppsala 1963

F. Santapà (1968)

Santapà, Francesco, Prospettiva su quadro non verticale, Palermo 1968

G. A. Scalabrini (1773)

Scalabrini, Giuseppe Antenore, Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi; munite, ed illustrate con antichi inediti monumenti, che ponno servire all'istoria sacra della suddetta città, Ferrara 1773

F. Scanelli (1657)

Scanelli, Francesco, Il microcosmo della pittura, Cesena 1657

M. Scarpini (1952)

Scarpini, Modesto, I monaci benedettini di Monte Oliveto, Alessandria 1952

M. Schaich (1998)

Schaich, Michael, Galeazzo Riario, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 8 (1998), Sp. 154

B. Schellewald (2003)

Schellewald, Barbara, Apsiden- und Wanddekorationen römischer Kirchen, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter (2003), 9, S. 35-46

G. Scherf (1998)

Scherf, Gregor, Giovanni Battista Aleotti (1546-1636) / "Architetto mathematico" der Este und der Päpste in Ferrara, Marburg 1998

A. Schiavo (1980)

Schiavo, Armando, Progetto cinquecentesco per la chiesa e il convento di S. Susanna, in: L'urbe / Rivista romana di storia, arte, lettere, costumanze, Bd. 43 (1980), S. 29-33

R. Schiffmann (1985)

Schiffmann, René, Roma felix / Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V., Bern 1985

G. Schiller (1966-1991)

Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1966-1991

W. Schneemelcher (1959)

Schneemelcher, Wilhelm (Hg.), Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung / Edgar Hennecke, 2 Bde., Tübingen 1959

A. Schreurs / S. Morét (1994)

Schreurs, Anna / Morét, Stefan, "Mi ricordo che, essendo proposto di volere fare un fonte ...": Pirro Ligorio und die Brunnenkunst, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 38 (1994), 2/3, S. 280-309

A. Schreurs (2000)

Schreurs, Anna, Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513-1583), Köln 2000

J. Schulz (1961)

Schulz, Jürgen, A forgotten chapter in the early history of "Quadratura" painting: the fratelli Rosa, in: The Burlington magazine, Bd. 103 (1961), S. 90-102

K. Schwedes (1998)

Schwedes, Kerstin, Historia in statua: zur Eloquenz plastischer Bildwerke Michelangelos im Umfeld des Christus von Santa Maria sopra Minerva zu Rom, Frankfurt a. M. 1998

L. Segregondi (2002)

Segregondi, Ludovica, Origini di riti e conforti nelle confraternite "di giustiziati", in: Marinella Mazzei Traina (Hg.), L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri, Ferrara 2002, S. 49-57

P. Seewaldt (1983)

Seewaldt, Peter, Giovanni Francesco Marchini. Sein Beitrag zur Monumentalmalerei des Spätbarocks in Deutschland, Engelsbach 1984, zugl. Diss. Mainz 1983

S. Serlio (1547)

Serlio, Sabastiano, Quinto libro d'architettura, nel quale se tratta di diverse forme de tempij sacri secondo il costume cristiano, & al modo antico, Paris 1547

A. Severi (2000)

Severi, Alberto, La conduzione della fontana Masini "a beneficio universale" nella città di Cesena (1579-1591), in: Studi romagnoli, Bd. 48, 1997 (2000), S. 364-402

Sextus Pompeius Festus (um 1480)

Sextus Pompeius Festus, De verborum significatu, Parma um 1480

L. Sickel (2010)

Sickel, Lothar, Giovanni Battista Pozzos "Martyrium der heiligen Katharina" für Antonio Bardi / Der wiedergefundene Vertrag und die Querele um den Wert des Gemäldes, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 37 (2010), S. 167-182

H. Siebenhüner (1962)

Siebenhüner, Herbert, Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547-1606), in: Karl Oettinger / Mohammed Rassem (Hgg.), Festschrift für Hans Sedlmayr, München 1962, S. 229-320

L. Sighinolfi (1926)

Sighinolfi, Lino, Guida di Bologna, Bologna 1926

C. Silvani Germanici (1996)

Silvani Germanici, Caius, In pontificatum Clementis Septimi Pont. Opt. Max. panegyris prima: In Leonis Decimi Pont. Max. statuam sylva, Text (lat.) mit Einleitung v. Ilse Reineke, in: Humanistica Lovaniensia, Bd. 45 (1996), S. 245-318

G. Simoncini (1990)

Simoncini, Giorgio, "Roma restaurata" / rinnovamento urbano al tempo di Sisto V, Florenz 1990

I. Sjöström (1978)

Sjöström, Ingrid, Quadratura. Studies in Italian ceiling painting, Stockholm 1978

G. Soli (1974)

Soli, Gusmano, Chiese di Modena, Bd. 2, Modena 1974

F. Sossaj (1833)

Sossaj, Francesco, Descrizione della città di Modena nell'anno MDCCCXXXIII, Modena 1833

G. B. Spaccini (1993)

Spaccini, Giovan Battista, Cronaca di Modena, Bd. 1 (Anni 1588-1602), hg. v. Albano Biondi, Rolando Bussi (u.a.), Modena 1993

G. B. Spaccini (2000)

Spaccini, Giovan Battista, Cronaca di Modena, Bd. 2 (Anni 1603-1611), hg. v. Albano Biondi, Rolando Bussi (u.a.), Modena 2000

J. Spalding (1978)

Spalding, Jack J., Observations on Santi di Tito's *Resurrection*, in: Storia dell'arte, 32/34 (1978), S. 41-43

R. E. Spear (1982)

Spear, Richard E., Domenichino, 2 Bde., New Haven (u.a.) 1982

L. Spezzaferro (1981)

Spezzaferro, Luigi, Il recupero del Rinascimento, in: Federico Zeri (Hg.), Storia dell'arte italiana, Teil 2, Bd. 2, Turin 1981, S. 187-274

L. Spezzaferro (1991)

Spezzaferro, Luigi, Sisto V e il popolo romano: opere e progetti, ambiguità e conflitti, in: Luigi Spezzaferro / Maria Elisa Tittoni (Hgg.), Il Campidoglio e Sisto V, Rom 1991, S. 15-32

A. Spiriti (2005)

Spiriti, Andrea, Carpofofo Tencalla fra Lombardia e Austria: strategie di committenza, scelte iconografiche, mutamenti stilistici, in: Giorgio Mollisi / Ivano Prosperi / Andrea Spiriti (Hgg.), Carpofofo Tencalla da Bissone / Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale, Mailand 2005, S. 37-58

A. Spiriti (2008)

Spiriti, Andrea, Gli interventi dei Fontana a Melide, in: Marcello Fagiolo / Giuseppe Bonaccorso (Hgg.), Studi sui Fontana / una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco, Rom 2008, S. 325-328

M. Stallings-Taney (1997)

Stallings-Taney, Mary (Hg.), Iohannes de Caulibus Meditationes vite Christi olim S. Bonaventuro attributae, Turnholti 1997 (Corpus christianorum: Continuatio mediaevalis, Bd. 153)

Ch. Stefani (1993)

Stefani, Chiara, Giovanni Guerra *inventor* e l'Iconologia, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), Roma di Sisto V / Le arti e la cultura, Rom 1993, S. 17-34

H. Steinemann (1995)

Steinemann, Holger, Baldassarre Croce / Ein Maler der katholischen Reform, Stuttgart 1995

R. Steiner (1974)

Steiner, Robert, Zur Entstehung der plastischen Wanddekoration des italienischen Manierismus und deren Entwicklung bis um 1550, Bern 1974

F. Strazzullo (1983)

Strazzullo, Franco, La quadreria del "Quattro del Priore" nella Certosa di San Martino a Napoli, in: Atti della Accademia Pontaniana, Bd. 32 (1983), S. 227-251

C. Strinati / B. W. Lindemann / R. Contini (2008)

Strinati, Claudio / Lindemann, Bernd Wolfgang / Contini, Roberto (Hgg.), Sebastiano del Piombo 1485-1547, Mailand 2008

C. Strinati (2011)

Strinati, Claudio, Giovanni Battista Pozzo nella Roma sistina, in: Andrea Spiriti, (Hg.), Andrea Pozzo / Atti del convegno internazionale, Valsolda, Chiesa di Santa Maria di Puria 17 - 19 settembre 2009, Varese 2011, S. 25-30

C. Strinati (2012)

Strinati, Claudio, Sebastiano del Piombo e Tommaso Laureti, in: Konsthistorisk tidskrift, Bd. 81 (2012), 4, S. 270-276

D. Summers (1972)

Summers, David, Maniera and movement: the figura serpentinata, in: The art quarterly, Bd. 35 (1972), S. 265-301

A. Superbi (1620)

Superbi, Agostino, Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara: in quali nelle lettere, & in altre nobili virtù fiorirono / con le tavole delli personaggi nominati; diviso in tre parti, Ferrara 1620

G. Susani (1818)

Susani, Gaetano, Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni, corredato di notizie storiche intorno all'origine e successive vicende de' relativi edifizii e stabilimenti, Mantua 1818

A. Taja (1750)

Taja, Agostino, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1750

K. Takahashi (2013)

Takahashi, Kenichi, Da Tommaso Laureti a Giambologna: un'osservazione, in: Strenna storica bolognese, Bd. 63 (2013), S. 387-400

K. Takahashi (2014)

Takahashi, Kenichi, Da Tommaso Laureti a Caravaggio: un'osservazione, in: Artes, Bd. 15 (2010-2014), S. 153-168, 222-223

R. Tassi (1976)

Tassi, Roberto, Tiziano: il polittico Averoldi in San Nazaro, Brescia 1976

S. Tauss (2007)

Tauss, Susanne (Hg.), Der Rittersaal der Iburg: zur fürstbischöflichen Residenz Franz Wilhelms von Wartenberg / Beiträge der wissenschaftlichen Tagung vom 7. bis 9. Oktober 2004 auf Schloss Iburg / im Auftrag des Landschaftsverbandes Osnabrücker Land e.V., Osnabrück 2007

M. Tazartes (2003)

Tazartes, Maurizia, Bronzino, Mailand 2003

C. Tempesta (2009)

Tempesta, Claudia, Arte a Tor de'Specchi, in: Alessandra Bartolomei Romagnoli (Hg.), Francesca Romana / La santa, il monastero e la città alla fine del medioevo, Florenz 2009, S. 214-245

U. Thieme / F. Becker (1907-1950)

Thieme, Ulrich / Becker, Felix (Hgg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950

Ch. Thoenes (2002)

Thoenes, Christof, Vignolas "Regola delli cinque ordini", in: Christof Thoenes (Hg.), Opus incertum / Italienische Studien aus drei Jahrzehnten. Eingeführt von Andreas Beyer, Horst Bredekamp und Peter Cornelius Claussen, München (u.a.) 2002, S. 149-198

G. M. Thomas (1881)

Thomas, Gregoire M., L'Abbaye de Mont-Olivet-Majeur. Essai historique et artistique, Florenz 1881

G. M. Thomas (1898)

Thomas, Gregoire M., L'Abbaye de Mont-Olivet-Majeur. Essai historique et artistique, Sienna 1898

V. Tiberia (2000)

Tiberia, Vitaliano (Hg.), La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta, Congedo 2000

V. Tiberia (2002)

Tiberia, Vitaliano (Hg.), La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nei pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595-1621), Galatina 2002

P. Tigler (1963)

Tigler, Peter, Die Architekturtheorie des Filarete, Berlin 1963

F. Titi (1674)

Titi, Filippo, Studio di Pittura, Scultura, Et Architettura, Nelle Chiese di Roma / Nel quale si ha notizia di tutti gl'Artefici, che hanno iui operato..., Rom 1674

F. Titi (1721)

Titi, Filippo, Nuovo studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma, Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo, ed altri in cui si dà notizia di tutte le opere de' professori delle virtù sudette..., Rom 1721 (Nachdruck, Sala Bolognese 1974)

F. Titi (1763)

Titi, Filippo, Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma, con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente opera cominciata dall'Abate Filippo Titi, Rom 1763 (Nachdruck, Rom 1978)

M. E. Tittoni (1985)

Tittoni, Maria Elisa, Gli affreschi di Tommaso Laureti in Campidoglio, in: Marcello Fagiolo (Hg.), Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento, Rom 1985, S. 211-234

M. E. Tittoni (1991)

Tittoni, Maria Elisa, Gli affreschi del periodo sistino in Campidoglio / Tommaso Laureti nella Sala dei Capitani, in: Luigi Spezzaferro / Maria Elisa Tittoni (Hgg.), Il Campidoglio e Sisto V, Rom 1991, S. 137-140

M. E. Tittoni (1993)

Tittoni, Maria Elisa, Palazzo dei Conservatori / Sala dei Capitani, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), Roma di Sisto V / Le arti e la cultura, Rom 1993, S. 165-167

P. Tosini (2008)

Tosini, Patrizia, Girolamo Muziano (1532-1592) / dalla maniera alla natura, Rom 2008

L. Turčić (1983)

Turčić, Lawrence, Niccolò Circignani, called Il Pomarancio: Drawings for Some Roman Projects, in: Master drawings, Bd. 21 (1983), S. 271-274

N. Turner (1994)

Turner, Nicholas, The study of Italian drawings / the contribution of Philip Pouncey, London 1994

R. J. Tuttle (1977)

Tuttle, Richard J., Per l'iconografia della fontana del Nettuno, in: *Il carrobbio*, Bd. 3 (1977), S. 435-445

R. J. Tuttle (1984)

Tuttle, Richard J., La fontana del Nettuno, in: Giancarlo Roversi (Hg.), *La Piazza Maggiore di Bologna / storia, arte, costume*, Bologna 1984, S. 143-197

R. J. Tuttle (1987)

Tuttle, Richard J., Bononia Resurgens / A medallic history by Pier Donato Cesi, in: *Studies in the history of art*, Bd. 21 (1987), S. 215-246

R. J. Tuttle (1989)

Tuttle, Richard J., I contratti per la fontana del Nettuno, in: *Il Nettuno del Giambologna / storia e restauro*, Mailand 1989, S. 37-49

R. J. Tuttle (1992)

Tuttle, Richard J., The genesis of the fountain of Neptune, in: Giovanna Perini (Hg.), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, Bologna 1992, S. 227-243

R. J. Tuttle (2001)

Tuttle, Richard J., *Piazza Maggiore / Studi su Bologna nel Cinquecento*, Venedig 2001

R. J. Tuttle (2002) (a)

Tuttle, Richard J., La vita, in: Richard J. Tuttle / Bruno Adorni / Christoph Luitpold Frommel / Christof Thoenes (Hgg.), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Mailand 2002 (a), S. 24-38

R. J. Tuttle (2002) (b)

Tuttle, Richard J., Opere pubbliche bolognesi, in: Richard J. Tuttle / Bruno Adorni / Christoph Luitpold Frommel / Christof Thoenes (Hgg.), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Mailand 2002 (b), S. 153-155

R. J. Tuttle (2002) (c)

Tuttle, Richard J., La formazione bolognese, in: R. J. Tuttle / Bruno Adorni / Christoph Luitpold Frommel / Christof Thoenes (Hgg.), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Mailand 2002 (c), S. 114-118

R. J. Tuttle (2006)

Tuttle, Richard J., Giambologna und sein Bologneser Auftraggeber Pier Donato Cesi in den Jahren 1563 bis 1567, in: Wilfried Seipel (Hg.), *Giambologna / Triumph des Körpers*, Mailand 2006

R. J. Tuttle (2010)

Tuttle, Richard J., "Istruzione del Laureti intorno alla Fonte", in: *La civiltà delle acque*, Bd. 1, Florenz 2010, S. 347-365

R. J. Tuttle (2011)

Tuttle, Richard J., Un disegno della Fontana Vecchia di Bologna, in: Francesco Ceccarelli / Deanna Lenzi (Hgg.), *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, Venedig 2011, S. 121-128, 364

S. Twiehaus (2005)

Twiehaus, Simone, Zeichnungen Bolognas und der Emilia, 16. bis 18. Jahrhundert / Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Heidelberg 2005

C. Ugolini (1999)

Ugolini, Cecilia, L'Orto dei Semplici. Gli elementi architettonici del giardino, il sistema delle acque, in: Camilla Bottino (Hg.), Il Palazzo Comunale di Bologna / Storia, architettura e restauri, Bologna 1999, S. 111-125

P. Ugolini (1588)

Ugonio, Pompeo, Historia delle Stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima, Rom 1588

M. Vaccaro (1993)

Vaccaro, Mary, Parmigianino's "Vision of St Jerome", in: The Burlington magazine, 135 (1993), S. 22-27

G. Vagenheim (2007)

Vagenheim, Ginette, Une lettre inédite de Pirro Ligorio à Ercole Basso sur la "Dichiaratione delle medaglie antiche" / naissance de la numismatique à la Renaissance; in: Manfredi, Antonio / Monti, Carla Maria (Hgg.), L' antiche e le moderne carte, Rom (u.a.) 2007

F. M. Vaglienti (1997)

Vaglienti, Francesca M., "Visconti, Familie", in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, München 1997, Sp. 1717-1718

G. P. Valeriano (1556)

Valeriano, Giovanni Pierio, Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii, Basel 1556 (Nachdruck, Hildesheim (u.a.) 2002)

C. Valone (1994)

Valone, Carolyn, Women on the Quirinal Hill / patronage in Rome, 1560-1630, in: The art bulletin, Bd. 76 (1994), 1, S. 129-146

H. J. Van Miegroet (1989)

Van Miegroet, Hans J., Gerard David, Antwerpen 1989

G. Vasari (1878)

Vasari, Giorgio, Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori / Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Tomo I, Florenz 1878

G. Vasari (2004) (a)

Vasari, Giorgio, Das Leben des Pontormo, neu übers., kommentiert und hg. von Katja Burzer, Berlin 2004 (a)

G. Vasari (2004) (b)

Vasari, Giorgio, Das Leben des Sebastiano del Piombo, neu übers. von Victoria Lorini, komm. und hg. von Christina Irlenbusch, Berlin 2004 (b)

G. Vasari (2009)

Vasari, Giorgio, Das Leben des Baccio Bandinelli, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Hana Gründler, Berlin 2009

G. Vasari (2009) (a)

Vasari, Giorgio, Das Leben des Daniele da Volterra und des Taddeo Zuccaro, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. u. eingel. von Christina Irlenbusch, Berlin 2009

G. Vasari (2010)

Vasari, Giorgio, Das Leben des Tribolo und des Pierino da Vinci, neu ins Deutsche übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Sabine Feser (Tribolo) und Christina Irlenbusch (Pierino da Vinci), Berlin 2010

A. Venturi (1901-1940)

Venturi, Adolfo, Storia dell'arte italiana, Mailand 1901-1940

R. Venuti (1766)

Venuti, Ridolfino, Accurata, E Succinta Descrizione Topografica E Istorica Di Roma Moderna, Rom 1766

Vergil (1988)

Vergil, Aeneis / Lateinisch-Deutsch, hg. und übers. von Curt Johannes Götte in Zusammenarbeit mit Maria Götte, München (u.a.) 1988

F. Vicarelli (1996)

Vicarelli, Francesca, La decorazione del palazzo di Pompeo Ruggeri in Roma / Le "Vite" di Plutarco e la Bibbia del Maraffi come fonti testuali per un ciclo pittorico unitario, in: Storia dell'arte, Bd. 86 (1996), S. 39-68

S. Vitali (2009) (a)

Vitali, Samuel, Lorenzo Magnani "nobile et uno de' senatori della città di Bologna", in: Sergio Bettini (Hg.), Palazzo Magnani in Bologna, Mailand 2009 (a), S. 13-31

S. Vitali (2009) (b)

Vitali, Samuel, Palazzo Magnani: Le decorazioni pittoriche e scultoree del Cinquecento, in: Sergio Bettini (Hg.), Palazzo Magnani in Bologna, Mailand 2009 (b), S. 91-135, 166 (Doc. 4)

S. Vitali (2010/2011)

Vitali, Samuel, Tommaso Laureti e Bartolomeo Cesi / precisazioni sulla decorazione dell'"altra" cappella Magnani in San Giacomo Maggiore, in: Arte a Bologna, Bde. 7/8 (2010/2011), S. 23-36

S. Vitali (2011)

Vitali, Samuel, Romulus in Bologna / Die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani, München 2011

Vitruvius Pollio (1511)

Vitruvius Pollio, De Architectura per Jocundum solito castigatior facta cum figuris et tabula, Venedig 1511

Vitruv (1964)

Vitruv, Zehn Bücher über Architektur = Vitruvii De Architectura libri decem, übers. u. mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964

R. Vodret (1993) (a)

Vodret, Rossella, Giovanni Battista Pozzo / Martirio di santa Caterina d'Alessandria, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), Roma di Sisto V / Le arti e la cultura, Rom 1993 (a), S. 340-341

R. Vodret (1993) (b)

Vodret, Rossella, Giovanni Battista Pozzo, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), Roma di Sisto V / Le arti e la cultura, Rom 1993 (b), S. 540-541

R. Vodret (1993) (c)

Vodret, Rossella, La decorazione interna, in: Anna Maria Affanni / Marina Cogotti / Rossella Vodret, Santa Susanna e San Bernardo alle Terme, Rom 1993 (c), S. 28-48

R. Vodret (1993) (d)

Vodret, Rossella, La decorazione interna, in: Anna Maria Affanni / Marina Cogotti / Rossella Vodret, Santa Susanna e San Bernardo alle Terme, Rom 1993 (d), S. 81-93

A. Vögtlin (1888)

Vögtlin, Adolf (Hg.), Vita beata Virginis Marie et Salvatoris rhythmica, in: Stuttgarter literarischer Verein, Bd. 180, Tübingen 1888

C. Volpe (1967)

Volpe, Carlo, Il polittico di Lorenzo Veneziano, in: Carlo Volpe (Hg.), Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna: studi sulla storia e le opere d'arte; regesto documentario; VII centenario della fondazione; 1267–1967, Bologna 1967, S. 93-99

H. Voss (1920)

Voss, Hermann, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, 2 Bde., Berlin 1920

M.-B. Wadell (1985)

Wadell, Maj-Brit, Evangelicae historiae imagines: Entstehungsgeschichte und Vorlagen, Göteborg 1985

H. Waga (1992)

Waga, Halina, Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon / Contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, Rom 1992

M. Walcher Casotti (1960)

Walcher Casotti, Maria, Il Vignola, 2 Bde., Triest 1960

M. Walcher Casotti (2007)

Walcher Casotti, Maria, Vignola: nel quinto centenario della nascita, Mariano del Friuli 2007

T. Walz (1987)

Walz, Tino, Die Residenz zu München: Entstehung, Zerstörung, Wiederaufbau, München 1987

J. Wasserman (1966)

Wasserman, Jack, Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca, Rom 1966

T. Weddigen (2006)

Weddigen, Tristan, Raffaels Papageienzimmer / Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance, Emsdetten (u.a.) 2006

K. Weil-Garris Brandt (1986)

Weil-Garris Brandt, Kathleen, Cosmological patterns of Raphael's Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, in: Raffaello a Roma / Il convegno del 1983, Rom 1986, S. 127-158

H. E. Wethey (1964)

Wethey, Herold Edwin, Orazio Borgianni in Italy and in Spain, in: The Burlington magazine, Bd. 106 (1964), S. 147-159

Ch. Wetzel (1995)

Wetzel, Christoph (Hg.), Biblia pauperum. Armenbibel. Die Bilderhandschrift des Codex Palatinus latinus 871 im Besitz der Biblioteca Apostolica Vaticana, transkribiert und übersetzt von Heike Drechsler, Stuttgart (u.a.) 1995

H. Widauer (1990/1991)

Widauer, Heinz, Tommaso Lauretis Vorzeichnungen zum Neptunbrunnen in Bologna, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1990/1991, S. 158-198

H. Widauer (1991)

Widauer, Heinz, Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts. Graphische Sammlung des Linzer Stadtmuseums Nordico, Linz 1991, S. 6-46

H. Widauer (1997)

Widauer, Heinz, Italienische Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts / Graphische Sammlung Stadtmuseum Linz-Nordico, Linz 1997, S. 74-81 (Kat.-Nr. 28, 29, 30)

B. H. Wiles (1933)

Wiles, Bertha Harris, The fountains of Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini, Cambridge (Massachusetts) 1933

P. Wilhelm (1968)

Wilhelm, Pia, Auferstehung Christi, Auferstehung Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom (u.a) 1968, Sp. 201-218

J. Winkelmann (1986) (a)

Winkelmann, Jürgen, Lorenzo Sabatini detto Lorenzino da Bologna, in: Vera Fortunati Pietrantonio, Pittura bolognese del '500, Bd. 2, Bologna 1986 (a), S. 595-630

J. Winkelmann (1986) (b)

Winkelmann, Jürgen, Orazio Samacchini, in: Vera Fortunati Pietrantonio, Pittura bolognese del '500, Bd. 2, Bologna 1986 (b), S. 631-682

J. Winkelmann (1986) (c)

Winkelmann, Jürgen, Giovanni Francesco Bezzi detto il Nosadella, in: Vera Fortunati Pietrantonio, Pittura bolognese del '500, Bologna 1986 (c), Bd. 2, S. 457-474

K.-A. Wirth (1953)

Wirth, Karl-August, Die Entstehung des Drei-Nagel-Crucifixus, seine typengeschichtliche Entwicklung in Frankreich und Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1953

Ch. Witcombe (1981)

Witcombe, Christopher L. C. E., Giovanni and Cherubino Alberti, Bryn Mawr / Pa. 1981

R. Wittkower (1978)

Wittkower, Rudolf, Idea and Image. Studies in Italian Renaissance, London 1978

H. Wohl (1992)

Wohl, Hellmut, New light on the artistic patronage of Sixtus V, in: Arte cristiana, Bd. 80 (1992), S. 123-134

J. Wohlmuth (2002)

Wohlmuth, Josef (Hg.), Dekrete der ökumenischen Konzilien = Conciliorum oecumenicorum decreta / Konzilien der Neuzeit: Konzil von Trient (1545-1563), Erstes Vatikanisches Konzil (1869/70), Zweites Vatikanisches Konzil (1962-1965), Paderborn (u.a.) 2002

F. Würtenberger (1940)

Würtenberger, Franzsepp, Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 4 (1940), S. 59-141

G. Zanotti (1756)

Zanotti, Giampietro, Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna, Venedig 1756

G. Zanotti (1958)

Zanotti, Gino, La Basilica di S. Francesco in Ferrara / Itinerario storico-artistico, Genua 1958

G. Zarri (2004)

Zarri, Gabriella, Santità martiriale, santità episcopale e chiesa cittadina: l'esempio di Bologna, in: Giulio Malaguti (Hg.), Martirio di pace / Memoria e storia del martirio nel XVII centenario di Vitale e Agricola, Bologna 2004, S. 241-246

K. Zeitler (1998)

Zeitler, Kurt, Die frühesten druckgraphischen Wiedergaben der Fontana del Nettuno in Bologna, in: Wolfgang Liebenwein (Hg.), Gedenkschrift für Richard Harprath, München 1998, S. 505-511

F. Zöllner / Ch. Thoenes / Th. Pöpper (2007)

Zöllner, Frank / Thoenes, Christof / Pöpper, Thomas (Hgg.), Michelangelo 1475–1564: das vollständige Werk, Köln (u.a.) 2007

A. Zuccari (1992) (a)

Zuccari, Alessandro, I pittori di Sisto V, Rom 1992 (a)

A. Zuccari (1992) (b)

Zuccari, Alessandro, Tutti i pittori di papa Sisto / I dipinti della Biblioteca Apostolica Vaticana a Roma, in: Art e dossier, Bd. 7 (1992) (b), 65, S. 30-34

A. Zuccari (1993)

Zuccari, Alessandro, La Biblioteca Vaticana e i suoi pittori sistini, in: Maria Luisa Madonna (Hg.), Roma di Sisto V / Le arti e la cultura, Rom 1993, S. 59-76

A. Zuccari (2004)

Zuccari, Alessandro, "Rhetorica cristiana" e pittura: il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbiterio di S. Susanna, in: Storia dell'arte, N.S. 7, Bd. 107 (2004), S. 37-80

A. Zuccari (2005)

Zuccari, Alessandro, Ideazione ed esecuzione nei cicli pittorici di Gregorio XIII e Sisto V, in: Bollettino d'arte, Bd. 132 (2005), S. 1-22

G. Zucchini (1914)

Zucchini, Guido, Bologna / con 168 illustrazioni e 2 tavole, Bergamo 1914

G. Zucchini (1951)

Zucchini, Guido, Un Manoscritto d'arte di Giovanni Gozzadini di Bologna, in: Bologna - Rivista del Comune (1951)

A. Zuffanelli (1994)

Zuffanelli, Alberta, La chiesa di San Mattia a Bologna: un caso di recupero integrale, in: I beni culturali, 2 (1994), 6, S. 18-25

X Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis

- Abb. 1 Orazio Borgianni, Portrait von Tommaso Laureti, um 1612, Rom, Accademia di San Luca, Foto: Accademia di San Luca, Rom
- Abb. 2 Giacomo Giovannini (nach Marcantonio Chiarini), Salone des Palazzo Vizzani, 1693, aus: G. Roversi (1986), S. 212
- Abb. 3 Tommaso Laureti (nach), Deckenquadratur, aus: J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 88
- Abb. 4 Caprarola, Innenhof des Palazzo Farnese, Foto: Bibliotheca Hertziana, Rom
- Abb. 5 Tommaso Laureti (nach), Deckenquadratur, aus: G. Barozzi (1744), S. 136
- Abb. 6 Bologna, Palazzo Vizzani, Foto: Autorin
- Abb. 7 Tommaso Laureti, Schlacht am Fluss Granikos, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani, Foto: Soprintendenza dei Beni Artistici ed Archeologici di Bologna
- Abb. 8 Tommaso Laureti, Alexander d. Gr. durchschlägt den Gordischen Knoten, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani, Foto: Soprintendenza dei Beni Artistici ed Archeologici di Bologna
- Abb. 9 Jacopo Barozzi da Vignola, Architekturperspektive, 1561/62, Caprarola, Palazzo Farnese, Sala di Giove, Foto: Bibliotheca Hertziana, Rom
- Abb. 10 Guglielmo della Porta, Pax Romana, 1554/58, Rom, Palazzo Farnese, Foto: Bibliotheca Hertziana, Rom
- Abb. 11 Tommaso Laureti, Die Familie des Darius vor Alexander d. Gr., 1562, Bologna, Palazzo Vizzani, Foto: Soprintendenza dei Beni Artistici ed Archeologici di Bologna
- Abb. 12 Tommaso Laureti, Die Belagerung von Tyros, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani, Foto: Autorin
- Abb. 13 Sodoma, Die Familie des Darius vor Alexander d. Gr., um 1517, Rom, Villa Farnesina, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 212, Tafel 77 (Detail)
- Abb. 14 Marcantonio Raimondi (nach Michelangelo), Schlacht von Cascina, Detail, 1510, London, The British Museum, Inv.-Nr. V,5.32, Foto: The British Museum, London
- Abb. 15 Raphael, Schlacht von Ostia, um 1516/17, Vatikan, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio di Borgo, Foto: Autorin
- Abb. 16 Tommaso Laureti, Die Befragung des Orakels von Ammon, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani, aus: M. Marongiu (2007), S. XXIV, Taf. 25
- Abb. 17 Marcantonio Raimondi (nach Giulio Romano), Martha führt Maria Magdalena zu Christus, 1520/30, Foto: The British Museum, London
- Abb. 18 Agostino Veneziano (nach Raphael), Tod des Ananias, Detail, 1516, Foto: Rijksmuseum, Amsterdam

- Abb. 19 Pellegrino Tibaldi, Johannes der Täufer tauft die Menge, vor 1558, Bologna, San Giacomo Maggiore, Cappella Poggi, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 77
- Abb. 20 Tommaso Laureti, Alexander d. Gr. bedeckt Darius Leichnam mit seinem Mantel, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani, Foto: Soprintendenza dei Beni Artistici ed Archeologici di Bologna
- Abb. 21 Baccio Bandinelli, Chorschrankenrelief, vor 1562, Florenz, Dom, aus: D. Greve (2008), S. 412, Abb. 82
- Abb. 22 Orestsarkophag, Vatikan, Musei Vaticani, 2. Jh. n. Chr., aus: Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), Abb. 106
- Abb. 23 Raphael, Bewegungsstudie, um 1507, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 117r, Foto: <http://www.zeno.org/nid/20004239334>, 26.09.2015
- Abb. 24 Nicolò dell'Abate, Die tote Camilla wird von zwei Amazonen vom Pferd gehoben, Bologna, Palazzo Poggi, um 1550, aus: S. Béguin (2000), S. 150, Abb. 8
- Abb. 25 Tommaso Laureti, Alexander d. Gr. weist das ihm gereichte Wasser zurück, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani, Foto: Autorin
- Abb. 26 Tommaso Laureti, Die Eroberung von Nisa, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani, Foto: Soprintendenza dei Beni Artistici ed Archeologici di Bologna
- Abb. 27 Raphael, Krönung Karls V., Detail, um 1516/17, Vatikan, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio, Foto: Autorin
- Abb. 28 Georg Pencz (nach Giulio Romano), Die Eroberung von Cartagena, 1539, aus: Hollstein, Bd. 31, S. 174, 76 (IV)
- Abb. 29 Reiterstatue des Mark Aurel, Rom, Piazza del Campidoglio, Foto: Autorin
- Abb. 30 Tommaso Laureti, Austausch der Geschenke mit König Omphis, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani, Foto: Autorin
- Abb. 31 Michelangelo, Ignudo, 1508-12, Vatikan, Cappella Sistina, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 105, Tafel 5
- Abb. 32 Michelangelo, Ignudo, 1508-12, Vatikan, Cappella Sistina, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 105, Tafel 5
- Abb. 33 Tommaso Laureti, Gerät zur Überprüfung der Perspektive, aus: J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 39
- Abb. 34 Mantua, Palazzo del Te, Foto: Tatjana Bartsch
- Abb. 35 Jacopo Barozzi da Vignola, Caprarola, Palazzo Farnese, Sala Tonda, um 1561/63, Foto: Anna Bülow
- Abb. 36 Egnazio Danti, Perspektivschema, aus: J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86
- Abb. 37 Cristoforo und Stefano Rosa, 1559/60, Venedig, Biblioteca Marciana, Vestibül, aus: J. Schulz (1961), S. 94, Abb. 15

- Abb. 38 Raphael, Vatikan, Palazzo Apostolico, Logge di Raffaello, 1518/19, aus: A. Mazzoni (1999), S. 204, Abb. 20
- Abb. 39 Pellegrino Tibaldi (nach), Deckenfresko, 1554, Bologna, Palazzo Poggi, Sala di Fetone, aus: G. Zanotti (1756), Tafel XXXV
- Abb. 40 Francesco Primaticcio, Minerva vor Jupiter und Juno, Entwurfszeichnung für die Odysseus-Galerie von Schloss Fontainebleau, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 1502 E, aus: S. Frommel (2005), S. 94, Abb. 33
- Abb. 41 Ottaviano Mascherino, Deckenquadratur, 1575, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Bologna, aus: C. Pietrangeli (1992), S. 162
- Abb. 42 Giovanni und Cherubino Alberti, Wandfresken, 1582/83, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala dei Palafronieri, aus: A. Mazzoni (1999), S. 199, Abb. 12
- Abb. 43 Giovanni und Cherubino Alberti, Wandfresken, 1582/83, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Vecchia degli Svizzeri, aus: A. Mazzoni (1999), S. 200, Abb. 14
- Abb. 44 Agostino Tassi u. Orazio Gentileschi, Gewölbefresken, Rom, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Casino delle Muse, 1611-12, aus: P. Cavazzini (2008), S. 31, Abb. 19
- Abb. 45 Girolamo Curti, Quadratur, 1616-22, San Marino (Bologna), Villa Paleotti, Casino Malvasia, aus: E. Feinblatt (1992), S. 23, Abb. 3.8
- Abb. 46 Hans Werl, Quadratur, 1602, München, Residenz, Schwarzer Saal, aus: T. Walz (1987), S. 93
- Abb. 47 Andrea Alovissii, Quadratur, 1656-58, Iburg, Rittersaal, Foto: Gramberg fotodesign
- Abb. 48 Giulio Benso, Quadratur, 1623, Cagnes-sur-Mer, Château Grimaldi, Foto: © WWWICK 2009
- Abb. 49 Matthäus Küsel (nach Franz Geffels), Theater auf der Cortina, nach 1667, aus: F. Biach-Schiffmann (1931), Abb. 18
- Abb. 50 Carpoforo Tencalla (und Johann Bernhard von Weillern), Fresken, 1668/69, Schloss Petronell, Festsaal, aus: G. Mollisi (2005), S. 98, Abb. XX
- Abb. 51 Andrea Pozzo, Perspektivisch verkürzte Säule, aus: A. Pozzo (1693), Figur 86
- Abb. 52 Andrea Pozzo, Scheinkuppel, aus: A. Pozzo (1693), Figur 53
- Abb. 53 Andrea Pozzo, Scheinkuppel, 1685, Rom, S. Ignazio, Foto: http://www.casa-in-italia.com/artpx/ignazio/SIgnazio_Pozzo_cupola.jpg, 26.09.2015
- Abb. 54 Giovanni Francesco Marchini, Scheinkuppel, 1716, Bamberg, St. Martin, Foto: <http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Faminus3.s3.amazonaws.com>, 26.09.2015
- Abb. 55 Cosmas Damian Asam, Scheinkuppel, 1718-20, Weingarten, Benediktiner- und Wallfahrtskirche zum Heiligen Blut, Foto: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Asam,+Cosmas+Damian%3A+Fresken+im+Weingarten>, 26.09.2015

- Abb. 56 Andrea Pozzo, Verherrlichung des hl. Francesco Saverio, 1676, Mondovì , S. Francesco Saverio, aus: H. Pfeiffer (2010), S. 21, Abb. 7
- Abb. 57 Giovanni Francesco Marchini, Gewölbefresken, 1728-30, Wiesentheid, St. Mauritius, Foto: http://static1.mainpost.de/storage/pic/mpnlneu/kt/lo/6396838_1_1ITLHB.jpg, 26.09.2015
- Abb. 58 Andrea Pozzo, Licht- und Schattenstudie, aus: A. Pozzo (1693), Figur 59
- Abb. 59 Bartolomeo de Santi, Quadratur, 1750er Jahre, Collodi, Villa Garzoni, Salone, aus: F. Farneti (2004), S. 110, Abb. 1
- Abb. 60 Giovanni Francesco Marchini, Quadratur, 1711-18, Pommersfelden, Schloss Weißenstein, Corps de Logis, aus: P. Seewaldt (1984), Abb. 27
- Abb. 61 Bologna, Piazza di Nettuno, Neptunbrunnen, 1563-66, Foto: <http://www.google.de/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Flemuradibologna.files.wordpress.com>, 10.10.2015
- Abb. 62 Giambologna, Neptunmodell, Bologna, Museo Civico Medievale, Inv.-Nr. 1503, aus: W. Gramberg (1936), Tafel 7, Abb. 13a
- Abb. 63 Domenico Tibaldi (nach Tommaso Laureti), Neptunbrunnen, 1570, Foto: The British Museum, London
- Abb. 64 Bologna, Neptunbrunnen (Detail), 1563-66, Foto: Autorin
- Abb. 65 Oreste Vannucci (nach Michelangelo), Entwurf der Treppe des Vestibüls der Biblioteca Laurenziana, Siena, Biblioteca Comunale, aus: R. Wittkower (1978), S. 33, Abb. 26
- Abb. 66 Antonio da Sangallo (nach Michelangelo), Entwurf der Treppe des Vestibüls der Biblioteca Laurenziana, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Dis. Arch., 816, aus: R. Wittkower (1978), S. 31, Abb. 24
- Abb. 67 Medaille des Neptunbrunnens, 1565, aus: R. J. Tuttle (1987), S. 226, Abb. 18
- Abb. 68 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11134, aus: H. Widauer (1990/91), S. 187
- Abb. 69 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11135, aus: H. Widauer (1990/91), S. 193
- Abb. 70 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11136, aus: H. Widauer (1990/91), S. 189
- Abb. 71 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11137, aus: H. Widauer (1990/91), S. 195
- Abb. 72 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14342, aus: H. Widauer (1990/91), S. 191
- Abb. 73 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14343 (mit geöffneter Klappe), aus: H. Widauer (1990/91), S. 183

- Abb. 74 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14343 (mit geschlossener Klappe), aus: H. Widauer (1990/91), S. 182
- Abb. 75 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14344, aus: H. Widauer (1990/91), S. 185
- Abb. 76 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Linz, Stadtmuseum Nordico, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. S 25 (mit geschlossener Klappe), aus: H. Widauer (1990/91), S. 181
- Abb. 77 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Linz, Stadtmuseum Nordico, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. S 25 (mit geöffneter Klappe), aus: H. Widauer (1990/91), S. 181
- Abb. 78 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Linz, Stadtmuseum Nordico, Inv.-Nr. S 26, aus: H. Widauer (1990/91), S. 167
- Abb. 79 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Linz, Stadtmuseum Nordico, Inv.-Nr. S 27, aus: H. Widauer (1990/91), S. 178
- Abb. 80 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Rom, Istituto Nazionale di Archeologie e Storia dell'Arte, Inv.-Nr. 0526F, aus: H. Widauer (1990/91), S. 179
- Abb. 81 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14341, aus: H. Widauer (1990/91), S. 197
- Abb. 82 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 9067 S, aus: I. Dettmann (2010), S. 232, Abb. 28
- Abb. 83 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 9067 S, aus: I. Dettmann (2010), S. 232, Abb. 29
- Abb. 84 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. AE 1408, aus: H. Widauer (1990/91), S. 198
- Abb. 85 Giambologna, Fiorenza, Florenz, Villa La Petraia, aus: Ch. Avery (1987), S. 58, Abb. 60
- Abb. 86 Bartolomeo Ammannati, Arno, 1555-63, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, aus: C. Pizzorusso (2008), S. 230
- Abb. 87 Bartolomeo Ammannati, Ceres, 1555-63, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, aus: C. Pizzorusso (2008), S. 231
- Abb. 88 Giambologna, Fischender Knabe, 1560/61, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, aus: Ch. Avery (1987), S. 206, Abb. 229
- Abb. 89 Guglielmo della Porta, Putto am Grabmal Pauls III., 1549, Vatikan, St. Peter, aus: Ch. Avery (1987), S. 206, Abb. 230
- Abb. 90 Bartolomeo Ammannati, Neptunmodell, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 1091-1854, aus: Ch. Avery (1987), S. 130, Abb. 130
- Abb. 91 Giambologna, Brunnenmodell, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 07.315a, b, Foto: Metropolitan Museum of Art, New York

- Abb. 92 Georg Heinrich Schifflin (nach einer Zeichnung von Hans van Aachen), Augsburger Herkulesbrunnen von Adriaen de Vries, 1684/1724, London, The British Museum, Inv.-Nr. M,38.66, Foto: The British Museum, London
- Abb. 93 Giambologna, Herkules tötet Nessus, 1600, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. BK-16939, Foto: Rijksmuseum, Amsterdam
- Abb. 94 Hubert Gerhard, Kirchheimer Brunnen, 1590-94, München, Bayerisches Nationalmuseum, aus: D. Diemer (2004), Bd. 2, S. 315
- Abb. 95 Taddeo Landini, Schildkrötenbrunnen, 1581-84, Rom, Piazza Mattei, Foto: Autorin
- Abb. 96 Francesco Masini (zugeschrieben), Fontana Masini, ab 1588, Cesena, Foto: Tamara Tolnai
- Abb. 97 Jean Le Pautre (nach Tommaso Laureti), Stich nach der Zeichnung Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11136, aus: J. Garms (1971), Abb. 148
- Abb. 98 Jean Le Pautre (nach Tommaso Laureti), Stich nach der Zeichnung Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14343, aus: J. Garms (1971), Abb. 152
- Abb. 99 Jean Le Pautre (nach Tommaso Laureti), Stich nach der Zeichnung Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14344, aus: J. Garms (1971), Abb. 147
- Abb. 100 Jean Le Pautre (nach Tommaso Laureti), Stich nach der Zeichnung Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 11137, aus: J. Garms (1971), Abb. 143
- Abb. 101 Jean Le Pautre, Brunnens mit Neptunfigur, aus: J. Garms (1971), Abb. 145
- Abb. 102 Jean Le Pautre, Brunnen mit einer Figur der Fortuna, aus: J. Garms (1971), Abb. 151
- Abb. 103 Jean Le Pautre, Kandelaber, aus: M. Préaud (1993), S. 37, Abb. 10
- Abb. 104 Jean Le Pautre, Brunnen mit einer Statue Ludwigs XIV., aus: M. Préaud (1999), S. 49, Abb. 1162
- Abb. 105 Jean Le Pautre, Brunnen in Form eines Kraters, aus: M. Préaud (1999), S. 149, Abb. 1522
- Abb. 106 Jean Le Pautre, Brunnen in Form eines Kraters, aus: M. Préaud (1999), S. 149, Abb. 1523
- Abb. 107 Adriaen de Vries, Grabmal Fürst Ernst von Holstein-Schaumburgs, 1617-22, Stadthagen, Fürstenmausoleum, Foto: Eigenes Werk von Rabanus Flavus. Lizenziert unter CC BY 3.0 über Wikimedia Commons - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%BCrstenmausoleum_Stadthagen_01_Auferstehungsmonument_1.JPG, 10.10.2015
- Abb. 108 Georg Heinrich Schifflin (nach einer Zeichnung von Franz Aspruck), Augsburger Augustusbrunnen von Hubert Gerhard, 1684-1724, Foto: The British Museum, London
- Abb. 109 Hubert Gerhard, Wittelsbacher Brunnen, 1587, München, Residenz, Hof, Foto: Georg Böttger
- Abb. 110 Hubert Gerhard, Neptunfigur des Wittelsbacher Brunnens (Rekonstruktion mit Dreizack), 1587, München, Bayerisches Nationalmuseum, aus: Restauero, Bd. 2 (2006), S. 100-109, Abb. 11

- Abb. 111 Tiziano Aspetti, Venus, 1590er Jahre, Bergamo, Accademia Carrara, Inv.Nr., aus: C. Kryza-Gersch (2001), S. 148
- Abb. 112 Fontana Vecchia, Bologna, 1564-65, Foto: Autorin
- Abb. 113 Fontana Vecchia, Seitenansicht, Bologna, 1564/65, Foto: Autorin
- Abb. 114 Fontana Vecchia, Detail, Bologna, 1564/65, Foto: Autorin
- Abb. 115 Medaille der Fontana Vecchia, um 1564/65, aus: R. J. Tuttle (1987), S. 227, Abb. 20
- Abb. 116 Fontana Vecchia, aus: Pierdonato Cesi, *De rebus praeclaris a Pio IV gestis et monumentis Romae ac Bononiae relictis*, aus: R. J. Tuttle (1987), S. 227, Abb. 19
- Abb. 117 Tommaso Laureti, Fontana Vecchia, 1569/70, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. AZ Italien 20, Foto: Albertina, Wien
- Abb. 118 Anonymus, Fontana pubblica an der via Flaminia, 1552/55, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. AZ Rom 8, aus: C. D'Onofrio (1977), S. 75, Abb. 55
- Abb. 119 Marcantonio Chiarini, Cisterna di Valverde, 1763, aus: R. J. Tuttle (1984), S. 147
- Abb. 120 Innenansicht der Cisterna di Valverde, aus: L. Marinelli / D. Sinigalliesi (1997), S. 244, Abb. 208
- Abb. 121 Tommaso Laureti (nach), Grundriss der Cisterna di Valverde, aus: BCAB, ms. Gozz. 62
- Abb. 122 Tommaso Laureti (nach), Schema einer Tonröhre der Wasserleitung, aus: BCAB, ms. Gozz. 62
- Abb. 123 Plan der Wasserleitungen, aus: C. Ugolini (1999), S. 114f.
- Abb. 124 Tommaso Laureti, Der Tod des Adonis, um 1562/66, Zafferia (Messina), Villa Cianciàfara, Foto: Giuseppe Amedeo Mallandrino
- Abb. 125 Michelangelo, Pietà Bandini, 1547-53, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo, Foto: © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons. Licensed under CC BY 2.5 via Commons - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieta_Bandini_Opera_Duomo_Florence_n01.jpg 27.09.2015
- Abb. 126 Agnolo Bronzino, Beweinung Christi, 1545, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Foto: <http://missiontice.ac-besancon.fr/hg/spip/spip.php?article287> 2012-02-19. Licenced under Public domain via Commons, 27.09.2015
- Abb. 127 Tommaso Laureti, Der Tod des Adonis, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. R. F. 52605 recto, aus: A. Ch. Fontana (2015), S. 94
- Abb. 128 Lorenzo Penni (nach Tommaso Laureti), Der Tod des Adonis, um 1566, aus: A. Ch. Fontana (2015), S. 93
- Abb. 129 Bau der Villa Guastavillani, Barbiano, Villa Guastavillani, Sala del Cardinale, aus: A. M. Matteucci Armandi (2000), S. 70, Abb. 9

- Abb. 130 Plan der Villa Guastavillani (Zustand im Jahre 1650), Ausschnitt, 1696, Bologna, Istituzione Cassoli Guastavillani, Disegni e mappe, Nr. 9, aus: D. Righini (2000), S. 150, Abb. 1
- Abb. 131 Barbiano, Villa Guastavillani, Zisterne mit oktagonalem Grundriss, aus: D. Righini (2000), S. 159, Abb. 12 & 13
- Abb. 132 Barbiano, Villa Guastavillani, Sala Musiva, aus: A. M. Matteucci Armandi (2000), S. 17
- Abb. 133 Tommaso Laureti, Entwurf der Villa Guastavillani bei Barbiano, Istituzione Cassoli Guastavillani, aus: A. M. Matteucci Armandi (2000), S. 64
- Abb. 134 Bologna, S. Giacomo Maggiore, Foto: Autorin
- Abb. 135 Tommaso Laureti, Riario-Altar, um 1574, Bologna, S. Giacomo Maggiore, Foto: Soprintendenza dei Beni Artistici ed Archeologici di Bologna
- Abb. 136 Michelangelo, Auferstehung Christi, 1531/32, Windsor, Royal Library, Inv.-Nr. 12767, aus: F. Hartt (1971), Abb. 256
- Abb. 137 Albrecht Dürer, Auferstehung Christi, Große Passion, 1511, Foto: The British Museum London
- Abb. 138 Santi di Tito, Auferstehung Christi, 1573/74, Florenz, S. Croce, Cappella Medici, Foto: <http://www.lisavenerosipesciolini.it/images/Santi-di-Tito-Resurrezione.jpg>, 10.10.2015
- Abb. 139 Giorgio Vasari, Auferstehung Christi, 1567, Florenz, S. Maria Novella, Cappella Pasquali, aus: U. Baldini (1981), S. 244
- Abb. 140 Agnolo Bronzino, Auferstehung Christi, 1552, Florenz, SS. Annunziata, Cappella Guadagni, aus: M. Tazartes (2003), S. 179
- Abb. 141 Annibale Carracci, Auferstehung Christi, 1593, Paris, Musée du Louvre, aus: C. Robertson (2008), S. 279, Abb. 73
- Abb. 142 Giovan Angelo da Montorsoli, Hochaltar (Vorderseite), 1558-62, Bologna, S. Maria dei Servi, aus: B. Laschke (1993), S. 280, Abb. 146
- Abb. 143 Giovan Angelo da Montorsoli, Hochaltar (Rückseite), 1558-62, Bologna, S. Maria dei Servi, aus: B. Laschke (1993), S. 281, Abb. 147
- Abb. 144 Bologna, S. Giacomo Maggiore, Cappella Bianchetti, 1577-81, Foto: Autorin
- Abb. 145 Bologna, S. Giacomo Maggiore, Cappella Bianchetti, Gewölbe, 1577-81, Foto: Autorin
- Abb. 146 Tommaso Laureti, Translation des Leichnams des hl. Augustinus, 1577-81, Bologna, S. Giacomo Maggiore, Cappella Bianchetti, Foto: Soprintendenza dei Beni Artistici ed Archeologici di Bologna
- Abb. 147 Tommaso Laureti, Hochaltarrahmen mit Luigi Busis Gemälde von 1873, Bologna, Santi Vitale e Agricola, Foto: Autorin
- Abb. 148 Fotomontage des Hochaltarrahmens von Tommaso Laureti mit der Standarte, die das ursprüngliche Altargemälde Lauretis wiedergibt, Fotomontage: Autorin

- Abb. 149 Perserfiguren aus Cesare Cesariano, Vitruvius De architectura, Como 1521, aus: C. H. Krinsky (1969)
- Abb. 150 Marcantonio Raimondi, Karyatidenfassade, 1520, aus: Bartsch, Bd. 27, S. 221, Abb. 538
- Abb. 151 Raphael, Kouros, 1519-24, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Foto: Autorin
- Abb. 152 Filarete, Stützenfiguren, aus: A. M. Finoli / L. Grassi (1972), Bd. 2, Tafel 112
- Abb. 153 Giacomo Rocchetti (nach Michelangelo), Entwurf des Juliusgrabmals von 1513, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, aus: C. Eching-Maurach (2009), S. 24, Abb. 16
- Abb. 154 Giacomo Giovannini, Perserfiguren, aus: C. C. Malvasia (1694), Taf. 18
- Abb. 155 Domenichino, Altar der Porfiriokapelle, Rom, S. Lorenzo in Miranda, 1626/27, aus: R. E. Spear (1982), Bd. 2, Abb. 315
- Abb. 156 Angelo Michele Colonna, Florenz, Palazzo Pitti, Sala dell'Udienza, 1636-41, aus: E. Feinblatt (1992), S. 65, Abb. 7.3
- Abb. 157 Anonymus, Zeichnung der zerstörten Brücke über den Idice, 1578, aus: M. Fanti (1996), S. 60, Abb. 209
- Abb. 158 Anonymus, Zeichnung der zerstörten Brücke über den Idice, 1578, aus: M. Fanti (1996), S. 61, Abb. 210
- Abb. 159 Tommaso Laureti, Erster Entwurf einer Brücke über den Idice, 1581, ASB, Assunteria di confini d'acque, mappa b. 16, miscellanea di mappe restaurate e non inventariate, Foto: Archivio di Stato di Bologna
- Abb. 160 Tommaso Laureti, Zweiter Entwurf einer Brücke über den Idice, 1581, ASB, Assunteria di confini d'acque, mappa b. 16, miscellanea di mappe restaurate e non inventariate, Foto: Archivio di Stato di Bologna
- Abb. 161 Tommaso Laureti, Dritter Entwurf einer Brücke über den Idice, 1581, ASB, Assunteria di confini d'acque, mappa b. 16, miscellanea di mappe restaurate e non inventariate, Foto: Archivio di Stato di Bologna
- Abb. 162 Tommaso Laureti, Madonna mit Kind und den Heiligen Cäcilie, Wilhelm von Aquitanien und Agathe, 1581/89, Bologna, S. Giacomo Maggiore, Cappella Magnani, Foto: Autorin
- Abb. 163 Parmigianino, Vision des hl. Hieronymus, 1526, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG33, aus: D. Franklin (2003), S. 15, Abb. 9
- Abb. 164 Michelangelo, Brügge-Madonna, Brügge, Liebfrauenkirche, um 1503/05, Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelos_Madonna_OLV-Kerk_Brugge.jpg, 10.10.2015
- Abb. 165 Marcantonio Raimondi (nach Raphael), Madonna mit Kind, Foto: Connecticut College Wetmore Print Collection

- Abb. 166 Taddeo Zuccari, Madonna mit Kind, quadrierter Entwurf für das Hochaltarbild von S. Lorenzo in Damaso, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Alter Bestand, Inv.-Nr. Z 2013, aus: Th. Ketelsen (2001), S. 66
- Abb. 167 Taddeo Zuccari, Madonna mit Kind in Wolken von Engeln umgeben, Entwurf für das Hochaltarbild von S. Lorenzo in Damaso, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 220, aus: J. Müller-Hofstede (1966), S. 65, Abb. 26
- Abb. 168 Taddeo und Federico Zuccari, Marienkrönung und Martyrium des hl. Laurentius, 1563/66, Rom, S. Lorenzo in Damaso, aus: Bartsch, Bd. 52, S. 165, 141-I
- Abb. 169 Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Foto: Autorin
- Abb. 170 Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Foto: Musei Vaticani
- Abb. 171 Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Südseite, Foto: Autorin
- Abb. 172 Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Nordseite, Foto: Autorin
- Abb. 173 Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Ostseite, Foto: Autorin
- Abb. 174 Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Westseite, Foto: Autorin
- Abb. 175 Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Nordwestecke, Foto: Autorin
- Abb. 176 Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Nordostecke, Foto: Autorin
- Abb. 177 Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Südostecke, Foto: Autorin
- Abb. 178 Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Südwestecke, Foto: Autorin
- Abb. 179 Vatikan, Palazzo Apostolico, Biblioteca Sistina, Magnificencia, 1587, Foto: Autorin
- Abb. 180 Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Fensterlaibungen, Foto: Autorin
- Abb. 181 Imprese Gregors XIII., aus: P. Fabrizi (1588), S. 315
- Abb. 182 Tommaso Laureti, Oculus und Impresen Gregors XIII., 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Foto: Autorin
- Abb. 183 Druck einer griechischen Münze, aus: S. Erizzo (1559), S. 533
- Abb. 184 Druck einer römischen Münze, aus: S. Erizzo (1559), S. 128

- Abb. 185 Giovanni und Cherubino Alberti, Oculus, 1592, Rom, S. Giovanni in Laterano, Sacrestia dei Canonici, aus: S. Hoppe (2015), Abb. 230
- Abb. 186 Giovanni de' Vecchi, Die Vier Erdteile, 1574, Caprarola, Palazzo Farnese, Sala del Mappamondo, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 449, Taf. 217
- Abb. 187 Raphael, Gewölbefresken, 1518, Rom, Villa Farnesina Loggia di Psiche
- Abb. 188 Michelangelo, Gewölbefresken, 1508-12, Vatikan, Cappella Sistina, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 102, Taf. 2
- Abb. 189 Baldassarre Peruzzi, Gewölbefresken, 1510-11, Rom, Villa Farnesina, Loggia di Galatea, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 195, Abb. 28
- Abb. 190 Jacopo Zucchi, Gewölbefresken, ab ca. 1587, Rom, Palazzo Rucellai, Galleria Rucellai, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 49
- Abb. 191 Tommaso Laureti, Entwurf des Deckenspiegels der Sala di Costantino, 1585, Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. CC 2108, aus: A. Zuccari (2004), S. 73, Abb. 18
- Abb. 192 Jacopino del Conte, Chlodwigs Schwur, 1547/48, Rom, S. Luigi dei Francesi, Remigiuskapelle, Foto: Autorin
- Abb. 193 Girolamo Siciolante da Sermoneta, Chlodwigs Taufe, 1547/48, Rom, S. Luigi dei Francesi, Remigiuskapelle, Foto: Autorin
- Abb. 194 Tommaso Laureti, Die Gerechtigkeit des Brutus, 1586-94, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani, Foto: Musei Capitolini, Rom
- Abb. 195 Tommaso Laureti, Der Kampf an der Sublicius-Brücke, 1586-94, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani, Foto: Musei Capitolini, Rom
- Abb. 196 Tommaso Laureti, Mucius Scaevola vor Porsenna, 1586-94, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani, Foto: Musei Capitolini, Rom
- Abb. 197 Tommaso Laureti, Die Schlacht am Regillus-See, 1586-94, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani, Foto: Musei Capitolini, Rom
- Abb. 198 Tommaso Laureti, Entwurfszeichnung für das Urteil des Brutus, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 4303, aus: I. Colucci (2007), S. 111, Abb. 4
- Abb. 199 Tommaso Laureti, Inschriftenkartusche, 1586-94, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani, Foto: Autorin
- Abb. 200 Vincenzo Scamozzi, Architekturkulisser, um 1584/85, Vicenza, Teatro Olimpico, Foto: <http://slowitaly.yourguidetoitaly.com/2012/07/>, 10.10.2015
- Abb. 201 Polyhymnia des Musensarkophages, Rom, Museo Nazionale delle Terme, aus: Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), Abb. 38i
- Abb. 202 Gefangener Daker, Neapel, Museo Archeologico, aus: Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), Abb. 165B

- Abb. 203 Michelangelo, Entwurf eines Apostels, 1546, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. W. 74, Foto: The British Museum, London
- Abb. 204 Marcantonio Raimondi (nach Baccio Bandinelli), Martyrium des hl. Laurentius, Foto: The British Museum, London
- Abb. 205 Paolo Veronese, Die Hochzeit zu Kana, 1563, Paris, Musée du Louvre, Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veronese_Hochzeit_zu_Kana.jpg, 10.10.2015
- Abb. 206 Römischer Sarkophag mit der Darstellung Phaetons, Florenz, Museo degli Uffizi, aus: Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), Abb. 27
- Abb. 207 Flussgott Tiber, Paris, Musée du Louvre, aus: Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), Abb. 66
- Abb. 208 Hochzeitssarkophag, Rom, S. Lorenzo fuori le mura, Foto: Autorin
- Abb. 209 Relief einer Reiterschlacht, Rom, Konstantinsbogen, aus: Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), Abb. 158iii
- Abb. 210 Relief einer Reiterschlacht, Rom, Konstantinsbogen, aus: Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), Abb. 158i
- Abb. 211 Antonio Tempesta, Romplan, Detail des Kapitelhügels, 1593
- Abb. 212 Apotheose Sabinas, hadrianisch, Rom, Museo Capitolino, aus: Ph. P. Bober / R. Rubinstein (2010), Abb. 195/7
- Abb. 213 Niccolò Circignani u. Matteo da Siena, Martyrium des hl. Artemisius und seiner Gefährten, 1582, Rom, S. Stefano Rotondo, aus: P. Galeotti / A. F. Caiola (2007), S. 47, Abb. 81
- Abb. 214 Giacomo Stella (zugeschrieben), Josuas Schlacht gegen die Amalekiter, 1587, Rom, Scala Santa, aus: A. Zuccari (1992) (a), S. 145, Taf. XXXVII
- Abb. 215 Peter Paul Rubens (nach Leonardo da Vinci), Schlacht von Anghiari, Mitte 16. Jh., Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 20271, Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens%27s_copy_of_the_lost_Battle_of_Anghiari.jpg, 10.10.2015
- Abb. 216 Jacopo Ripanda, Hannibal in Italien, um 1507/08, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala delle Guerre Puniche, Foto: Bibliotheca Hertziana, Rom
- Abb. 217 Francesco Salviati, Wandfresken, 1552-54, Rom, Palazzo Ricci-Sacchetti, Sala dell'Udienza invernale, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 391, Taf. 178
- Abb. 218 Giorgio Vasari, Tribut der Nationen, 1546, Rom, Palazzo della Cancelleria, Sala dei Cento Giorni, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 29
- Abb. 219 Francesco Salviati, Szenen aus der Geschichte des Hauses Farnese, 1588, Rom, Palazzo Farnese, Salotto dipinto, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 31
- Abb. 220 Caprarola, Palazzo Farnese, Sala dei Fasti Farnesiani, 1562-65, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 439, Taf. 207

- Abb. 221 Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Regia, 1548-73, Foto: http://www.dionysius.de/2008/domro_b.jpg, 10.10.2015
- Abb. 222 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dei Cinquecento, 1563-71, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 33
- Abb. 223 Matteo Greuter, Disegno nuovo di Roma moderna, Detail, 1618
- Abb. 224 Rom, S. Susanna, Foto: Michael Gromotka
- Abb. 225 Tommaso Laureti, Martyrium der hl. Susanna, 1595-97, Rom, S. Susanna, aus: A. Zuccari (2004), S. 75, Abb. 20
- Abb. 226 Sebastiano del Piombo, Geburt Mariens, 1532-54, Rom, S. Maria del Popolo, Cappella Chigi, aus: C. Strinati / B. W. Lindemann / R. Contini (2008), S. 227
- Abb. 227 Sebastiano del Piombo, Beweinung Christi, 1516, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 18, aus: C. Strinati / B. W. Lindemann / R. Contini (2008), S. 167
- Abb. 228 Michelangelo, Madonna del Silenzio, 1538/40, London, Duke of Portland, aus: F. Hartt (1971), S. 309, Abb. 437
- Abb. 229 Sebastiano del Piombo, Zacharias, 1538/47, Alnwick, Alnwick Castle, aus: C. Strinati / B. W. Lindemann / R. Contini (2008), S. 251
- Abb. 230 Tommaso Laureti, Apsisfresko, 1599-1600, Rom, Monastero di Tor de Specchi, Cappella dell'Annunziata, aus: F. Nicolai (2011), S. 395, Abb. 32
- Abb. 231 Raphael, Erzengel Michael stürzt Satan, 1518, Paris, Musée du Louvre, Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Grand_Saint_Michel,_by_Raffaello_Sanzio,_from_C2RMF_retouched.jpg, 10.10.2015
- Abb. 232 Trometta, Apsisdekoration, 1584, Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella dell'Ascensione, Foto: Autorin
- Abb. 233 Rom, SS. Cosma e Damiano, Apsis, 526-530, aus: B. Schellewald (2003), S. 39
- Abb. 234 Tod der hl. Francesca Romana, 1468, Rom, Monastero di Tor de Specchi, aus: A. Bartolomei Romagnoli (2009), S. 117
- Abb. 235 Tommaso Laureti, Die Heilung des Lahmen vor der Schönen Pforte, 1599-1602, Vatikan, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Foto: Musei Vaticani
- Abb. 236 Michelangelo, Scheidung von Licht und Finsternis, 1508-12, Vatikan, Cappella Sistina, Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lightmatter_Sistine_Chapel_ceiling.jpg, Detail, 11.10.2015
- Abb. 237 Raphael, Vermählung Mariens, 1504, Mailand, Pinacoteca di Brera, aus: M. Prisco (2003), S. 83
- Abb. 238 Raphael, Die Heilung des Lahmen, Karton, um 1514, London, Victoria and Albert Museum, Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%26A_-_Raphael,_The_Healing_of_the_Lame_Man_\(1515\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%26A_-_Raphael,_The_Healing_of_the_Lame_Man_(1515).jpg), 10.10.2015

- Abb. 239 Girolamo Muziano, Auferweckung des Lazarus, um 1555, Vatikan, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Inv. 40368, Foto: <http://www.zeno.org/nid/20004204425>, 10.10.2015
- Abb. 240 Nicolas Dorigny (nach Ludovico Cigoli), Die Heilung des Lahmen vor der Schönen Pforte, 1697, Foto: The British Museum, London
- Abb. 241 Ludovico Cigoli, Die Heilung des Lahmen vor der Schönen Pforte, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 1006F, aus: M. Chappell / W. CH. Kirwin (1974), Abb. 36
- Abb. 242 Tommaso Laureti, Himmelfahrt Mariens, 1602, Reggio Emilia, S. Prospero, aus: A. Mazza (1997) (b), S. 59
- Abb. 243 Tizian, Assunta, 1516-18, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari, aus: C. Strinati / B. W. Lindemann / R. Contini (2008), S. 284
- Abb. 244 Tommaso Laureti (zugeschrieben), Kreuzannagelung Christi, Ferrara, S. Cristoforo della Certosa, Foto: Autorin
- Abb. 245 Andrea Bolzoni, Pianta e Alzato della città di Ferrara, Detail: Oratorium der *Confraternita dell'Orazione e Morte*, 1782, aus: M. Mazzei Traina (2002), S. 185
- Abb. 246 Pordenone, Kreuzannagelung Christi, 1520-22, Cremona, Santa Maria Assunta, aus: J. Kliemann / M. Rohlmann (2004), S. 228, Taf. 86 (Detail)
- Abb. 247 Albrecht Dürer, Kreuzannagelung Christi, Kleine Passion, 1511, Foto: The British Museum, London
- Abb. 248 Hans Baldung, Kreuzannagelung Christi, aus: Ulrich Pinder, *Speculum passionis domini nostri ihesu christi*, Nürnberg 1507, Foto: The British Museum, London
- Abb. 249 Hieronymus Wierix (nach Bernardino Passeri), Kreuzannagelung Christi, aus: Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Antwerpen 1593, Foto: The British Museum, London
- Abb. 250 Gerard David, Kreuzannagelung Christi, um 1485/90, London, National Gallery, aus: H. Van Miegroet (1989), S. 47
- Abb. 251 Cornelis Smet, Kreuzannagelung Christi, Neapel, Santi Severino e Sossio, aus: P. Leone De Castris (1991), S. 33
- Abb. 252 Pontormo, Entwurf der Kreuzannagelung Christi für den Kreuzgang des Karthäuserklosters bei Galluzzo, um 1525, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 6671 F, aus: K. W. Forster (1966), Abb. 36
- Abb. 253 Tommaso Laureti (zugeschrieben), Martyrium der hl. Katharina von Alexandria, Bologna, Santa Maria Maddalena di strada San Donato, Foto: Autorin
- Abb. 254 Tommaso Laureti (zugeschrieben), Quadrierter Entwurf für das Martyrium der hl. Katharina von Alexandria, Liverpool, Walker Art Gallery, Inv.-Nr. 1995.115, aus: M. Faietti (2002), S. 294, Abb. 1

- Abb. 255 Giovanni Battista Pozzo, Martyrium der hl. Katharina von Alexandria, 1588-89, Colle di Val d'Elsa, S. Andrea, Foto: Lothar Sichel
- Abb. 256 Francesco Borromini, Grundriss von S. Giovanni in Laterano, Detail: Cappella Lancellotti, Wien, Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. It. AZ Rom 3732, aus: H. Hibbard (1971), S. 125, Abb. 10c
- Abb. 257 Giovanni Maggi, S. Giovanni in Laterano, Detail: Altarbild der Cappella Lancellotti von Tommaso Laureti, 1681
- Abb. 258 Ferrareser Maler, Hl. Hieronymus, 18. Jh., Ferrara, S. Francesco, Cappella Novara, aus: A. M. Fioravanti Baraldi (1992), S. 254

Abbildungen

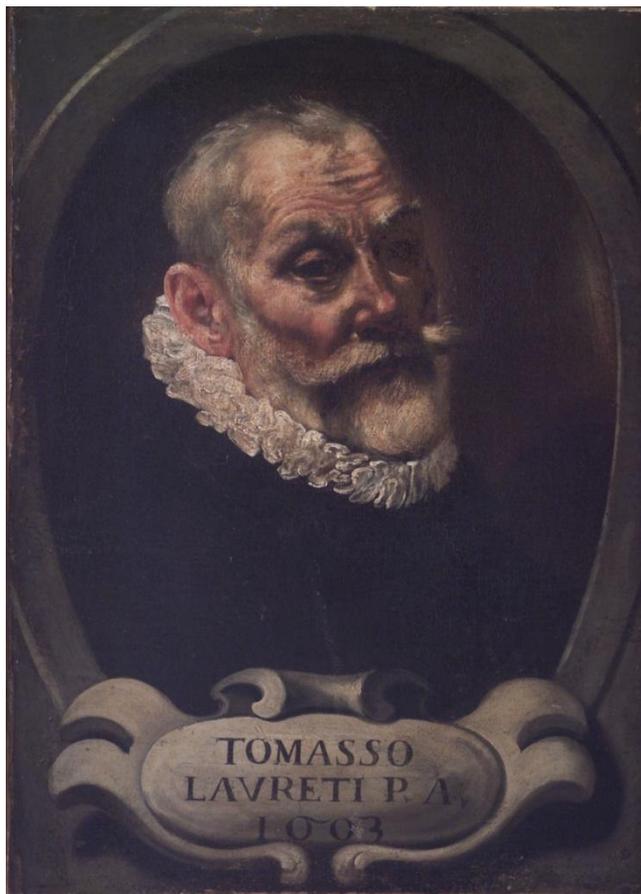


Abb. 1
Orazio Borgianni, Portrait
von Tommaso Laureti, um
1612



Abb. 2
Giacomo Giovannini (nach Marcantonio Chiarini), Salone d'onore des Palazzo Vizzani, 1693

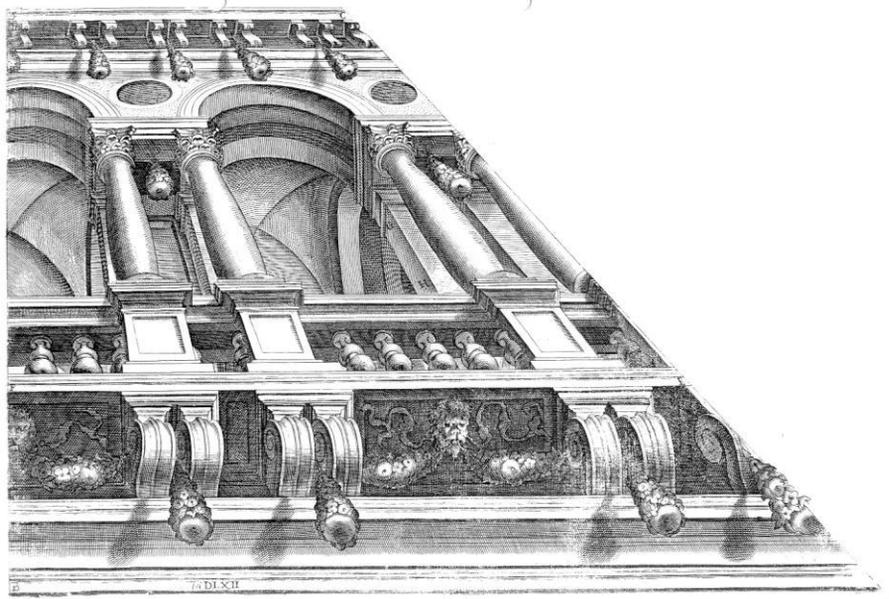


Abb. 3
Tommaso Laureti (nach), Deckenquadratur, aus: J. Barozzi / E. Danti
(1583), S. 88

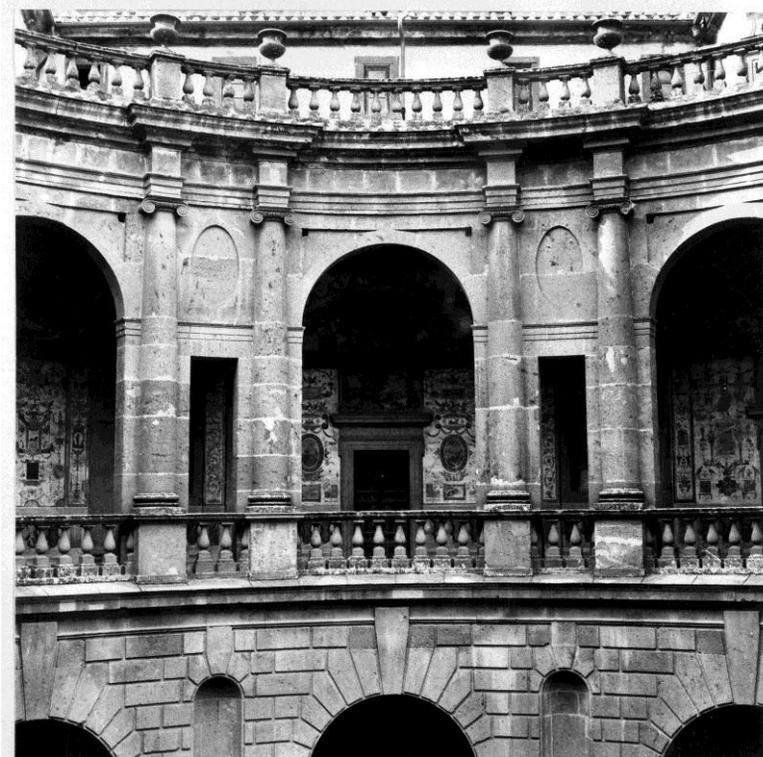


Abb. 4
Caprarola, Palazzo Farnese, Cortile

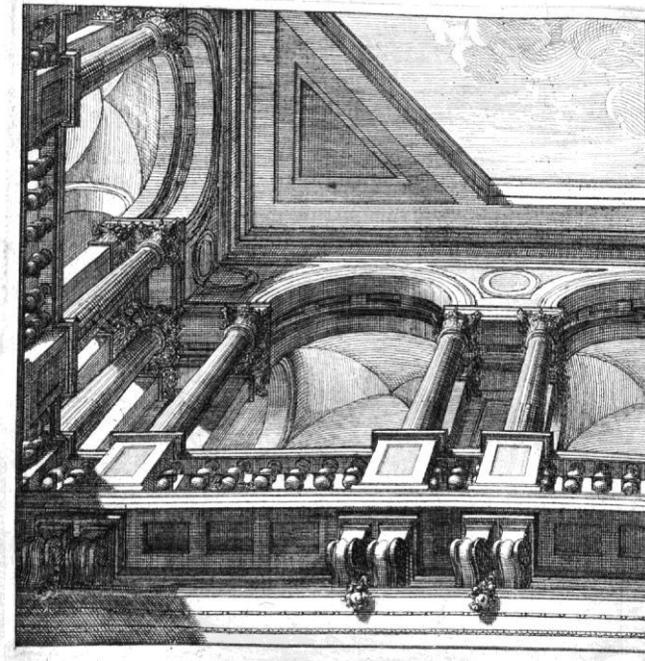


Abb. 5
Tommaso Laureti (nach), Deckenquadratur,
aus: G. Barozzi (1744), S. 136



Abb. 6
Bologna, Palazzo Vizzani



Abb. 7
Tommaso Laureti, Schlacht am Fluss Granikos, 1562,
Bologna, Palazzo Vizzani



Abb. 8
Tommaso Laureti, Alexander d. Gr. durchschlägt den
Gordischen Knoten, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani



Abb. 9
Caprarola, Palazzo Farnese, Sala di Giove, 1561/62



Abb. 10
Guglielmo della Porta, Pax Romana, 1554/58, Rom,
Palazzo Farnese



Abb. 11
Tommaso Laureti, Die Familie des Darius vor Alexander d. Gr., 1562, Bologna, Palazzo Vizzani



Abb. 12
Tommaso Laureti, Die Belagerung von Tyros, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani



Abb. 13
Sodoma, Die Familie des Darius vor Alexander d. Gr., ca. 1517, Rom, Villa Farnesina



Abb. 14
Marcantonio Raimondi (nach Michelangelo), Schlacht von Cascina, Detail, 1510



Abb. 15
Raphael, Schlacht von Ostia, um 1516/17, Vatikan, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio di Borgo



Abb. 16
 Tommaso Laureti, Die
 Befragung des Orakels von
 Ammon, 1562, Bologna, Palazzo
 Vizzani



Abb. 17
 Marcantonio Raimondi (nach Giulio
 Romano), Martha führt Maria Magdalena
 zu Christus, 1520/30



Abb. 18
 Agostino Veneziano (nach Raphael),
 Tod des Ananias, Detail, 1516



Abb. 19
 Pellegrino Tibaldi,
 Johannes der Täufer tauft
 die Menge, Detail, vor
 1558, Bologna, San
 Giacomo Maggiore,
 Cappella Poggi



Abb. 20
Tommaso Laureti, Alexander d. Gr. bedeckt Darius Leichnam mit seinem Mantel, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani



Abb. 21
Baccio Bandinelli, Chorschrankenrelief, vor 1562, Florenz, Dom



Abb. 22
Orestsarkophag, Vatikan, Musei Vaticani

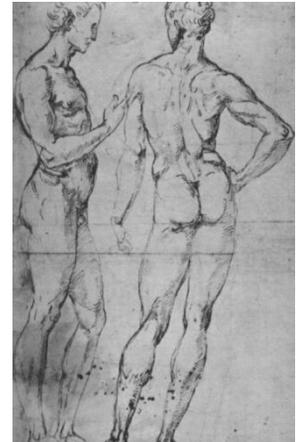


Abb. 23
Raphael, Bewegungsstudie, um 1507



Abb. 24
Nicolò dell'Abate, Die tote Camilla wird von zwei Amazonen vom Pferd gehoben, um 1550, Bologna, Palazzo Poggi



Abb. 25
Tommaso Laureti, Alexander d. Gr. weist das ihm gereichte Wasser zurück, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani



Abb. 26
Tommaso Laureti, Die Eroberung von Nisa, 1562, Bologna, Palazzo Vizzani



Abb. 27
Raphael, Krönung Karls V., Detail, um 1516/17, Vatikan, Palazzo Apostolico, Stanza dell'Incendio



Abb. 28
Georg Pencz (nach Giulio Romano), Die Eroberung von Carthagen, 1539



Abb. 29
Reiterstatue des Mark Aurel, Rom, Piazza del Campidoglio



Abb. 30
Tommaso Laureti, Austausch der Geschenke mit König Omphis, 1562,
Bologna, Palazzo Vizzani



Abb. 31
Michelangelo, Ignudo, 1508-
12, Vatikan, Cappella Sistina



Abb. 32
Michelangelo, Ignudo, 1508-12,
Vatikan, Cappella Sistina

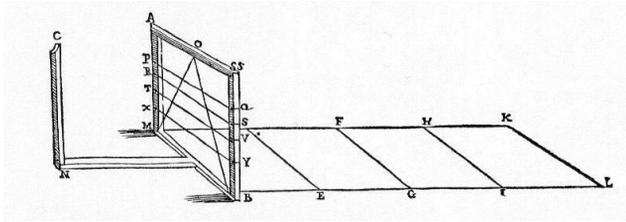


Abb. 33

Tommaso Laureti, Instrument zur Überprüfung der Perspektive, aus: J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 39



Abb. 34

Mantua, Palazzo del Te



Abb. 35

Caprarola, Palazzo Farnese, Sala Tonda, um 1561/63

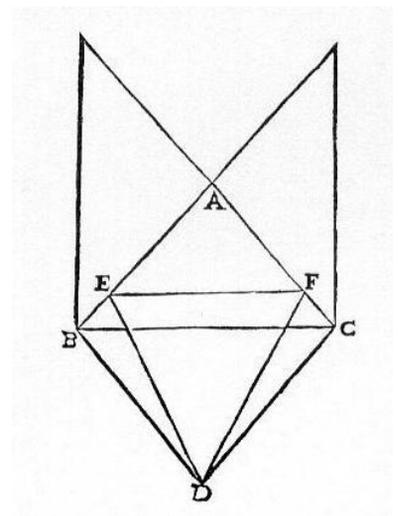


Abb. 36

Egnazio Danti, Perspektivschema, aus: J. Barozzi / E. Danti (1583), S. 86



Abb. 37
Venedig, Biblioteca Marciana, Vestibul, 1559/60



Abb. 38
Vatikan, Palazzo Apostolico, Logge di Raffaello, 1518/19

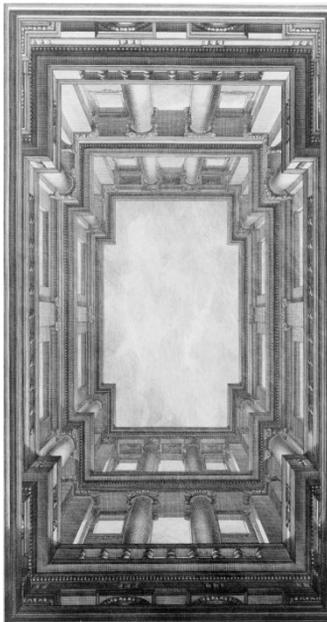


Abb. 39
Pellegrino Tibaldi (nach),
Quadratur, 1554, Bologna,
Palazzo Poggi, Sala di
Fetone, aus: G. Zanotti
(1756)



Abb. 40
Francesco Primaticcio, Minerva vor
Jupiter und Juno

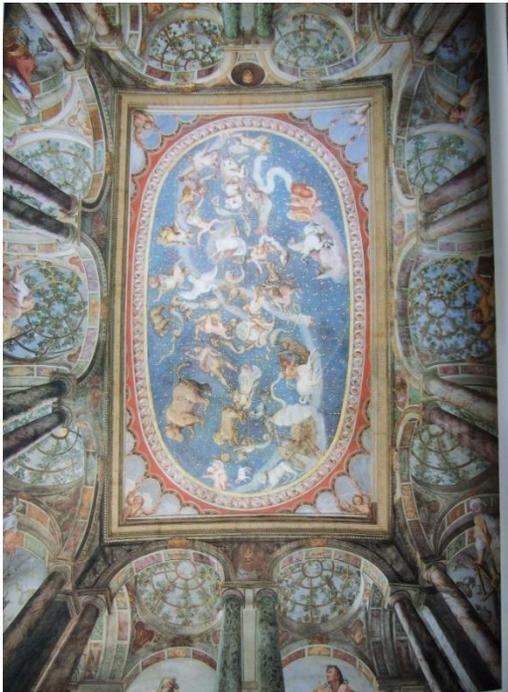


Abb. 41
Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Bologna,
1575



Abb. 42
Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala dei Palafrenieri,
1582/83

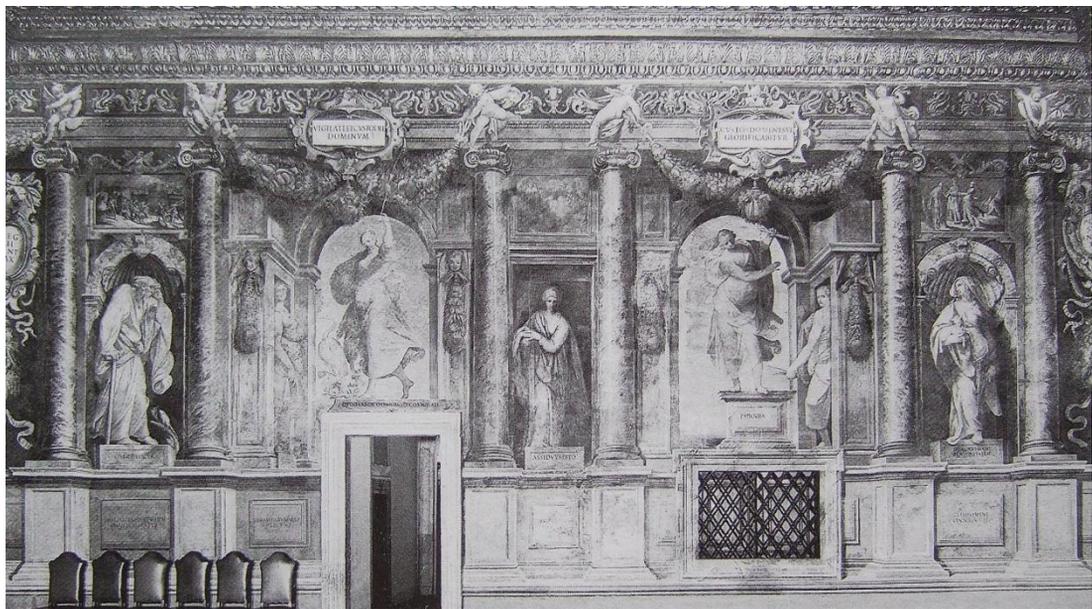


Abb. 43
Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Vecchia degli Svizzeri, 1582/83



Abb. 44
Rom, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Casino delle Muse, 1611/12

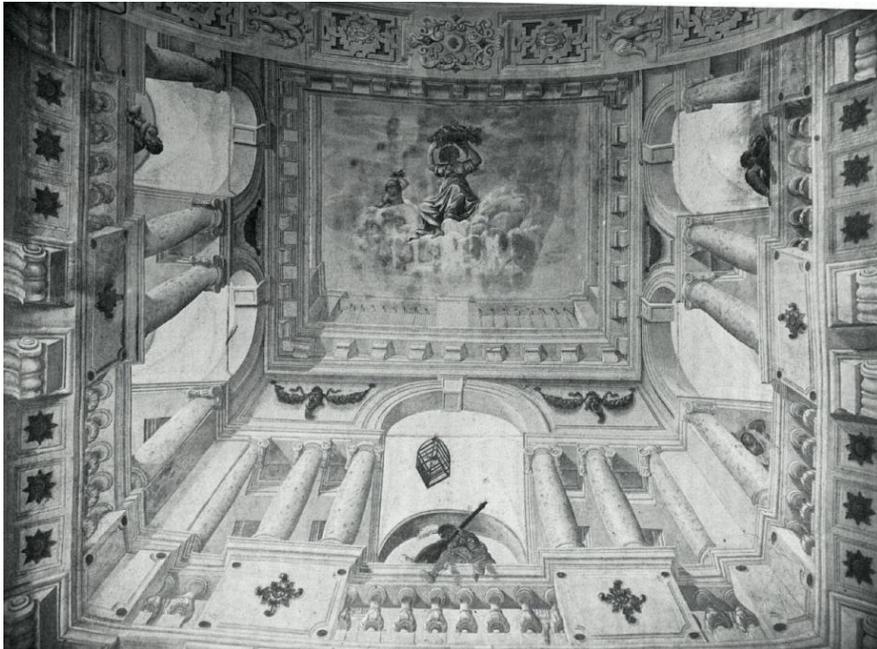


Abb. 45
Villa Paleotti, Casino Malvasia, 1616-22

Abb. 46
München, Residenz, Schwarzer
Saal, 1602



Abb. 47
Iburg, Rittersaal, 1656-58

Abb. 48
Cagnes-sur-Mer, Château
Grimaldi, 1623



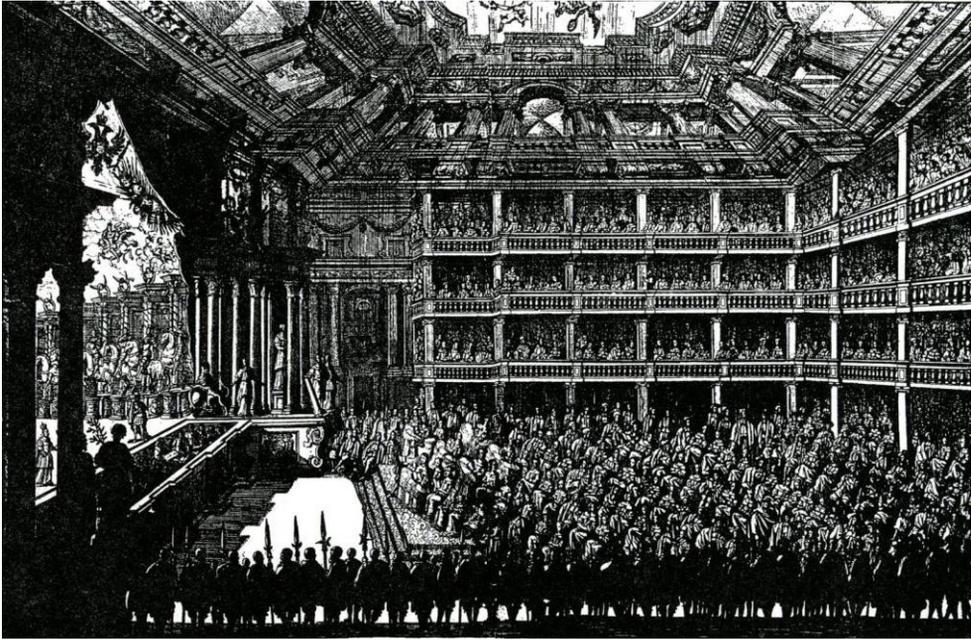


Abb. 49
Matthäus Küsel (nach Franz Geffels), Theater auf der Cortina, nach 1667



Abb. 50
Schloss Petronell, Festsaal, 1668/69

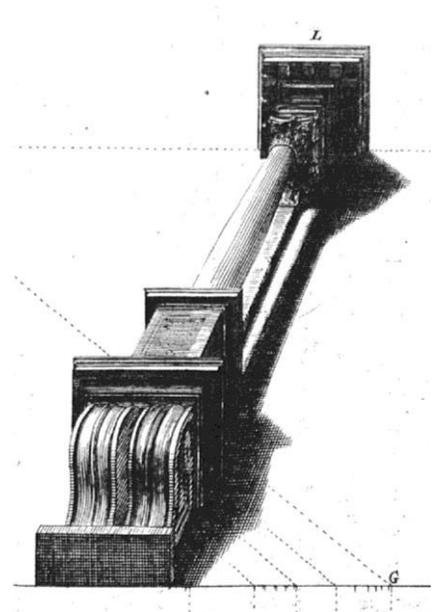


Abb. 51
Andrea Pozzo, Perspektivisch verkürzte Säule, aus: A. Pozzo (1693), Figur 86

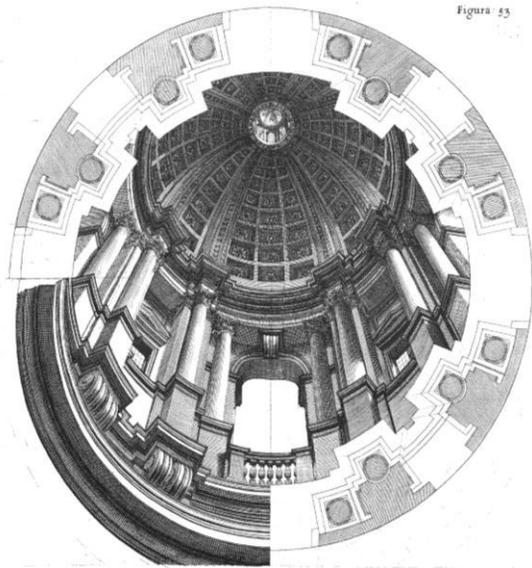


Abb. 52
 Andrea Pozzo, Scheinkuppel, aus:
 A. Pozzo (1693), Figur 53



Abb. 53
 Andrea Pozzo, Scheinkuppel, 1685, Rom, S. Ignazio



Abb. 54
 Giovanni Francesco Marchini, Scheinkuppel,
 1716, Bamberg, St. Martin



Abb. 55
 Cosmas Damian Asam, Scheinkuppel,
 1718-20, Weingarten, Benediktiner- und
 Wallfahrtskirche zum Heiligen Blut



Abb. 56
 Andrea Pozzo, Verherrlichung des hl. Francesco Saverio, 1676,
 Mondovì, S. Francesco Saverio



Abb. 57
 Giovanni Francesco Marchini, Qudratur, 1728-30, Wiesentheid, St. Mauritius

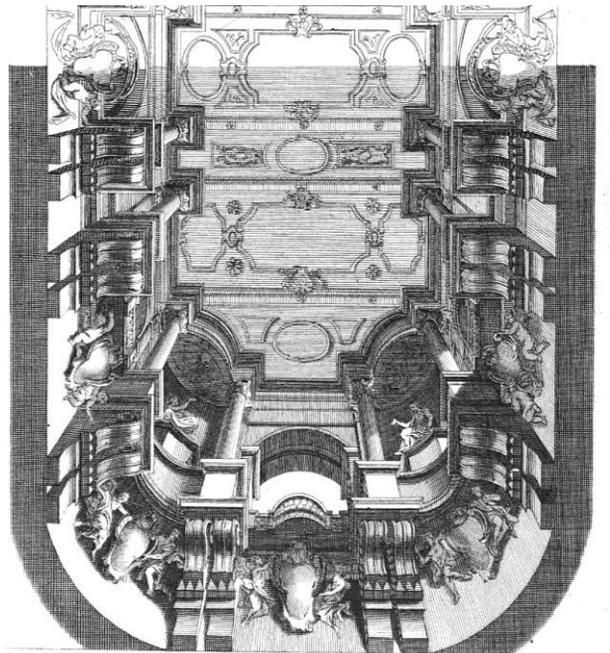


Abb. 58
 Andrea Pozzo, Licht- und Schattenstudie, aus: A. Pozzo (1693), Figur 59



Abb. 59
Collodi, Villa Garzoni, Salone, 1750er Jahre



Abb. 60
Pommersfelden, Schloss
Weißenstein, Corps de Logis,
1711-18



Abb. 61
Bologna, Piazza di Nettuno, Neptunbrunnen, 1563-66



Abb. 62
Giambologna, Neptunmodell,
Bologna, Museo Civico Medievale

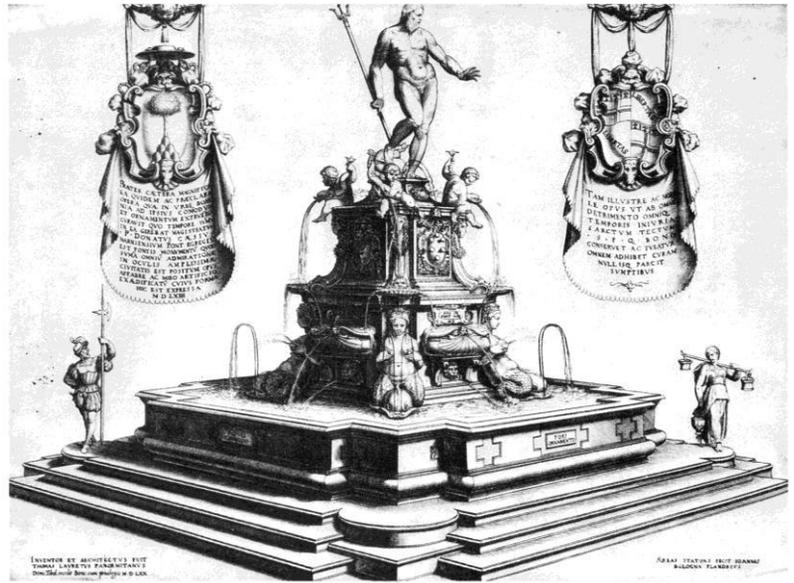


Abb. 63
Domenico Tibaldi (nach Tommaso Laureti), Neptunbrunnen, 1570



Abb. 64
Bologna, Neptunbrunnen (Detail)

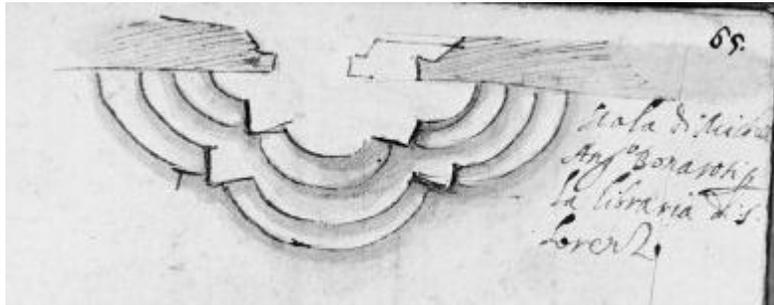


Abb. 65
 Oreste Vannucci (nach Michelangelo), Entwurf der Treppe des Vestibüls der Biblioteca Laurenziana



Abb. 66
 Antonio da Sangallo (nach Michelangelo), Entwurf der Treppe des Vestibüls der Biblioteca Laurenziana



Abb. 67
 Medaille des Neptunbrunnens, 1565

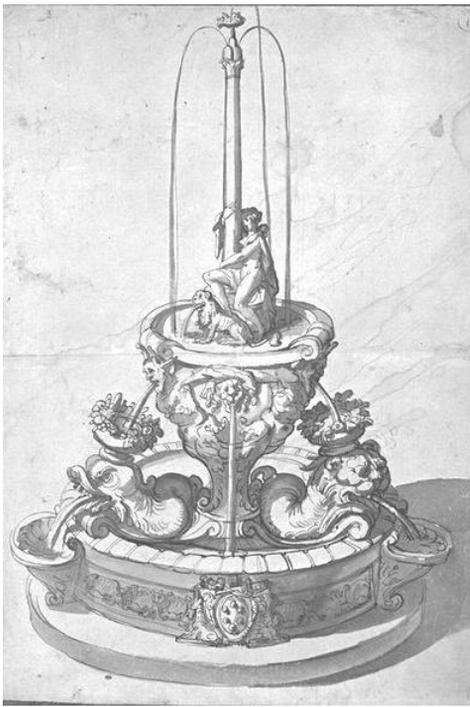


Abb. 68
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Paris,
Musée du Louvre, Inv.-Nr. 11134



Abb. 69
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Paris,
Musée du Louvre, Inv.-Nr. 11135



Abb. 70
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Paris,
Musée du Louvre, Inv.-Nr. 11136



Abb. 71
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Paris,
Musée du Louvre, Inv.-Nr. 11137



Abb. 72
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Wien,
Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr.
14342

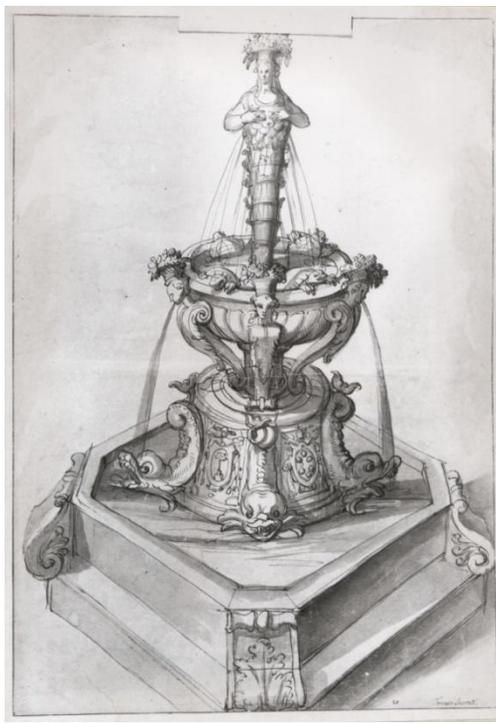


Abb. 73
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Wien,
Albertina, Graphische Sammlung, Inv.-Nr.
14343 (mit geöffneter Klappe)



Abb. 74
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf,
Wien, Albertina, Graphische Sammlung,
Inv.-Nr. 14343 (mit geschlossener
Klappe)



Abb. 75
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf,
Wien, Albertina, Graphische Sammlung,
Inv.-Nr. 14344

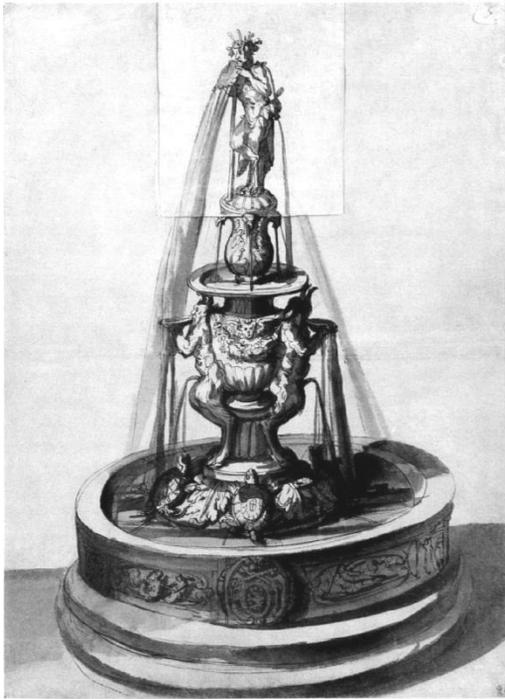


Abb. 76
 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Linz,
 Stadtmuseum Nordico, Graphische
 Sammlung, Inv.-Nr. S 25 (mit geschlossener
 Klappe)



Abb. 77
 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Linz,
 Stadtmuseum Nordico, Graphische
 Sammlung, Inv.-Nr. S 25 (mit geöffneter
 Klappe)

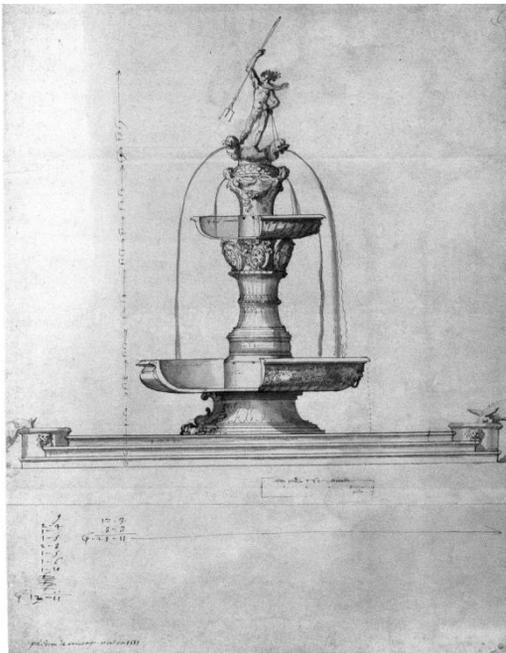


Abb. 78
 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Linz,
 Stadtmuseum Nordico, Inv.-Nr. S 26

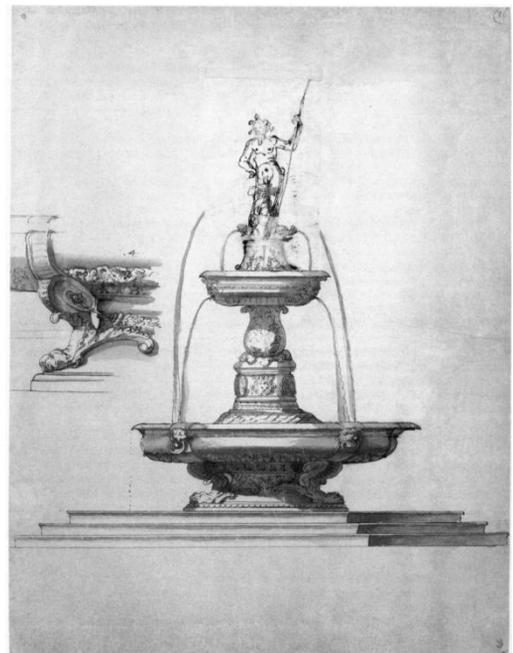


Abb. 79
 Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Linz,
 Stadtmuseum Nordico, Inv.-Nr. S 27

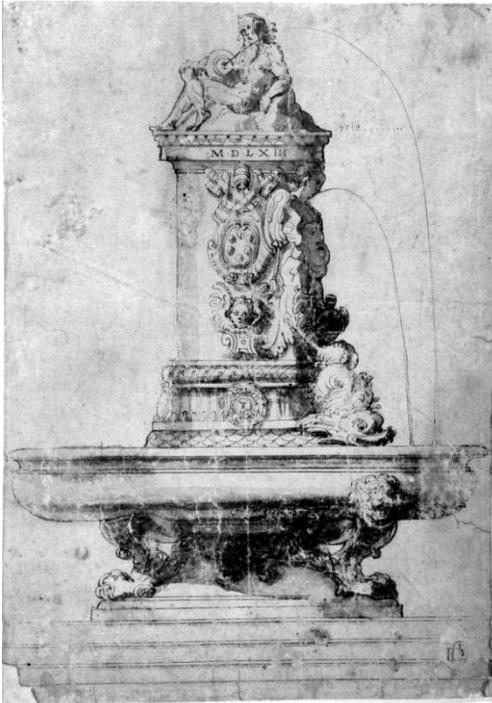


Abb. 80
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf,
Rom, Istituto Nazionale di Archeologie e
Storia dell'Arte, Inv.-Nr. 0526F



Abb. 81
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf, Wien, Albertina,
Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14341



Abb. 82
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf,
Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe
degli Uffizi, Inv.-Nr. 9067 S



Abb. 83
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf,
Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe
degli Uffizi, Inv.-Nr. 9067 S

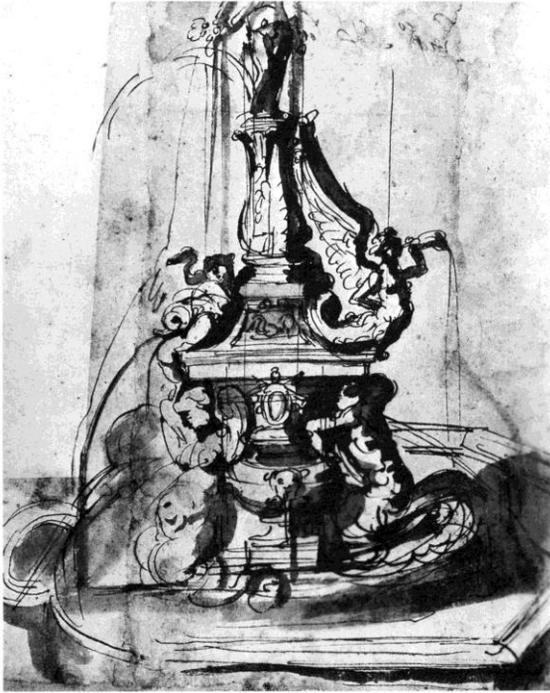


Abb. 84
Tommaso Laureti, Brunnenentwurf,
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum,
Inv.-Nr. AE 1408



Abb. 85
Giambologna, Florenz,
Florenz, Villa La Petraia



Abb. 86
Bartolomeo Ammannati, Arno, 1555-63,
Florenz, Museo Nazionale del Bargello

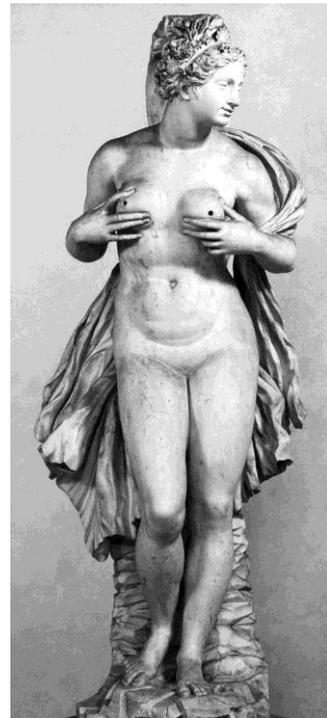


Abb. 87
Bartolomeo Ammannati, Ceres, 1555-63,
Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Abb. 88
Giambologna, Fischender Knabe,
1560/61, Florenz, Museo
Nazionale del Bargello



Abb. 89
Guglielmo della Porta, Putto am
Grabmal Pauls III., 1549, Vatikan,
St. Peter



Abb. 90
Bartolomeo Ammannati,
Neptunmodell, London, Victoria and
Albert Museum



Abb. 91
Giambologna, Brunnenmodell, New York, Metropolitan
Museum of Art

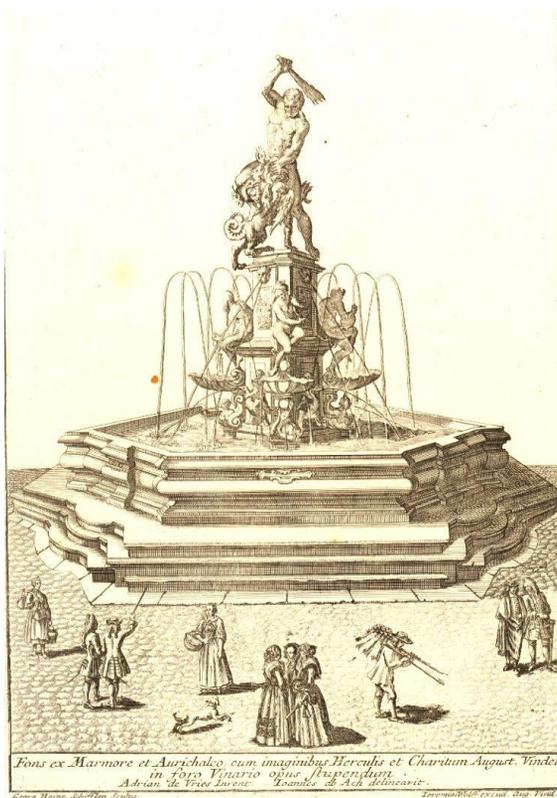


Abb. 92
Georg Heinrich Schifflin, Augsburg
Herkulesbrunnen, 1684/1724



Abb. 93
Giambologna, Herkules tötet
Nessus, 1600, Amsterdam,
Rijksmuseum



Abb. 94
Hubert Gerhard, Kirchheimer
Brunnen, 1590-94, München,
Bayerisches Nationalmuseum



Abb. 95
Rom, Piazza Mattei, Schildkrötenbrunnen, 1581-84



Abb. 96
Cesena, Fontana Masini, ab 1588



Abb. 97
 Jean Le Pautre (nach Tommaso Laureti),
 Stich nach der Zeichnung Paris, Musée
 du Louvre, Département des Arts
 Graphiques, Inv.-Nr. 11136

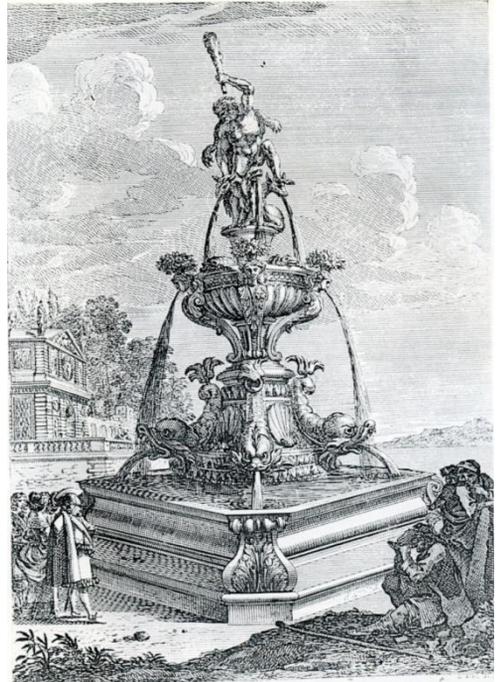


Abb. 98
 Jean Le Pautre (nach Tommaso Laureti),
 Stich nach der Zeichnung Wien, Albertina,
 Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14343

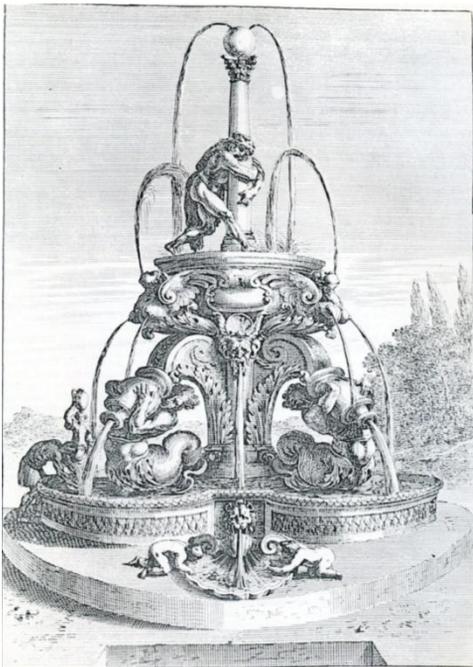


Abb. 99
 Jean Le Pautre (nach Tommaso Laureti),
 Stich nach der Zeichnung Wien, Albertina,
 Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 14344



Abb. 100
 Jean Le Pautre (nach Tommaso Laureti),
 Stich nach der Zeichnung Paris, Musée du
 Louvre, Département des Arts
 Graphiques, Inv.-Nr. 11137



Abb. 101
Jean Le Pautre, Brunnen mit
Neptunfigur



Abb. 102
Jean Le Pautre, Brunnen mit einer Figur
der Fortuna

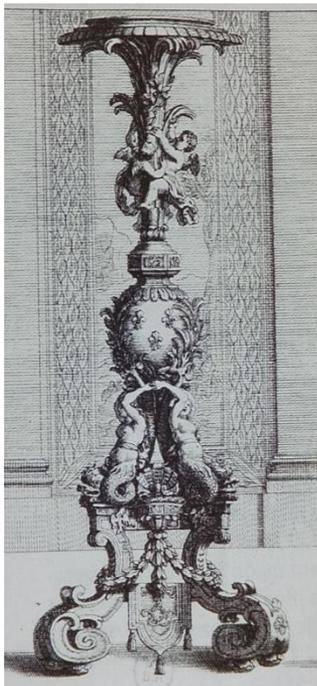


Abb. 103
Jean Le Pautre, Kandelaber

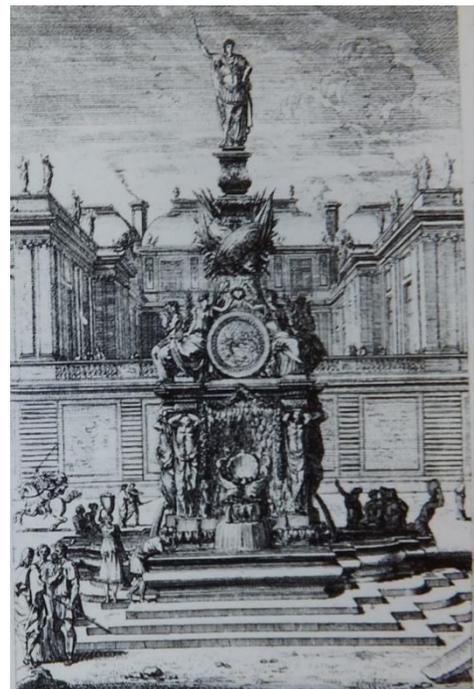


Abb. 104
Jean Le Pautre, Brunnen mit einer
Statue Ludwigs XIV.



Abb. 105
Jean Le Pautre, Brunnen in Form eines Kraters



Abb. 106
Jean Le Pautre, Brunnen in Form eines Kraters



Abb. 107
Adriaen de Vries, Grabmal Fürst Ernsts
von Holstein-Schaumburg, 1617-22,
Stadthagen, Fürstenmausoleum



Abb. 108
Georg Heinrich Schifflin, Augsburger
Augustusbrunnen



Abb. 109
Hubert Gerhard, Wittelsbacher Brunnen, 1587, München, Residenz



Abb. 110
Hubert Gerhard, Neptunfigur
des Wittelsbacher Brunnens
(Rekonstruktion mit
Dreizack)



Abb. 111
Tiziano Aspetti, Venus,
1590er Jahre

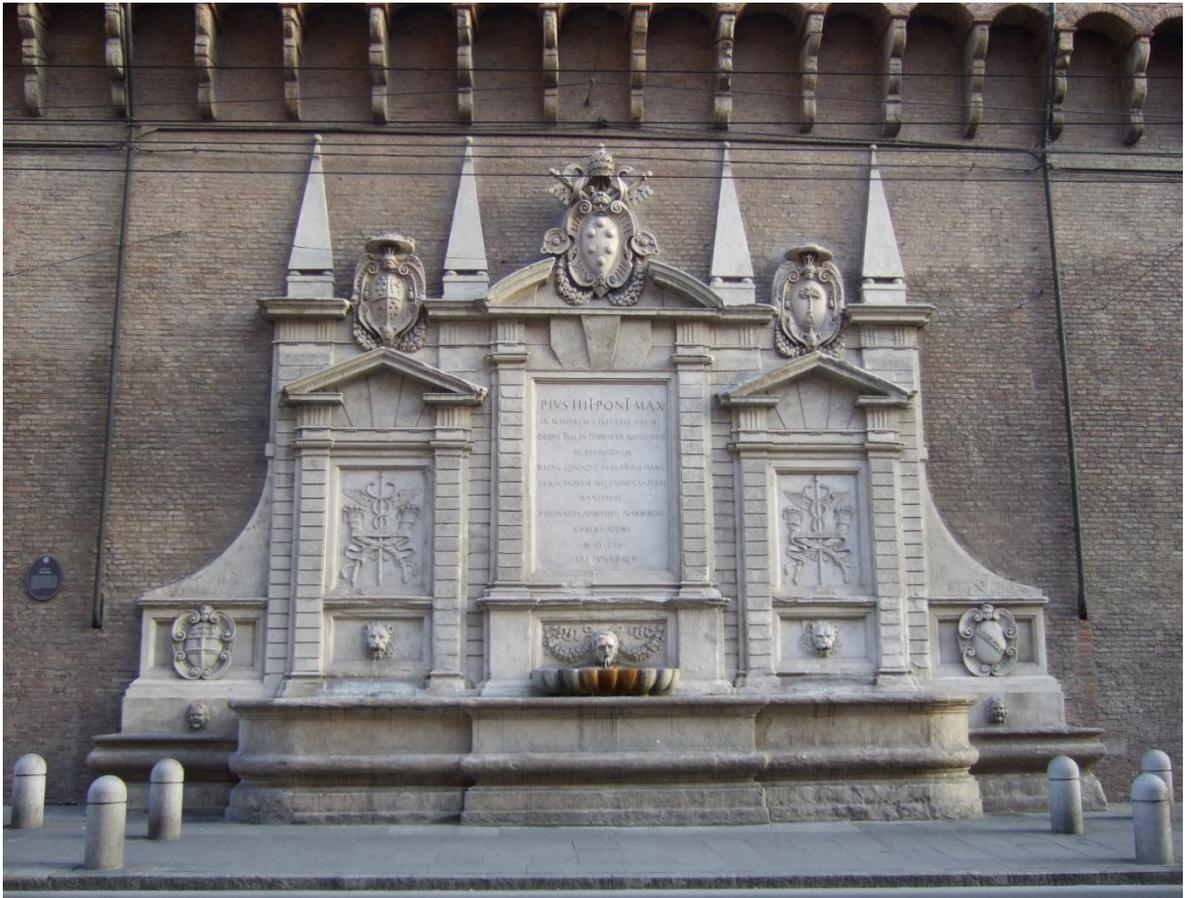


Abb. 112
Bologna, Fontana Vecchia, 1564/65



Abb. 113
Bologna, Fontana Vecchia, Seitenansicht



Abb. 125
Bologna, Fontana Vecchia, Detail



Abb. 115
Medaille der Fontana Vecchia, um 1564/65



Abb. 116
Fontana Vecchia, aus: P. Cesi, De rebus
praeclaris..., 1564/65

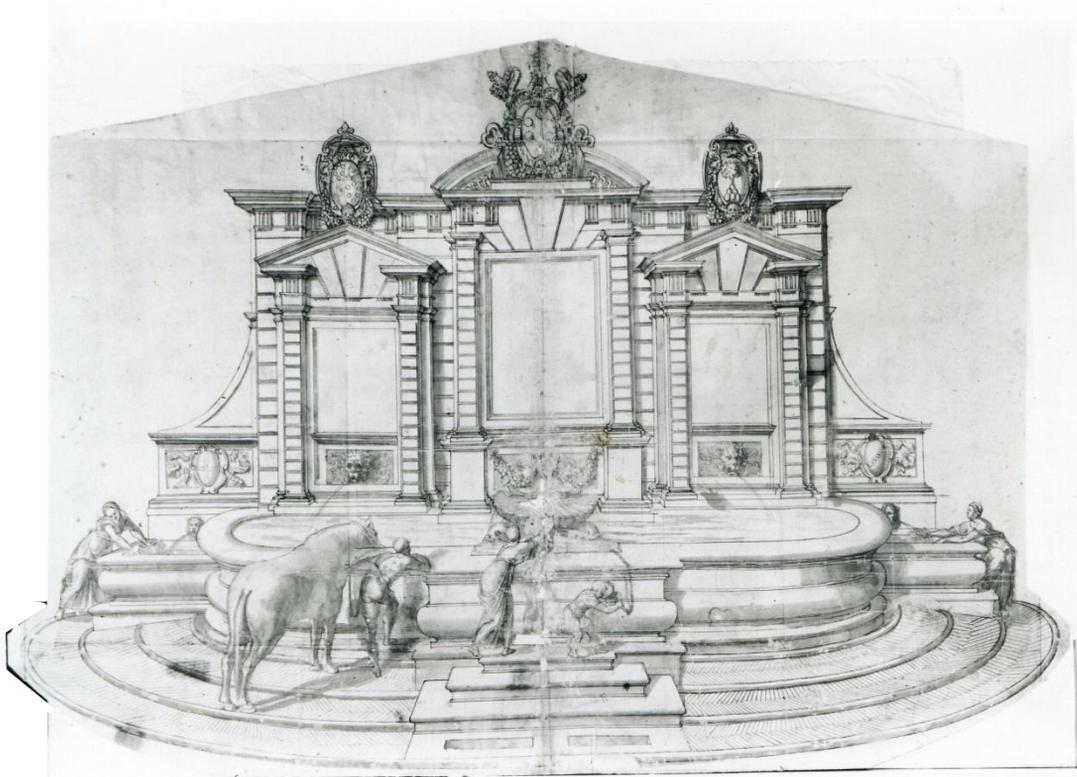


Abb. 117
Tommaso Laureti, Fontana Vecchia, 1569/70

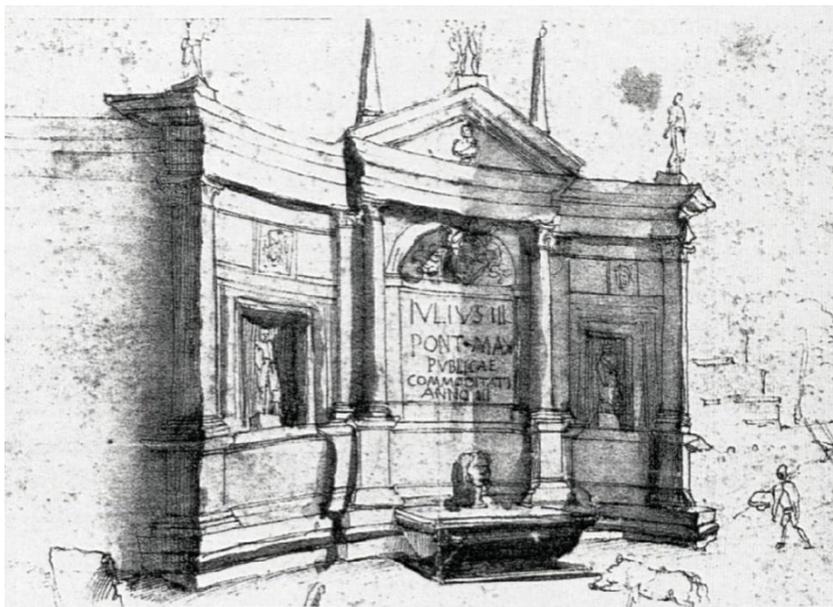


Abb. 118
Anonymus, Fontana pubblica an der Via Flaminia, 1552/55

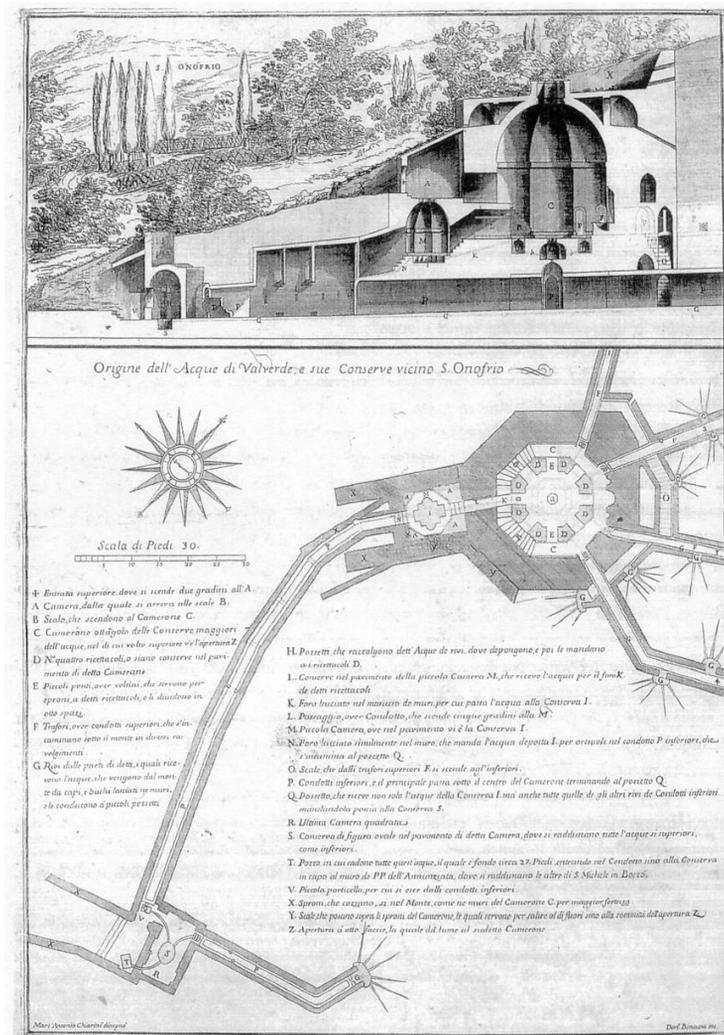


Abb. 119
Marcantonio Chiarini, Cisterna di Valverde, 1763



Abb. 120
Cisterna di Valverde, Innenansicht

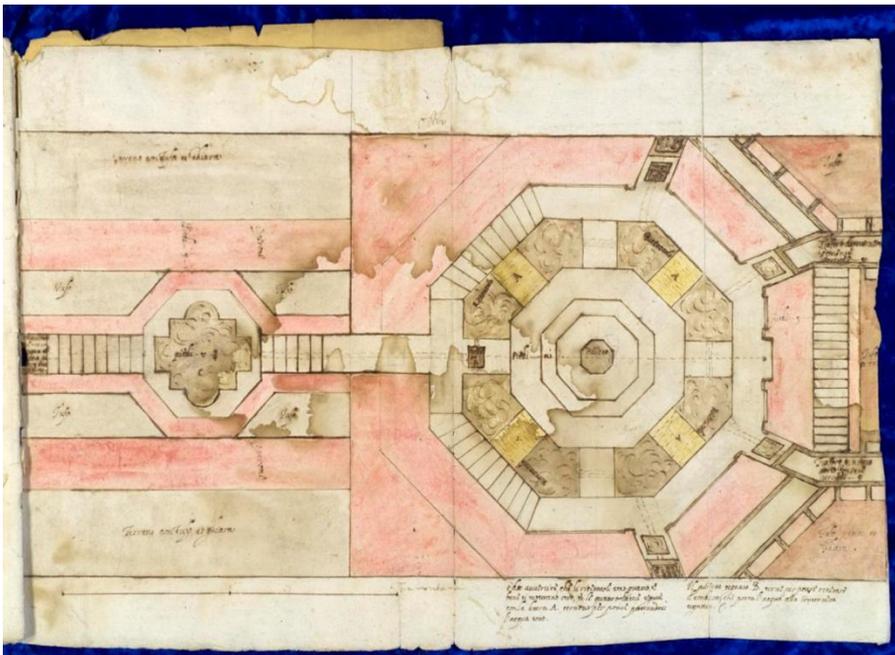


Abb. 121
Tommaso Laureti (nach), Grundriss der Cisterna di Valverde, BCAB, ms. Gozz. 62

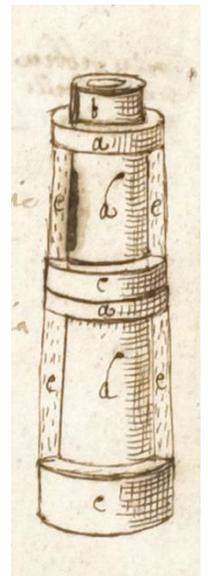


Abb. 122
Tommaso Laureti (nach), Schema einer Tonröhre der Wasserleitung, BCAB, ms. Gozz. 62



Abb. 125
Michelangelo, Pietà Bandini, 1547-53



Abb. 126
Agnolo Bronzino, Beweinung Christi, 1545



Abb. 127
Tommaso Laureti, Der Tod des Adonis, 1562/66



Abb. 128
Lorenzo Penni (nach Tommaso Laureti), Der Tod des Adonis, um 1566



Abb. 129
Bau der Villa Guastavillani, Barbiano, Villa Guastavillani, Sala del
Cardinale

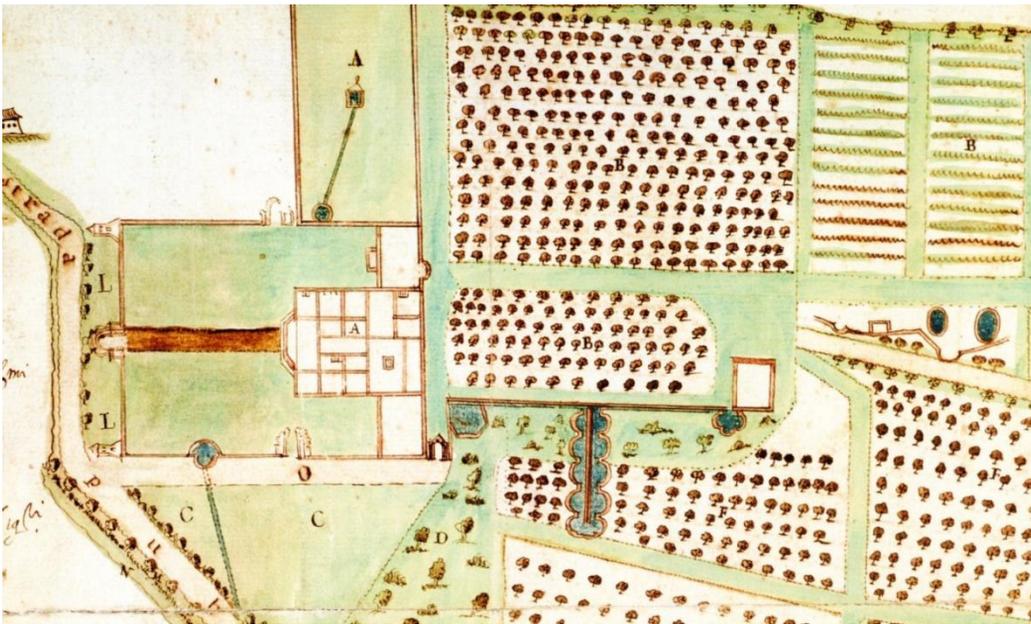


Abb. 130
Plan der Villa Guastavillani (Zustand im Jahre 1650), 1696

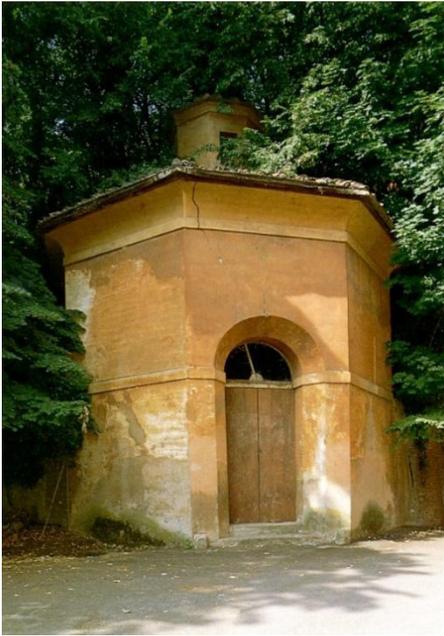


Abb. 131
Barbiano, Villa Guastavillani, Zisterne mit oktagonalem Grundriss



Abb. 132
Barbiano, Villa Guastavillani, Sala Musiva

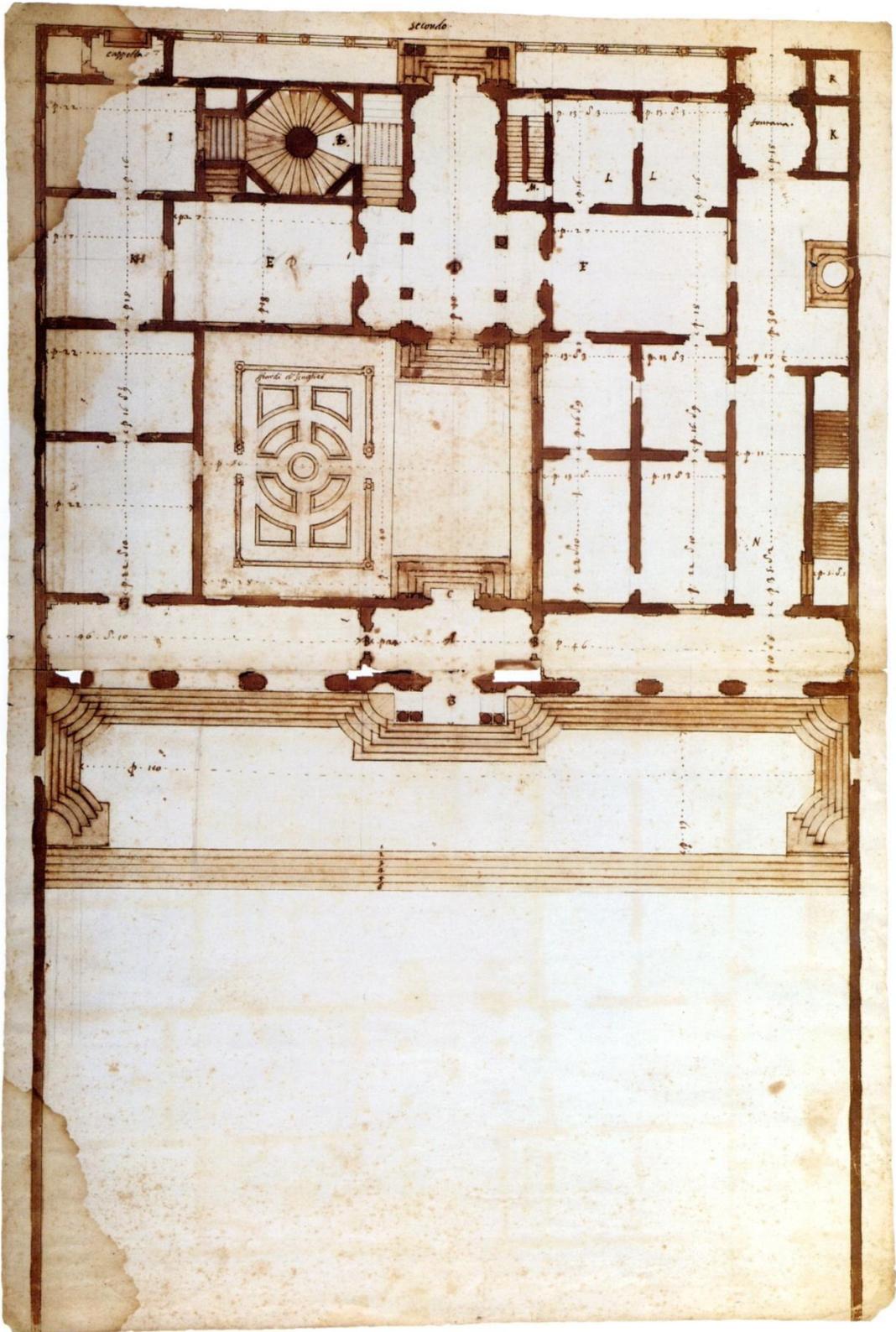


Abb. 133
Tommaso Laureti, Entwurf der Villa Guastavillani bei Barbiano



Abb. 134
Bologna, S. Giacomo Maggiore



Abb. 135
Tommaso Laureti, Riario-Altar, um 1574, Bologna, S. Giacomo Maggiore

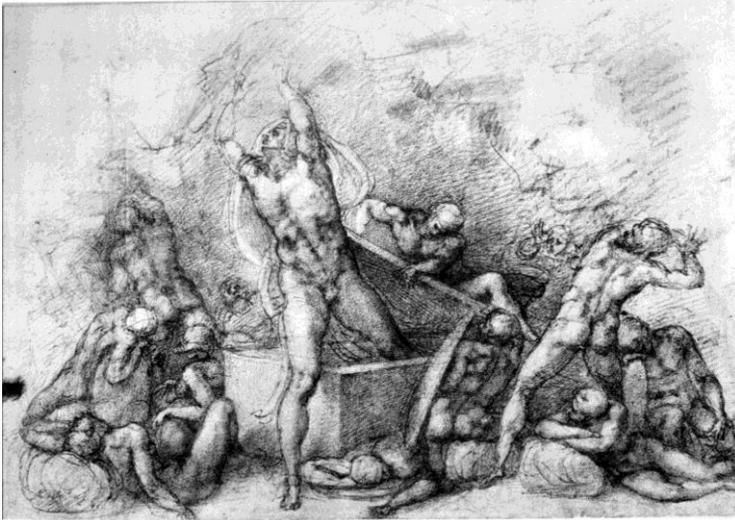


Abb. 136
Michelangelo, Auferstehung Christi, 1531/32



Abb. 137
Albrecht Dürer, Auferstehung Christi, Große Passion, 1511



Abb. 138
Santi di Tito, Auferstehung Christi, 1573/74,
Florenz, S. Croce, Cappella Medici



Abb. 139
Giorgio Vasari, Auferstehung Christi, 1567,
Florenz, S. Maria Novella, Cappella Pasquali



Abb. 140
 Agnolo Bronzino, Auferstehung Christi,
 1552, Florenz, SS. Annunziata, Cappella
 Guadagni



Abb. 141
 Annibale Carracci, Auferstehung Christi, 1593



Abb. 142
 Giovan Angelo da Montorsoli, Hochaltar,
 Vorderseite, 1558-62, Bologna,
 S. Maria dei Servi



Abb. 143
 Giovan Angelo da Montorsoli,
 Hochaltar, Rückseite, 1558-62,
 Bologna, S. Maria dei Servi



Abb. 144
Bologna, S. Giacomo Maggiore,
Cappella Bianchetti, 1577-81



Abb. 145
Bologna, S. Giacomo Maggiore, Cappella Bianchetti,
Gewölbe, 1577-81



Abb. 146
Tommaso Laureti, Translation
des Leichnams des hl.
Augustinus, 1577-81, Bologna,
S. Giacomo Maggiore, Cappella
Bianchetti



Abb. 147
Hochaltar mit Luigi Busis Gemälde von 1873,
Bologna, Santi Vitale e Agricola

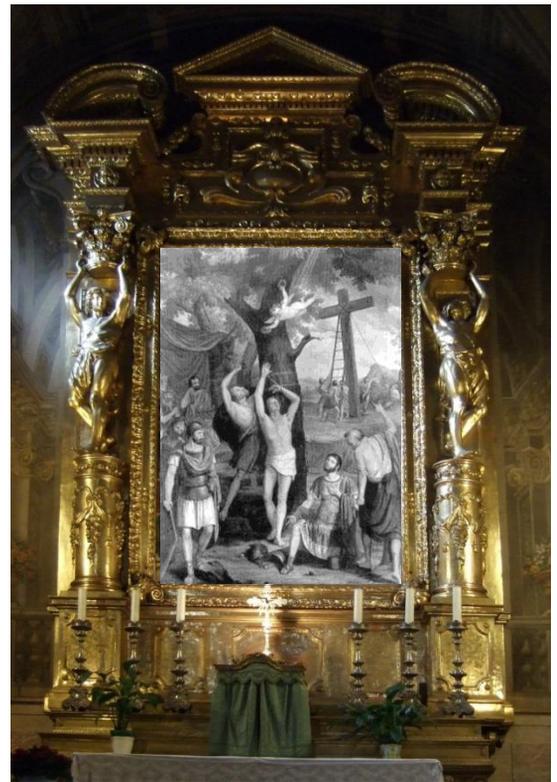


Abb. 148
Fotomontage des Hochaltares mit der Standarte,
die das ursprüngliche Altargemälde wiedergibt



Abb. 149
Perserfiguren, aus: Cesare
Cesariano, Vitruvius De
architectura, Como 1511

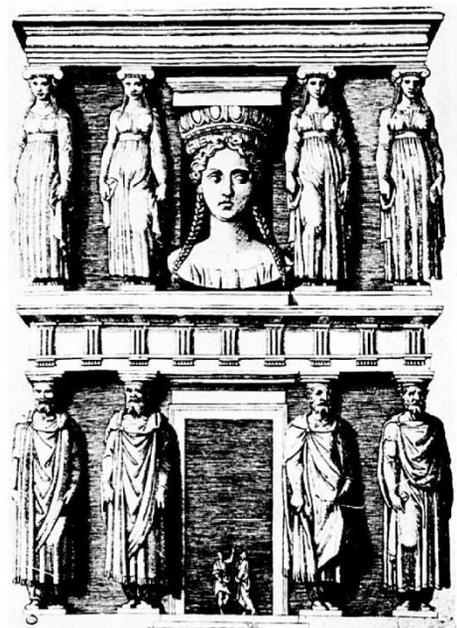


Abb. 150
Marcantonio Raimondi, Karyatidenfassade,
1520



Abb. 151
Raphael, Kouros, 1519/20,
Vatikan, Palazzo Apostolico,
Sala di Costantino

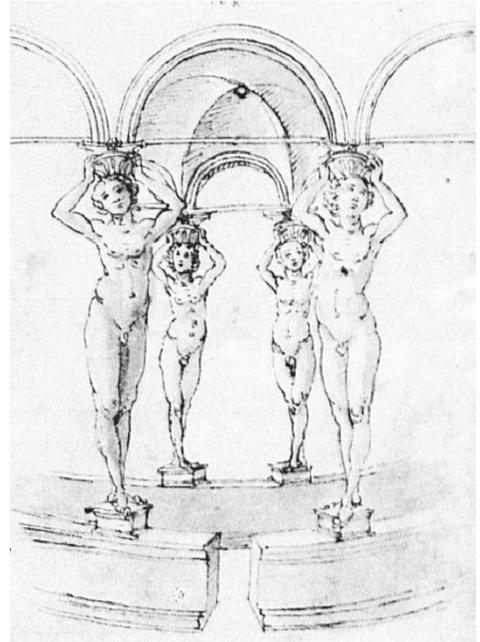


Abb. 152
Filarete, Stützenfiguren

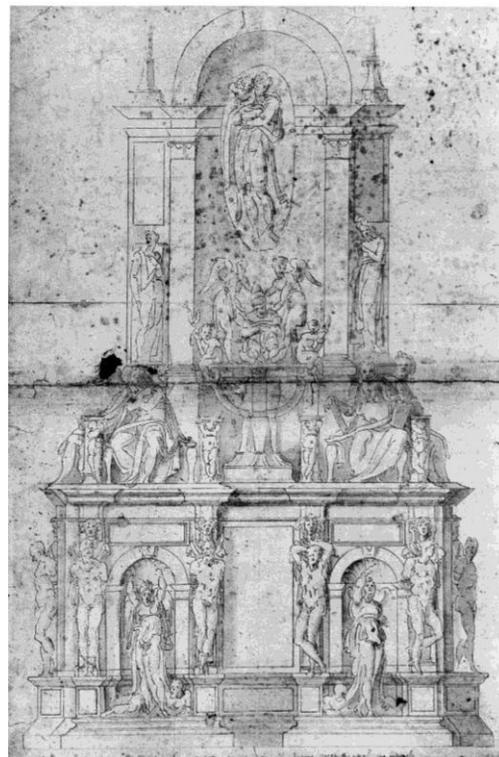


Abb. 153
Giacomo Rocchetti (nach
Michelangelo), Entwurf des
Juliusgrabmals von 1513

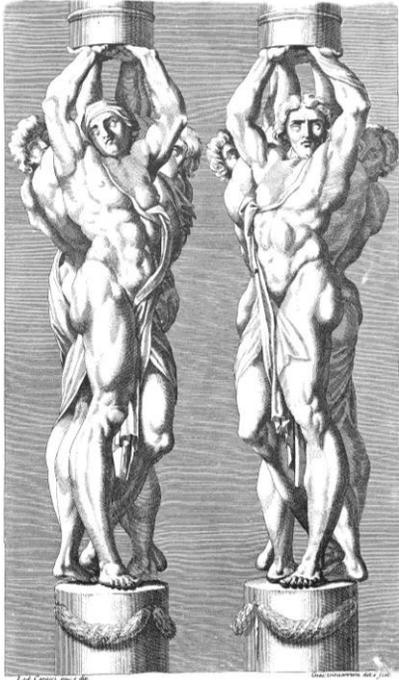


Abb. 154
Giacomo Giovannini,
Perserfiguren, 1694



Abb. 155
Domenichino, Altar der Porfiriokapelle,
1626/27, Rom, S. Lorenzo in Miranda



Abb. 156
Florenz, Palazzo Pitti, Sala dell'Udienza, 1636-41

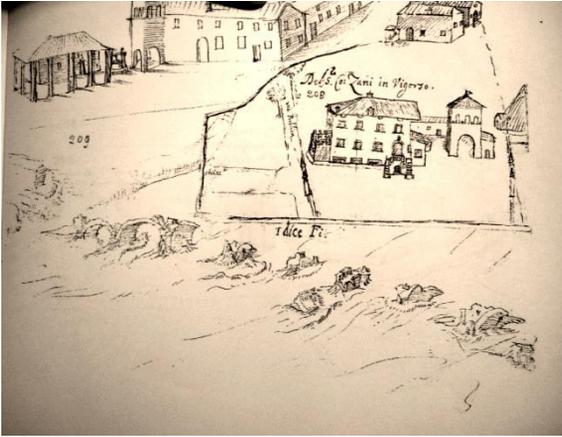


Abb. 157
Anonymus, Zeichnung der zerstörten Brücke über den Idice, 1578

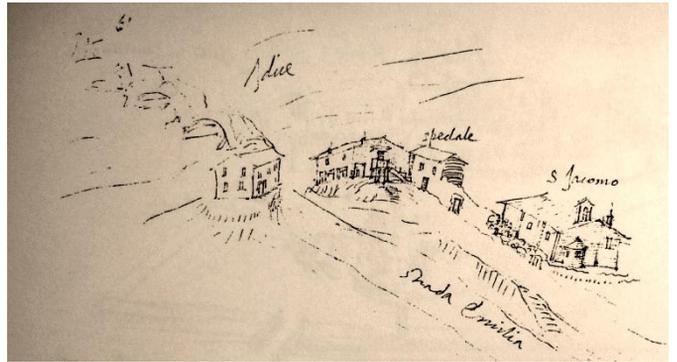


Abb. 158
Anonymus, Zeichnung der zerstörten Brücke über den Idice, 1578

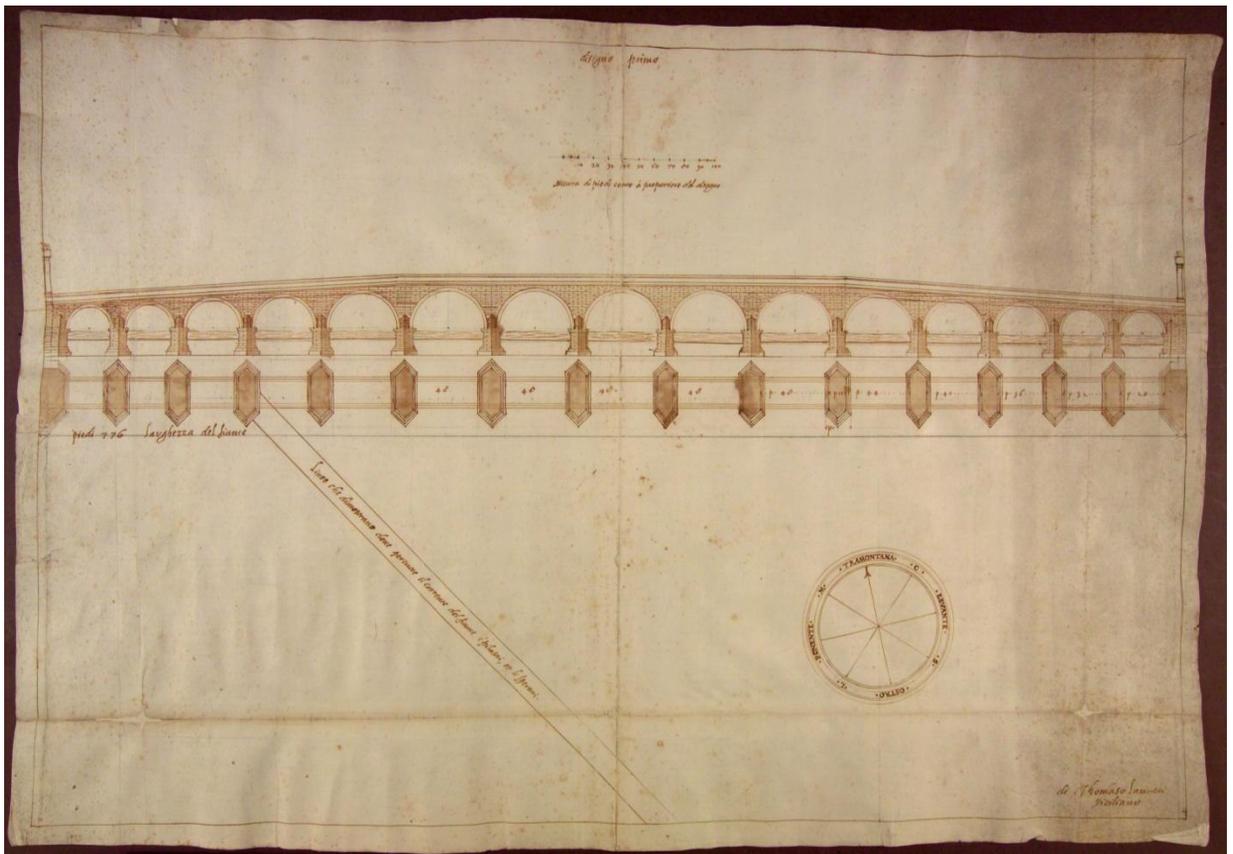


Abb. 159
Tommaso Laureti, Erster Entwurf einer Brücke über den Idice, 1581

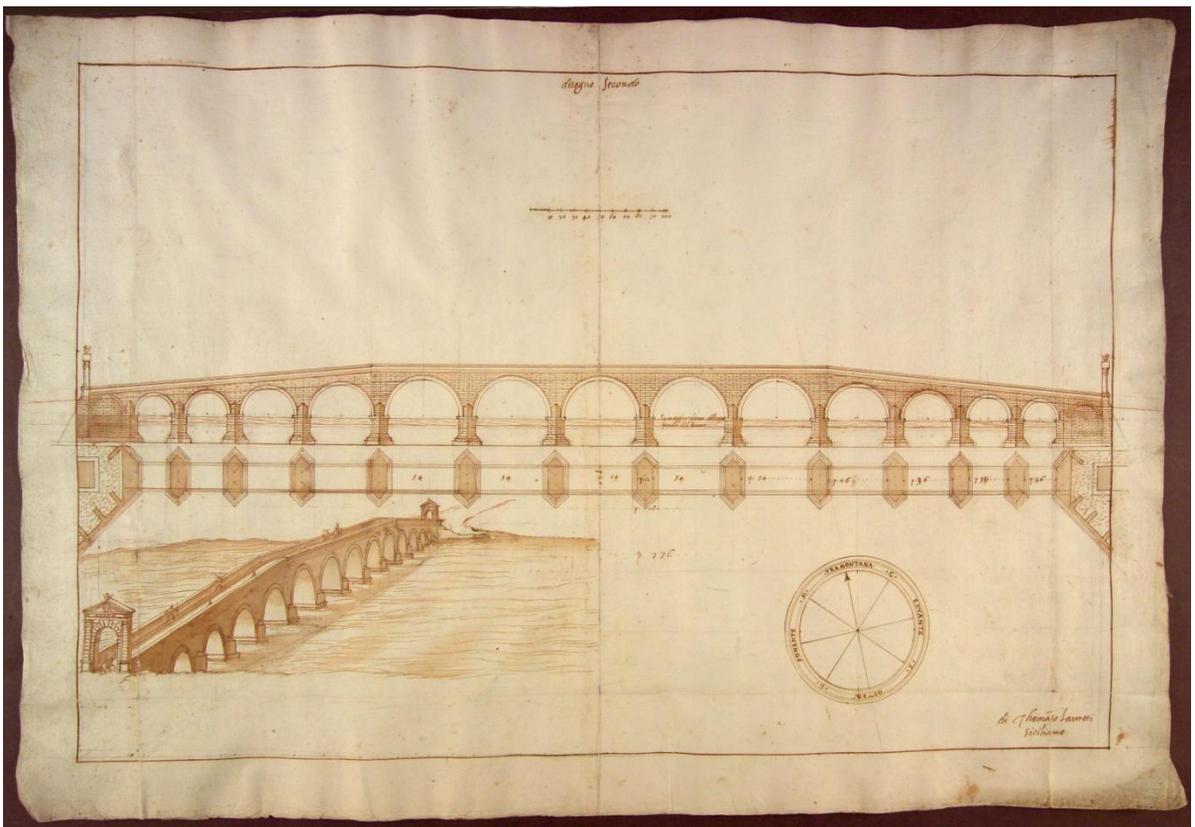


Abb. 160
Tommaso Laureti, Zweiter Entwurf einer Brücke über den Idice, 1581

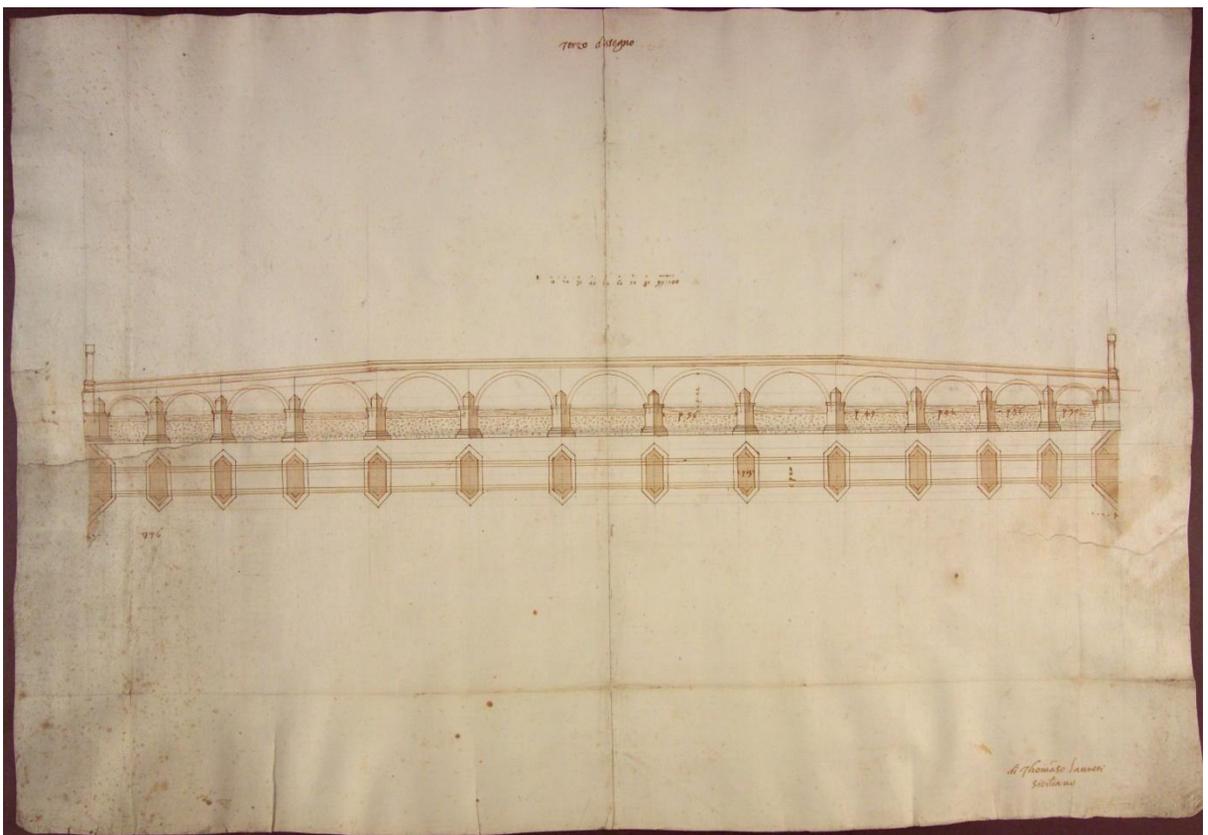


Abb. 161
Tommaso Laureti, Dritter Entwurf einer Brücke über den Idice, 1581



Abb. 162
 Tommaso Laureti, Madonna mit Kind
 und den Heiligen Cäcilie, Wilhelm von
 Aquitanien und Agathe, 1581/89,
 Bologna, S. Giacomo Maggiore,
 Cappella Magnani



Abb. 163
 Parmigianino, Vision des hl.
 Hieronymus, 1526



Abb. 164
 Michelangelo, Brügge-Madonna, um
 1503/05, Brügge, Liebfrauenkirche



Abb. 165
 Marcantonio Raimondi (nach Raphael),
 Madonna mit Kind



Abb. 166
 Taddeo Zuccari, Madonna mit Kind,
 quadrierter Entwurf für das Hochaltarbild
 von S. Lorenzo in Damaso



Abb. 167
 Taddeo Zuccari, Madonna mit Kind von Engeln umgeben,
 Entwurf für das Hochaltarbild von S. Lorenzo in Damaso



Abb. 168
 Taddeo und Federico Zuccari, Marienkrönung
 und Martyrium des hl. Laurentius, 1563/66,
 Rom, S. Lorenzo in Damaso

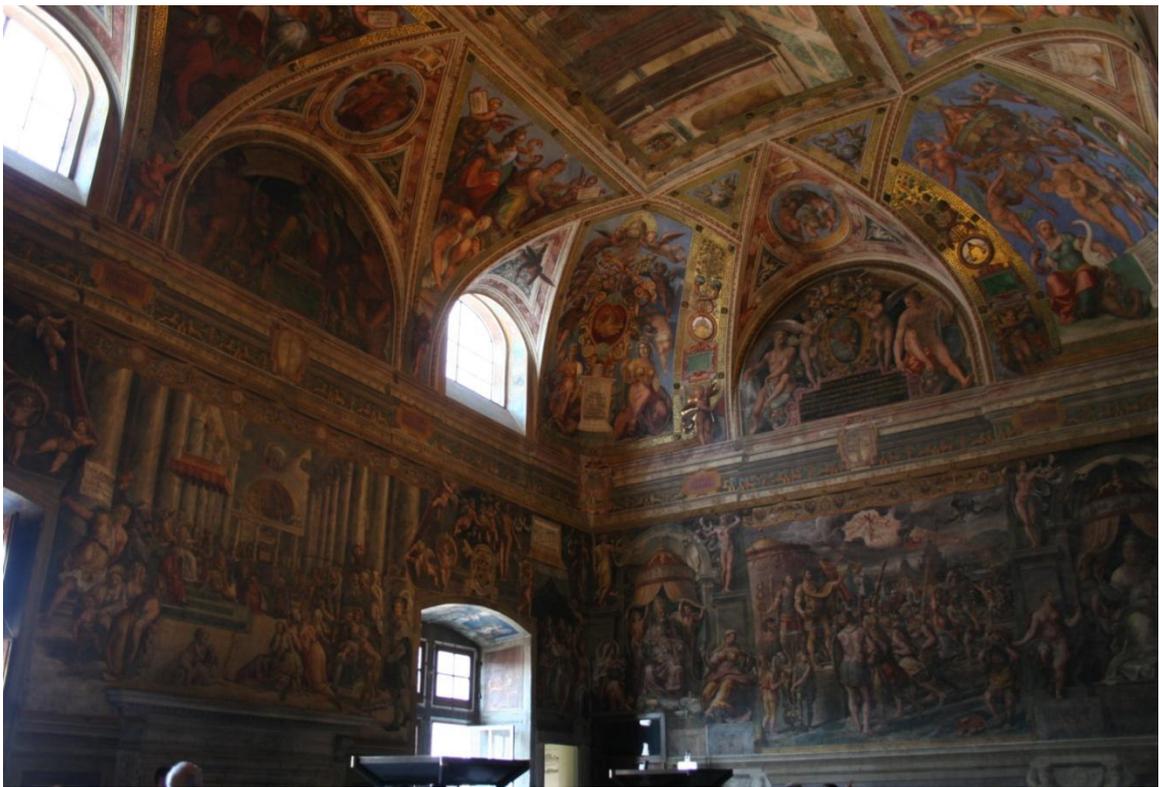


Abb. 169
Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino



Abb. 170
Tommaso Laureti, Gewölbefresken, 1582-85, Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino

Ligurien

Toskana

Latium

Kampanien



Korsika

Europa

Sizilien

Abb. 171
Südseite

Vatikan-Obelisk

Lukanien

Apulien

Marken

Venedig



Afrika

Lateran-Obelisk

Abb. 172
Nordseite



Abb. 173
Ostseite

Wappen Sixtus' V.
Trajanssäule



Abb. 174
Westseite

Asien
Mark-Aurel-Säule



Abb. 175
Nordwestecke

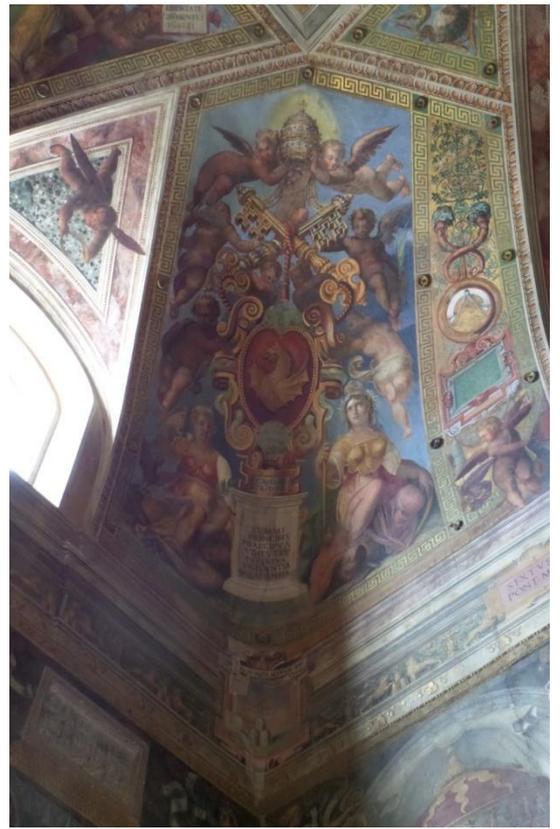


Abb. 176
Nordostecke



Abb. 177
Südostecke

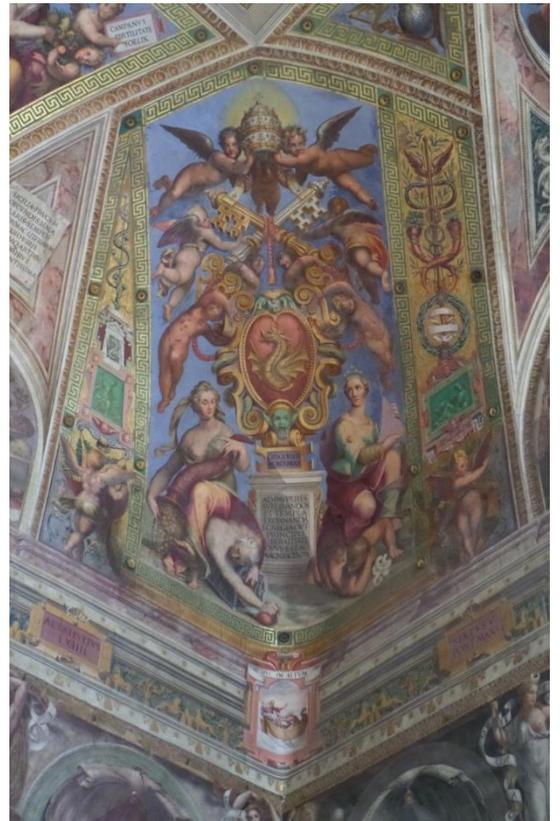


Abb. 178
Südwestecke



Abb. 179
 Vatikan, Palazzo Apostolico,
 Biblioteca Sistina, Magnificentia,
 1587

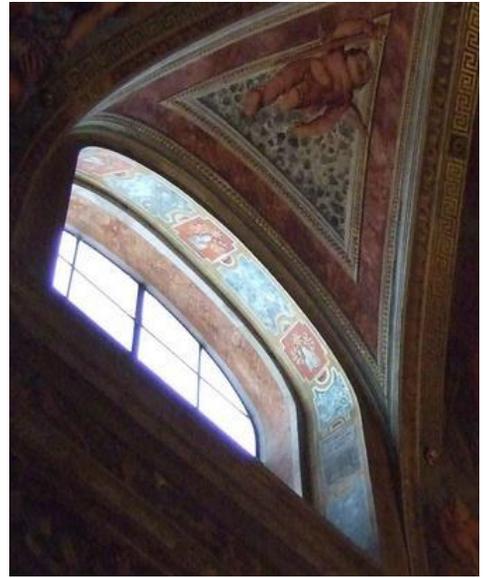


Abb. 180
 Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Fensterlaibungen



Abb. 181
 Principio Fabrizi,
 Imprese Gregors XIII.,
 1588



Abb. 182
 Tommaso Laureti, Oculus und Impresen Gregors XIII., 1582-85, Vatikan, Palazzo
 Apostolico, Sala di Costantino



Abb. 183
Sebastiano Erizzo, Druck einer
griechischen Münze, 1559



Abb. 184
Sebastiano Erizzo, Druck einer
römischen Münze, 1559



Abb. 185
Giovanni und Cherubino Alberti, Oculus, 1592,
Rom, S. Giovanni in Laterano, Sacrestia dei
Canonici



Abb. 186
Giovanni de' Vecchi, Die Vier Erdteile, 1574, Caprarola, Palazzo Farnese, Sala del Mappamondo



Abb. 187
Rom, Villa Farnesina, Loggia di Psiche, 1518



Abb. 188
Vatikan, Cappella Sistina, 1508-12



Abb. 189
Rom, Villa Farnesina, Loggia di Galatea, 1510-11



Abb. 190
Rom, Palazzo Rucellai, Galleria Rucellai, ab ca. 1587

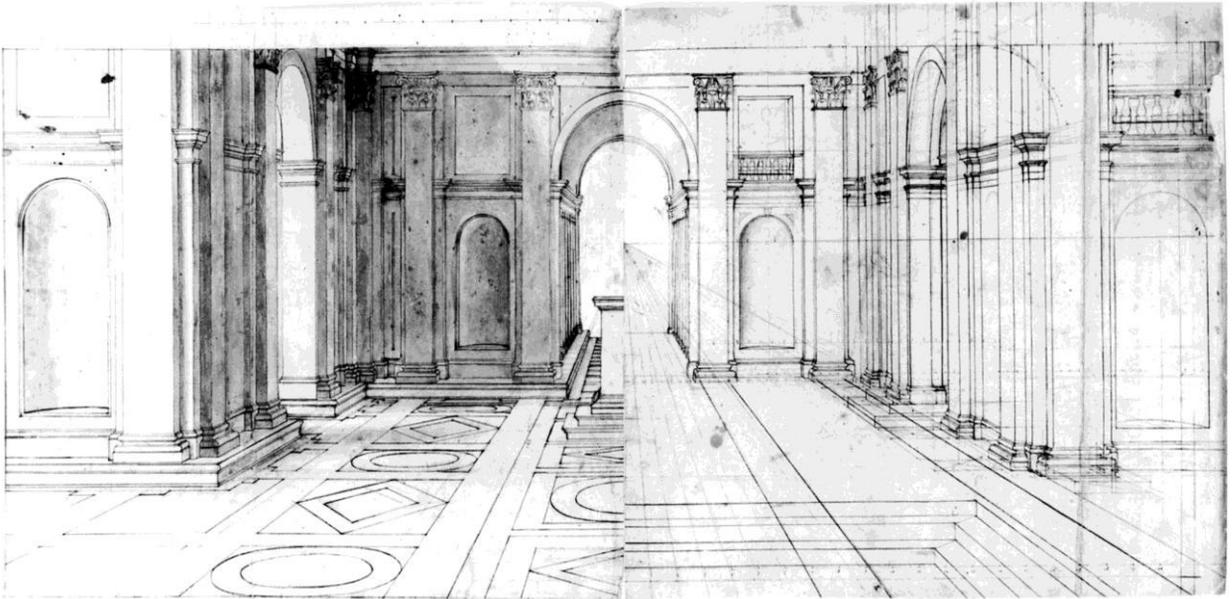


Abb. 191
Tommaso Laureti, Entwurf des Deckenspiegels der Sala di Costantino, 1585

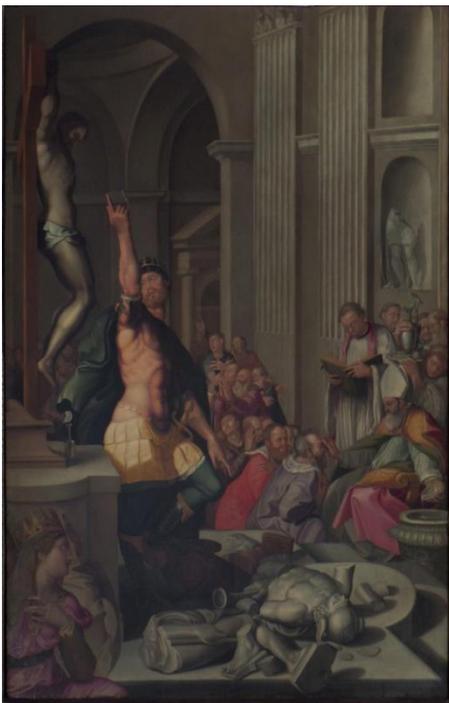


Abb. 192
Jacopino del Conte, Chlodwigs Schwur, 1547/48, Rom, S. Luigi dei Francesi, Remigiuskapelle

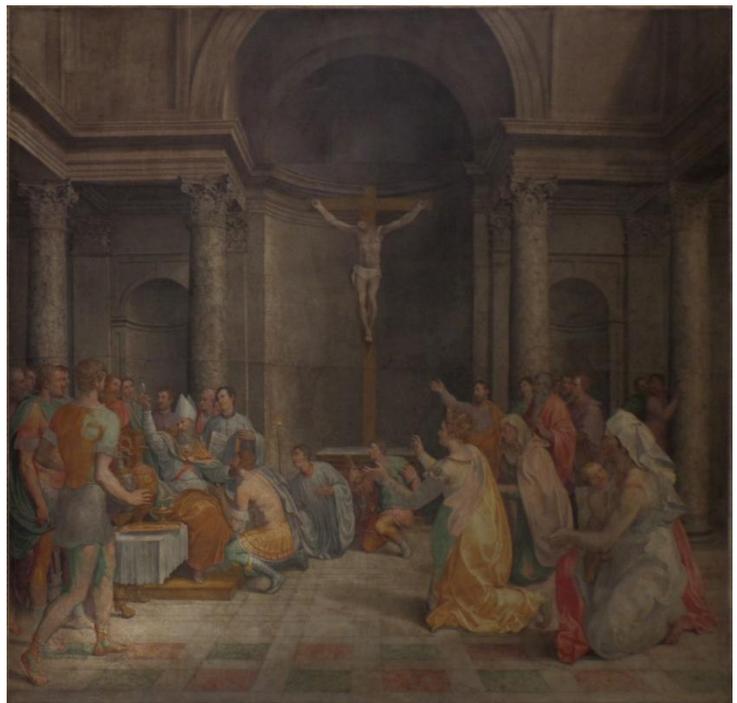


Abb. 193
Girolamo Siciolante da Sermoneta, Chlodwigs Taufe, 1547/48, Rom, S. Luigi dei Francesi, Remigiuskapelle



Abb. 194
Tommaso Laureti, Die Gerechtigkeit des Brutus, 1586-94, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani



Abb. 195
Tommaso Laureti, Der Kampf an der Sublicius-Brücke, 1586-94, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani



Abb. 196
Tommaso Laureti, Mucius Scaevola vor Porsenna, 1586-94, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani



Abb. 197
Tommaso Laureti, Die Schlacht am Regillus-See, 1586-94, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Capitani

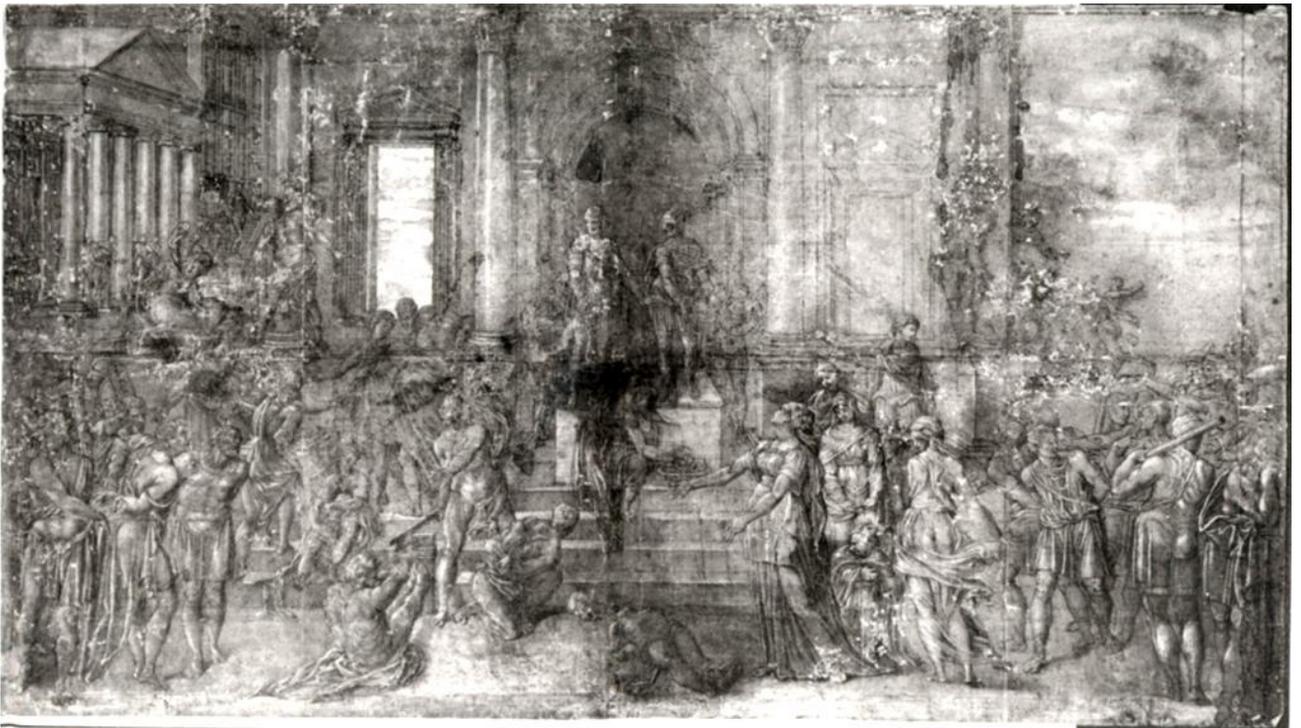


Abb. 198
Tommaso Laureti, Entwurfszeichnung für das Urteil des Brutus



Abb. 199
Tommaso Laureti,
Inskriftenkartusche, 1586-94,
Rom, Palazzo dei Conservatori,
Sala dei Capitani



Abb. 200
Vincenzo Scamozzi, Architekturkulisse, um 1584/85, Vicenza, Teatro
Olimpico



Abb. 201
Musensarkophag,
Detail, Rom,
Museo Nazionale
delle Terme



Abb. 202
Gefangener Daker,
Neapel, Museo
Archeologico



Abb. 203
Michelangelo, Entwurf
eines Apostels, 1546



Abb. 204
Marcantonio Raimondi (nach Baccio Bandinelli), Martyrium des hl. Laurentius



Abb. 205
Paolo Veronese, Die Hochzeit zu Kana, 1563



Abb. 206
Römischer Sarkophag mit der Darstellung Phaetons, Florenz,
Museo degli Uffizi

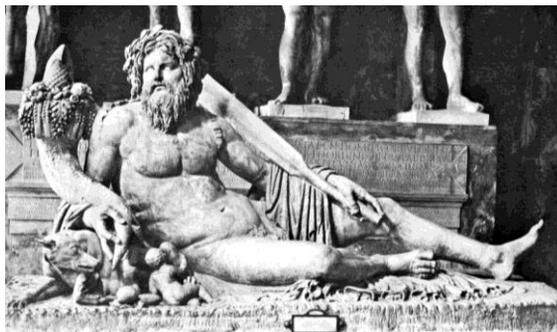


Abb. 207
Flussgott Tiber, Paris, Musée du Louvre



Abb. 208
Hochzeitsarkophag, Detail,
Rom, S. Lorenzo fuori le mura



Abb. 209
Relief einer Reiterschlacht, Rom, Konstantinsbogen

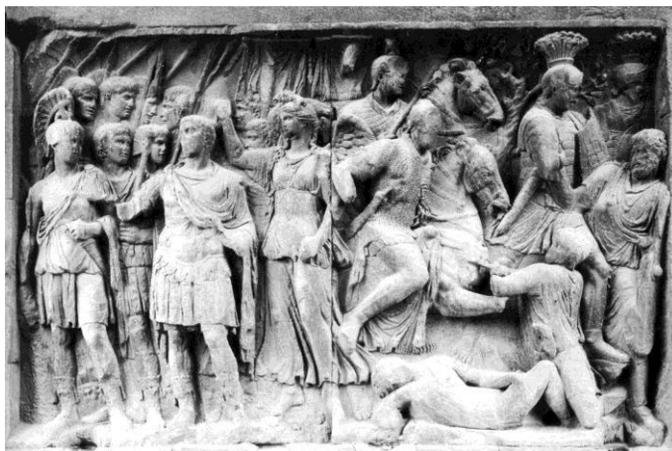


Abb. 210
Relief einer Reiterschlacht, Rom, Konstantinsbogen



Abb. 213
Niccolò Circignani u. Matteo da Siena, Martyrium des hl. Artemisius und seiner Gefährten, 1582, Rom, S. Stefano Rotondo

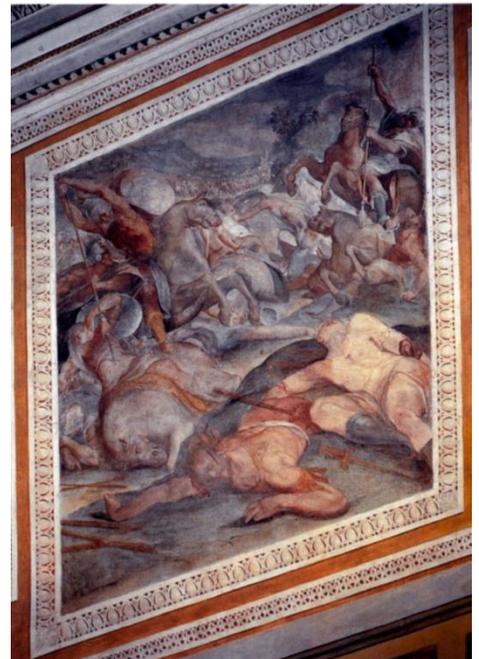


Abb. 214
Giacomo Stella (zugeschrieben), Josuas Schlacht gegen die Amalekiter, 1587, Rom, Scala Santa



Abb. 215
Peter Paul Rubens (nach Leonardo da Vinci), Schlacht von Anghiari



Abb. 216

Jacopo Ripanda, Hannibal in Italien, um 1507/08, Rom, Palazzo dei Conservatori, Sala delle Guerre Puniche



Abb. 217

Rom, Palazzo Ricci-Sacchetti, Sala dell'Udienza invernale, 1552-54



Abb. 218
 Giorgio Vasari, Tribut der Nationen, 1546, Rom, Palazzo della
 Cancelleria, Sala dei Cento Giorni



Abb. 219
 Francesco Salviati, Szenen aus der Geschichte des Hauses Farnese, 1588, Rom, Palazzo Farnese,
 Salotto dipinto



Abb. 220
Caprarola, Palazzo Farnese, Sala dei Fasti
Farnesiani, 1562-65



Abb. 221
Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Regia, 1548-73



Abb. 222
Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dei Cinquecento, 1563-71

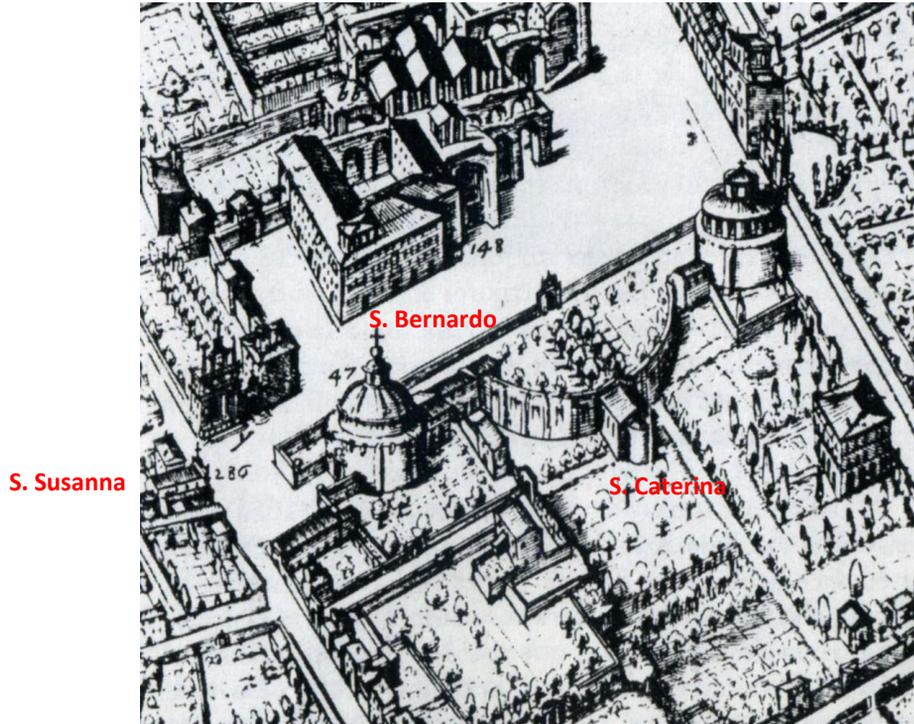


Abb. 223
Matteo Greuter, Disegno nuovo di Roma moderna, Detail, 1618



Abb. 224
Rom, S. Susanna



Abb. 225
Tommaso Laureti, Martyrium
der hl. Susanna, 1595/97, Rom,
S. Susanna



Abb. 226
Sebastiano del Piombo, Geburt
Mariens, 1532-54, Rom, S. Maria del
Popolo, Cappella Chigi



Abb. 227
Sebastiano del Piombo, Beweinung Christi, 1516



Abb. 228
Michelangelo, Madonna del silenzio,
1538/40



Abb. 229
Sebastiano del Piombo,
Zacharias, 1538/47



Abb. 230

Tommaso Laureti, Apsisfresko, 1599-1600, Rom, Monastero di Tor de Specchi, Cappella dell'Annunziata



Abb. 231

Raphael, Erzengel Michael stürzt Satan, 1518



Abb. 232
Trometta, Engelskonzert, 1584, Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella dell'Ascensione



Abb. 233
Rom, SS. Cosma e Damiano, Apsis, 526-30



Abb. 234
Tod der hl. Francesca Romana, 1468, Rom,
Monastero di Tor de Specchi



Abb. 235
Tommaso Laureti, Die Heilung des Lahmen vor der Schönen Pforte, 1599-1602



Abb. 236
Michelangelo, Scheidung von Licht und Finsternis, 1508-12, Vatikan, Cappella Sistina



Abb. 237
Raphael, Vermählung Mariens, 1504



Abb. 238
Raphael, Die Heilung des Lahmen, Karton, um 1514



Abb. 239
Girolamo Muziano, Auferweckung des Lazarus, um 1555



Abb. 240
Nicolas Dorigny (nach Ludovico Cigoli), Die Heilung des Lahmen vor der Schönen Pforte, 1697



Abb. 241
Ludovico Cigoli, Entwurf der Heilung des Lahmen vor der Schönen Pforte



Abb. 242
Tommaso Laureti, Himmelfahrt Mariens, 1602, Reggio Emilia, S. Prospero



Abb. 243
Tizian, Assunta, 1516-18, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari



Abb. 244
Tommaso Laureti (zugeschr.), Kreuzannagelung Christi,
Ferrara, S. Cristoforo della Certosa

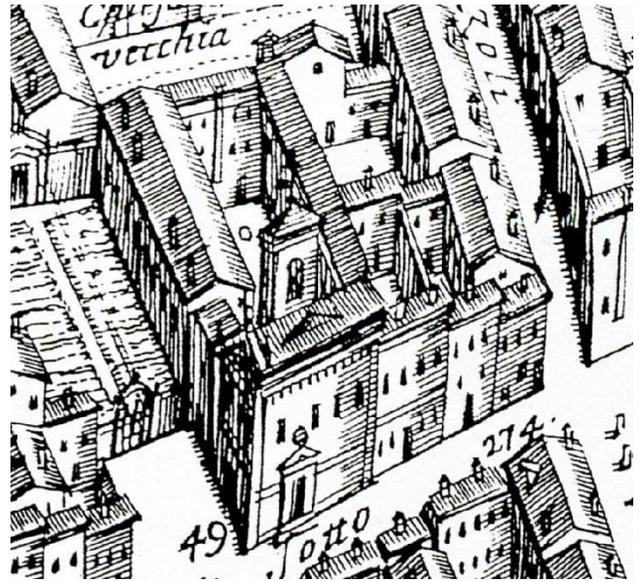


Abb. 245
Andrea Bolzoni, Pianta e Alzato della città di Ferrara,
Detail, 1782

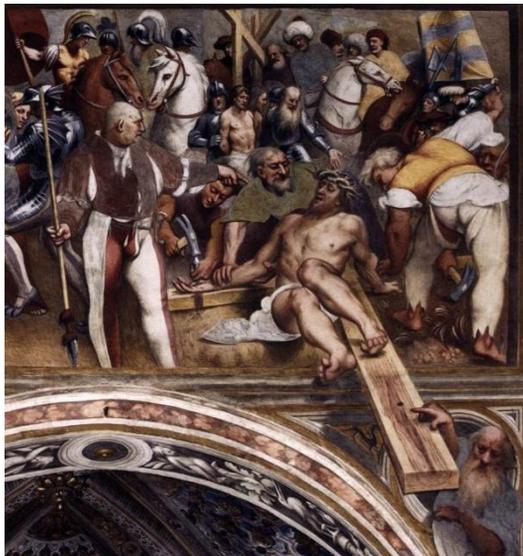


Abb. 246
Pordenone, Kreuzannagelung Christi 1520-22,
Cremona, Santa Maria Assunta

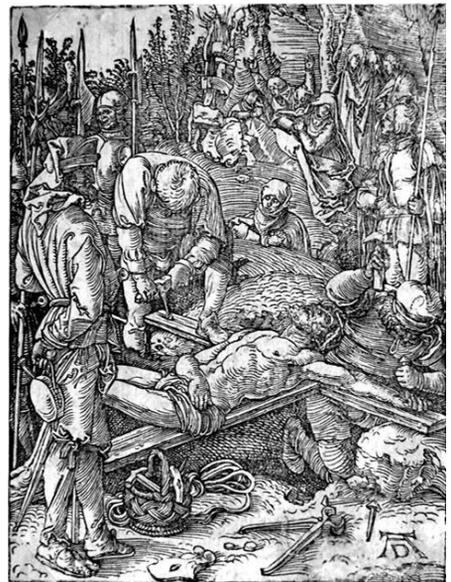


Abb. 247
Albrecht Dürer, Kreuzannagelung
Christi, Kleine Passion, 1511



Abb. 248
Hans Baldung, Kreuzannagelung Christi,
1507



Abb. 249
Hieronymus Wierix (nach Bernardino
Passeri), Kreuzannagelung Christi, 1593



Abb. 250
Gerard David, Kreuzannagelung Christi, um 1485/90



Abb. 251
Cornelis Smet, Kreuzannagelung Christi,
Neapel, Santi Severino e Sossio

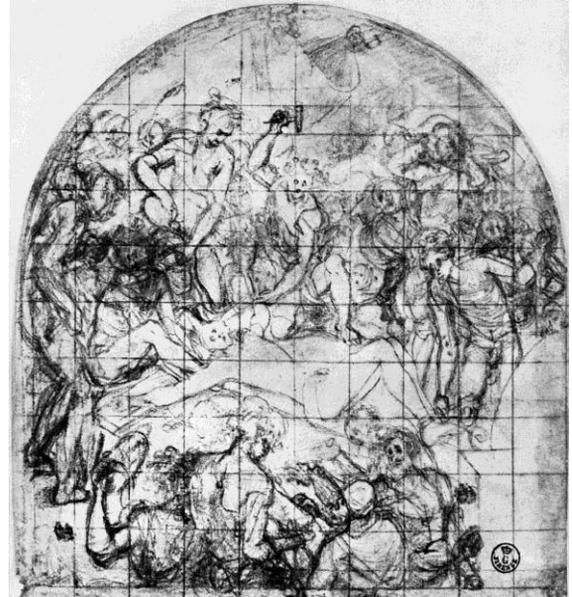


Abb. 252
Pontormo, Entwurf einer Kreuzannagelung Christi,
um 1525



Abb. 253
Tommaso Laureti (zugeschr.), Martyrium der hl.
Katharina von Alexandria, Bologna, Santa Maria
Maddalena di strada San Donato



Abb. 254
Tommaso Laureti (zugeschr.), Entwurf für
das Altarbild der hl. Katharina von
Alexandria



Abb. 255
Giovanni Battista Pozzo, Martyrium der hl. Katharina von Alexandria, 1588-89, Colle di Val d'Elsa, S. Andrea

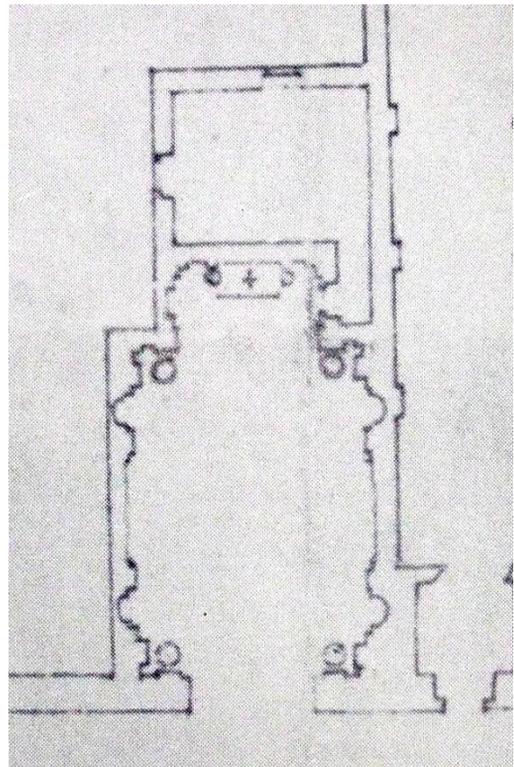


Abb. 256
Francesco Borromini, Grundriss von S. Giovanni in Laterano, Detail: Cappella Lancellotti



Abb. 257
Giovanni Maggi, S. Giovanni in Laterano, 1681, Detail: Altarbild der Cappella Lancellotti von Tommaso Laureti

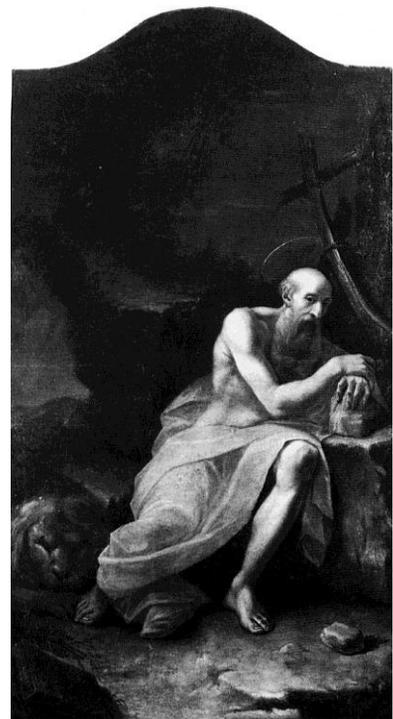


Abb. 258
Ferrareser Maler, Hl. Hieronymus, 18. Jh., Ferrara, S. Francesco, Cappella Novara