

Ein unbeachteter Gemäldezyklus von Tommaso Laureti in der Sakristei der Certosa di San Martino in Neapel

Die Certosa di San Martino in Neapel ist wegen ihrer reichen künstlerischen Ausstattung bekannt und steht seit langem im Blickpunkt kunsthistorischer Italien-Forschung. Zu den bedeutendsten Kunstobjekten gehören die um 1587 in Augsburg gefertigten Intarsienschränke in der Sakristei der ehemaligen Klosterkirche (Abb. 1). Auch die dortigen Fresken im Gewölbe sowie die monumentale *Kreuzigung* über dem Eingang der Sakristei (Abb. 2), beides Arbeiten von Giuseppe Cesari d'Arpino, sind vertraute Werke. Der Raum hat durch die Renovierungsarbeiten Cosimo Fanzagos und durch spätere Eingriffe zwar einige Modifikationen erfahren, ist im Wesentlichen aber im Zustand der letzten Jahre des Cinquecento erhalten geblieben. Zur frühen Ausstattung gehören auch mehrere Gemälde in den Lünetten unterhalb des Gewölbes und in den Wandflächen zwischen den Fenstern. Die zehn Bilder in den Lünetten zeigen einzelne *Sibyllen* und *Propheten* umgeben von Putten (Abb. 3), und in

den vier knapp zwei Meter hohen Gemälden an den beiden Seitenwänden sind Szenen der Passion Christi dargestellt: die *Geißelung* (Abb. 4), die *Dornenkrönung*, *Ecce Homo* (Abb. 5) sowie die *Kreuztragung*. In den zahlreichen Studien, die der Certosa und der Ausstattung der Sakristei gewidmet sind, werden diese 14 Gemälde zumeist nur kurz erwähnt, und nur selten wurden einzelne von ihnen in der Fachliteratur photographisch reproduziert. Dies ist die Folge eines kuriosen Missverständnisses, wie es in der Kunstgeschichte bisweilen vorkommt.



Abb. 1 Innenansicht der Sakristei der Certosa di San Martino in Neapel (alle Abb.: Neapel, Polo Museale della Campania)



Abb. 2 Giuseppe Cesari, Kreuzigung mit Maria und Johannes, 1591. Neapel, Certosa di San Martino, Sakristei

Cambiasos, stammen. Seine Zuschreibung erschien ihm selbst zweifelhaft, und tatsächlich entfiel ihre Grundlage, als sich 1988 zeigte, dass nicht Cambiaso, sondern Luca Giordano der Urheber der erwähnten *Geißelung* war. Doch der Irrtum überdauerte die Kritik, und so wird Tavarone noch in neueren Untersuchungen zur Certosa unverändert als Autor der Gemälde genannt (zuletzt John Nicholas Napoli, *The ethics of ornament in early modern Naples: fashioning the Certosa di San Martino*, Farnham 2015, 54).

Eine genauere stilistische Analyse hätte vielleicht schon früher

REVISION EINER FEHLZUSCHREIBUNG

Es nahm seinen Ausgang von einer kurzen Passage in den *Notitie* des Carlo Celano von 1692. Darin sind die vier Darstellungen der Passion Christi einem ansonsten unbekannten Maler namens „Bissacconi“ zugeschrieben und mit einer angeblich von Luca Cambiaso stammenden *Geißelung Christi* assoziiert, die sich damals noch in der Sakristei befand und später in das Depot des „Quarto del Piore“ gelangte. Aus diesen Angaben folgerte Raffaello Causa in seiner 1973 publizierten Monographie über die Certosa, die Gemälde in der Sakristei könnten von Lazzaro Tavarone, einem Schüler

zur Lösung führen können. Denn bereits 1958 bemerkten Wilhelm Suida und Bertina Suida Manning in ihrem Katalog der Werke Cambiasos, die Bilder in der Sakristei stünden in der Tradition des Sebastiano del Piombo. Ein zwar ziemlich vager Hinweis, aber er deutete in die richtige Richtung. Neue Dokumente, die der Verfasser unlängst im römischen Staatsarchiv entdeckt hat, belegen, dass es sich bei den 14 Gemälden um Werke von Tommaso Laureti (ca. 1530–1602) und seiner Werkstatt handelt. Nach Vasari war der aus Sizilien stammende Künstler ein später Schüler Sebastianos.



Abb. 3 Tommaso Laureti und Werkstatt, Sibylle mit Putten, 1591. Neapel, Certosa di San Martino, Sakristei

Dass der Name des seit etwa 1565 primär als Maler tätigen Laureti nicht schon früher mit den Gemälden in der Certosa in Verbindung gebracht wurde, kann im Nachhinein etwas verwundern. Laureti gehört durchaus zu den namhafteren Künstlern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, doch liegt es wohl an seinem zwar markanten, heute aber weniger wertgeschätzten Malstil, dass sein Werk weit weniger Aufmerksamkeit gefunden hat als das seiner Zeitgenossen wie Girolamo Muziano, Scipione Pulzone oder Federico Zuccari – von den Carracci ganz zu schweigen. Tatsächlich erschien die erste werkmonographische Abhandlung über Laureti erst kürzlich (Ingrid Dettmann, *Leben und Werk des Malers und Architekten Tommaso Laureti (1530–1602)*. Diss. FU Berlin 2014, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000101137). Trotz der Bekanntheit seines Namens ist das malerische Idiom Lauretis also wenig geläufig, und dies mag erklären, warum ein ganzer Bilderzyklus nicht längst als sein Werk erkannt wurde.

LAURETIS VERTRAG VOM JUNI 1587

Nach Aussage der neuen Dokumente sind die 14 Gemälde in der Sakristei der Certosa sogar nur der kleinere Teil eines ursprünglich deutlich umfangreicher Auftrags. Die erste vertragliche Vereinbarung zwischen Laureti und dem Prior des Klosters, Severo Turboli, datiert auf den 5. Juni 1587,

sah vor, dass der Maler innerhalb von drei Jahren, also bis Ende Mai 1590, insgesamt 53 Gemälde für die Ausstattung der Sakristei liefern sollte (Rom, Staatsarchiv, Notare des Kammerauditors, Bd. 6901, fol. 1063–65). Das Bildprogramm war in verschiedene Bereiche unterteilt; auszuführen waren fünf Deckenbilder mit Darstellungen des *Abendmahls*, der *Fußwaschung*, des *Gebets Christi im Garten von Gethsemane*, der *Gefangennahme* und des *Verhöres vor Kaiphas*, die jeweils etwa 180 x 130 cm messen sollten, zehn runde Bilder im Durchmesser von einem Meter, je einen Putto mit einem Leidenswerkzeug darstellend, acht annähernd quadratische Bilder von etwa 130 cm zur Verkleidung von Pendentifs mit jeweils einer Sibylle oder einem Propheten, zehn Lünetten mit Putten und Inschriften von 120 cm Breite, weitere zehn halbrunde Bilder von zwei Metern Breite, erneut mit *Sibyllen* und *Propheten*, sodann vier Passionsdarstellungen mit der *Geißelung*, der *Dornenkrönung*, dem *Ecce Homo* und der *Kreuztragung* im Format von etwa 180 x 145 cm, eine großformatige *Kreuzigung* von 240 x 165 cm, vier schmalere Bilder mit Einzelfiguren der Evangelisten oder Kirchenväter von 180 x 70 cm und schließlich eine *Verkündigung*, die für einen kleinen Nebenraum innerhalb der Sakristei bestimmt war. Für die Gemälde sollte Laureti insgesamt 2000 scudi erhalten – eine stattliche Summe, aber kein sehr hoher Lohn gemessen am Umfang der zu leistenden Arbeit.

Nicht alle Aspekte des Vertrags sind hier im Detail zu behandeln. Bemerkenswert ist zunächst der Zeitpunkt der Auftragsvergabe. Sie erfolgte kurz bevor Laureti im Juli 1587 in der *Sala dei Capitani* des Konservatorenpalastes mit der Ausführung von vier großen Fresken mit Darstellungen zur römischen Geschichte begann; die *Verurteilung der Söhne des Brutus* ist wohl das bekannteste. Der bedeutende Auftrag war Laureti im August 1586 zuerkannt worden, nur wenige Monate, nachdem Sixtus V. den Maler im Oktober 1585 aus seinen Diensten im Vatikan entlassen hatte. Lau-

reti war Ende 1581 von Gregor XIII. aus Bologna nach Rom berufen worden, um das Gewölbe der *Sala di Costantino* im päpstlichen Palast auszumalen. Die zentrale Darstellung des über einer zerstochten am Boden liegenden Merkurstatue aufragenden Kruzifixes ist sein berühmtestes Werk. Es gibt unterschiedliche Auffassungen, ob der „Rauswurf“ vom Oktober 1585 tatsächlich die Folge der sicherlich langsam Arbeitsweise Lauretis war oder ob es Sixtus V. einfach nicht duldet, dass ein Günstling seines Amtsvorgängers weiterhin in einer privilegierten Position im Vatikan beschäftigt blieb. Dass Laureti im Sommer 1586 den Auftrag im Konservatorenpalast erhielt, wird man aber durchaus als Reaktion der kommunalen Autoritäten auf die Entscheidung des Papstes zu verstehen haben.

Eigentlich sollte Laureti die vier monumentalen Wandfresken in der *Sala dei Capitani* in vier Jahren, also bis zum Herbst 1590 vollenden, doch die Fertigstellung verzögerte sich um volle vier Jahre bis zum Jahresende 1594. Laureti, damals Princeps der *Accademia di San Luca* in der Nachfolge Federico Zuccaris, hinderte dies nicht, im Mai 1595 selbstbewusst auf die Zahlung einer 1586 vereinbarten Prämie von 300 scudi zu pochen, so dass er für die vier Fres-

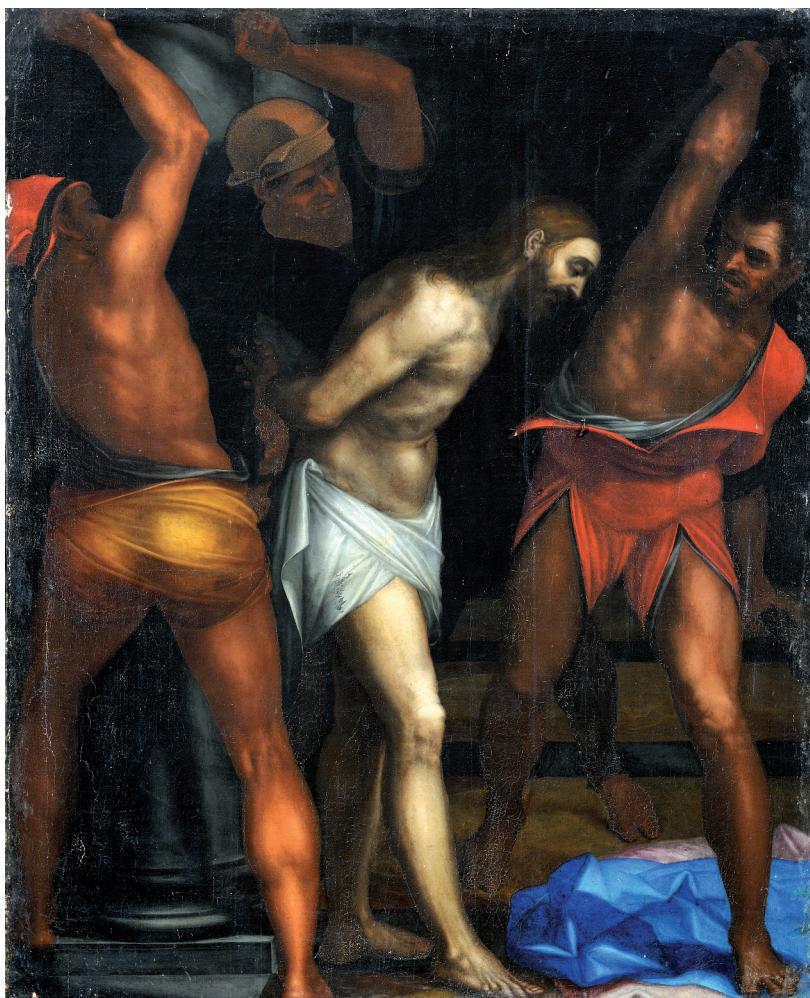


Abb. 4 Tommaso Laureti,
Geißelung Christi, um 1588.
Neapel, Certosa di San Martino, Sakristei

ken schließlich insgesamt 2500 scudi erhielt. An der Verzögerung waren die Konservatoren nicht ganz unschuldig. Denn offenbar hatten sie es versäumt, Laureti vertraglich zu verpflichten, seine Arbeitskraft ausschließlich den Fresken in der *Sala dei Capitani* zu widmen; eine damals durchaus übliche Klausel. Nur deshalb konnte der Maler seine umfangreiche Nebentätigkeit für die Certosa in Neapel aufnehmen.

Seinerseits muss der Prior der Certosa, Severo Turboli, sehr wohl gewusst haben, dass der ohnehin als behäbig geltende Laureti im Konservatorienpalast eine enorme Aufgabe zu bewältigen hat-

te und diesem Werk im Zweifelsfall wohl Priorität einräumen würde. Dass er ihm im Juni 1587 dennoch den Auftrag für über 50 Gemälde erteilte, belegt die hohe Wertschätzung, die Laureti damals über die Grenzen Roms hinaus genoss. Dem Maler selbst kam das Angebot aus Neapel sicher nicht ungelegen; nach der vom Papst erfahrenen Schmähung musste es ihm schmeicheln. Doch das Vorhaben, beide Großprojekte gleichzeitig zu bewältigen, misslang gründlich. Mehrere Monate nach Ablauf der vereinbarten Lieferfrist (Mai 1590) hatte Laureti nur wenige Gemälde für die Certosa vollendet. Seine langsame Arbeitsweise kam den Mönchen jedoch nicht ganz ungelegen, denn gegen Ende 1590 beschlossen sie, den bildlichen Dekor der Sakristei anders zu gestalten. Ohnehin ist fraglich, wie die von Laureti zu liefernden Leinwandbilder an der Decke appliziert werden sollten. Möglicherweise war im Juni 1587 noch an eine Holzvertäfelung gedacht, die mit den damals entstehenden Intarsienschränken korrespondieren sollte. Dreieinhalb Jahre später präferierte man jedenfalls eine andere Lösung: Das Gewölbe der Sakristei sollte nun mit Fresken ausgemalt werden. Dafür stand Laureti wegen seiner Verpflichtungen in Rom



Abb. 5 Tommaso Laureti,
Ecce Homo, um 1588. Neapel, Certosa di San Martino, Sakristei

Abb. 6 Giuseppe Cesari, Deckenfresken in der Sakristei der Certosa di San Martino (Ausschnitt), um 1595

nicht zur Verfügung; das wusste man in Neapel sehr genau. Es ist mit einiger Sicherheit davon auszugehen, dass Turboli mit seiner Planungsänderung einem Vorschlag jenes Künstlers gefolgt war, der die Fresken in der Sakristei dann später tatsächlich ausführte: Giuseppe Cesari d'Arpino.

CESARIS INTERVENTION

Der 1568 geborene Cesari war fast 40 Jahre jünger als Laureti und hatte ein völlig anderes Temperament. Am 28. Juni 1589, gut zwei Jahre nach der Vereinbarung mit Laureti, hatte Turboli das damals erst 21jährige Talent aus Rom mit der Ausmalung des Gewölbes im Chor der Klosterkirche beauftragt; der junge Maler vollendete die erste Hälfte der Arbeit in nur vier Monaten, bis Ende Oktober 1589 (Herwarth Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Rom 2002, 242–245). Hier war jemand, der – ganz anders als Laureti – sehr schnell arbeitete und doch künstlerisch anspruchsvolle Werke ab lieferte. Wahrscheinlich hatte sich Cesari den Auftrag für die Ausmalung der Sakristei also bereits gesichert, als Turbolis Unterhändler am 1. April 1591 in Rom eine neue Vereinbarung mit Laureti trafen.

Nach Aussage jenes zweiten Vertrages hatte Laureti bis dahin nur fünf Gemälde vollendet und abgeliefert, nämlich die *Verkündigung* sowie vier Darstellungen zur Passion Christi: „Christo alla co-



lonna, Christo quando gli fu posta la corona di spine, l'ecce homo, et quando porta la croce sopra le spalle“ (Rom, Staatsarchiv, Notare des Kammerauditors, Bd. 6917, fol. 4v°). Die letztgenannten Gemälde sind zweifellos mit den vier Bildern an den Seitenwänden der Sakristei zu identifizieren. Der Verbleib der *Verkündigung* ist hingegen unbekannt. Interessanterweise hatte Laureti nach dem Vertragsabschluss vom Juni 1587 zuerst die „richtigen“ Gemälde, nämlich den für die Wände bestimmten Passionszyklus, ausgeführt – und nicht etwa die für die Decke vorgesehenen Bilder. Nach den neuen Planungen sollte allerdings nur das Gewölbe freskiert werden, und deshalb wünschte man von Laureti doch immer noch 15 Gemälde zu

erhalten: und zwar die vier *Evangelisten*, die zehn halbrunden Lünetten mit den *Sibyllen* und *Propheten* sowie die *Kreuzigung*. Lange Lieferfristen wollte man Laureti aber nicht mehr gewähren. In zehn Monaten sollten alle Bilder fertig und bis Ende Januar 1592 nach Neapel gebracht sein.

Der Ausgang des Projekts ist bislang undokumentiert, aber es ist davon auszugehen, dass Laureti die neue Vereinbarung nur teilweise erfüllt hat. Allein die Fertigstellung der zehn Lünetten dürfte länger als zehn Monate gedauert haben. Immerhin gelangten diese Bilder tatsächlich an ihren Bestimmungsort (vgl. Abb. 1 und 3). Im Vergleich zu den vier Passionsdarstellungen erscheinen sie stilistisch leicht abweichend, weshalb eine gemeinsame Urheberschaft gelegentlich bezweifelt wurde. Die Unterschiede erklären sich jedoch auch durch den zeitlichen Abstand ihrer Entstehung von etwa vier Jahren. An der Ausführung der Lünetten scheinen überdies Assistenten Lauretis beteiligt gewesen zu sein; in Anbetracht der Insistenz seiner Auftraggeber wäre dies verständlich.

IN VERGESSENHEIT GERATEN

Ob Laureti die Bilder mit den vier *Evangelisten* vollendete, ist vorerst ungewiss. Hingegen lässt sich nachweisen, dass er die Arbeit an der *Kreuzigung* zumindest begonnen hat. Nach Neapel gelangte dieses Gemälde aber nicht, denn es befand sich zum Zeitpunkt von Lauretis Tod im September 1602 noch in seiner Werkstatt. Im Inventar seines Nachlasses heißt es ausdrücklich, das Bild sei für die „frati di santo Martino di Napoli“ bestimmt gewesen (Dettmann 2014, 274 und 356). Wahrscheinlich konnte Laureti das Bild nicht fristgerecht liefern, und später hatte man in der Certosa keine Verwendung mehr dafür. Denn inzwischen besaßen die Mönche längst die großformatige *Kreuzigung*, die Giuseppe Cesari ab Februar 1591 zunächst für eine provisorische Aufstellung an der Trennwand des Langhauses der Kirche gemalt hatte (vgl. Abb. 2). Beim Abbruch der Wand wurde das Gemälde vermutlich direkt in die Sakristei überführt, noch bevor Laureti sein Bild vollenden konnte. Erneut hatte ihn Cesari ausgestochen, diesmal allerdings eher unwillentlich.

Als Cesari die Deckenfresken in der Sakristei, wohl 1595, auszuführen begann, orientierte er sich gleichwohl am Bildprogramm vom Juni 1587 und an den bereits vollendeten Gemälden Lauretis. Erst vor dem Hintergrund dieser Vorarbeiten erklärt sich etwa die zunächst sonderbar erscheinende Erzählfolge der Historien im Deckenspiegel, die vom *Verhör vor Kaiphas* direkt zur *Grablegung Christi* wechselt (Abb. 6). Die Szenen der Passion und die *Kreuzigung* sind ausgelassen, weil sie in den Leinwandbildern an den Wänden dargestellt sind. Auch die Tondi mit Putten und den Leidenswerkzeugen folgen dem Plan von 1587, während die Tugenddarstellungen und acht Figuren des Alten Testaments neu ins Programm aufgenommen wurden. Die neu entdeckten Verträge liefern also auch wichtige Hinweise zur Genese von Cesaris Deckenfresken.

Doch nicht nur Cesari war genau über die Tätigkeit seines römischen Kollegen im Bilde. Auch Lauretis späterer Biograph Giovanni Baglione muss gewusst haben, dass der in Rom tätige Maler mehrere Bilder für die Certosa in Neapel angefertigt hatte. Schließlich war Baglione in den Jahren 1591/92 selbst dort tätig gewesen. Seine Künstlerbiographien erschienen zwar erst 50 Jahre später, dennoch ist es merkwürdig, dass in der *Vita Laureti* nicht einmal die vier Gemälde zur Passion Christi erwähnt sind, während er den Fresken Cesaris im Chor und in der Sakristei der Certosa hingegen sehr wohl einen Abschnitt widmet (Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Rom 1642, 369). Bagliones Schweigen ist somit einer der Gründe, weshalb die Gemälde bislang nicht angemessen gewürdigt wurden; die abwegige Zuschreibung an Tavarone tat später ein Übriges.

DR. LOTHAR SICKEL