

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

März 1961

Heft 3

LE CASE ROMANE CON FACCIATE GRAFFITE E DIPINTE

(Amici dei Musei di Roma)

Rom, Palazzo Braschi, November-Dezember 1960

(Mit 4 Abbildungen)

Die Ausstellung suchte einem Anliegen Rechnung zu tragen, das bereits die römischen Antiquare des 16. Jahrhunderts erfüllte und seitdem die Gemüter immer wieder beschäftigt hat. Vor allem ausgelöst durch den Anblick einer unauffaltam verfallenden Bilderwelt an den Frontseiten der Häuser und Paläste Roms und deutlich gefördert durch deren Würdigung in den Viten Vasaris, zeigte sich schon früh das Bestreben, mittels katalogartiger Verzeichnisse und graphischer Reproduktionen der Nachwelt eine Vorstellung von diesen Fassadenmalereien zu vermitteln (Armenini, Baglione, Celio, Mancini). Von ebenso großer Bedeutung ist daneben die fast unübersehbare Menge von Kopien, die von der Spätrenaissance bis ins 19. Jahrhundert nach diesen Malereien ausgeführt wurden.

Was sich neben derartigen Nachbildungen an Originalen ins 19. Jahrhundert hinüberrettete, ist vergleichsweise geringfügig und zudem durch entstellende Verwitterung oder spätere Überarbeitung in der ursprünglichen Wirkung stark beeinträchtigt. Versuche, das Erhaltene systematisch zu sichten, werden nunmehr im Rahmen großangelegter Corpuswerke unternommen (z. B. Letarouilly); in einzelnen Fällen sucht man dem drohenden Verfall sogar durch eine vollständige Wiederherstellung zu begegnen. Vor allem wurde in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts durch den Einsatz F. Hermanins der Forderung, die noch übrigen Reste zu konservieren, nach Kräften entsprochen, und auch in jüngster Zeit sind wieder Bestrebungen im Gange, das bisher Versäumte nachzuholen.

Überblickt man nach allem die heute noch vorhandenen Denkmäler, so zeigt sich, welch geringer Teil des ursprünglichen Bestandes uns überhaupt zugänglich geblieben ist. Daher vermochte die Bearbeiterin des Kataloges, Cecilia Pericoli Ridolfini, ihre umfangreiche Zusammenstellung topographisch geordneter Quellen zur Geschichte der römischen Fassadenmalerei auch nur mit einer relativ kleinen Anzahl von Schauobjekten zu illustrieren. Nur gut 60 von rund 250 namhaft gemachten Denkmälern wurden

in der Ausstellung vorgeführt, so daß der Katalog auf den ersten Blick viel mehr den Eindruck eines selbständigen Inventarbandes der römischen Fassadenmalerei macht.

Durch die Natur des Ausstellungsgegenstandes genötigt, im wesentlichen mit Reproduktionen in Gestalt von Nachzeichnungen, Stichen, gemalten Veduten und photographischen Ansichten zu operieren, war es der Ausstellungsleitung immerhin möglich, dieser Serie von Objekten einige von der Wand abgelöste, originale Fassadenmalereien aus dem Besitz des Museo di Roma einzubeziehen, so u. a. die Dekorationen Polidoros aus dem Giardino del Bufalo. Im übrigen bildete der in Einzelblätter aufgelöste Reproduktionsband Maccaris (Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case di Roma. 1876) einen Hauptbestandteil des Dargebotenen.

Die auf solche Weise getroffene Auswahl hatte man auf neun zusammenhängende Säle des Museo di Roma verteilt (Sala V – IX nebst drei Nebenräumen und dem Salone dei Cesari) – ohne allerdings die festen Museumsbestände dieser Räume erst beiseite zu schaffen, was zur Übersichtlichkeit der Ausstellung nicht gerade beitrug. Wenig akzentuiert gestaltete sich auch die Vorführung der einzelnen Dekorationszyklen. Zusammengehöriges war oftmals übermäßig weit voneinander getrennt, und die zum Besitz des Museo di Roma gehörigen, dem 15. Jahrhundert entstammenden Wappen vom Außenbau des Senatorenpalastes waren überhaupt nicht in den Zusammenhang der Ausstellung aufgenommen, sondern an ihrem gewöhnlichen Aufbewahrungsort in der Sala XXI verblieben (siehe Kat. S. 78). Darüber hinaus war nicht nur durch das gelegentliche Fehlen von Bildnummern, sondern vor allem durch eine wenig glückliche Organisation des Katalogs die Orientierung unter den ausgestellten Werken außerordentlich erschwert. Immerhin blieb dem Besucher der wenn auch etwas umständliche Weg über die einigermaßen ausreichenden Namens- und Ortsregister der 2. Auflage, welche mit geringfügigen weiteren Ergänzungen (siehe S. 92 u. S. 96/97 sowie Tf. 33 – 36) seit dem 15. Dezember zur Verfügung stand und auch unseren hier folgenden Bemerkungen zugrunde liegt.

Die Katalogautorin hat sich offenbar hauptsächlich der Materialzusammenstellung bedient, welche Umberto Gnoli 1937/38 („Facciate graffite e dipinte in Roma“ in „Il Vasari“ VIII, S. 89 – 123 u. IX, S. 24 – 49) vorgelegt hat. Leider ist Gnoli dabei die grundlegende Arbeit von Werner Hirschfeld, „Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI. und XVII. Jahrhundert“ (Diss. Halle 1911) entgangen, deren Ergebnisse auch im Katalog nur soweit herangezogen werden, wie sie in der 1956 erschienenen Ausgabe von Giulio Mancini „Considerazioni sulla pittura etc.“ verwertet sind. Das aber führt nicht allein zur Übernahme einer ganzen Reihe von Versehen und Druckfehlern aus der genannten Mancini-Ausgabe, vor allem bleibt auf diese Weise die weit über Mancini hinausführende Quellenkritik Hirschfelds ungenutzt, und damit werden zwangsläufig auch wichtige Autoren wie etwa Biondo oder van Mander nicht ausgeschöpft (siehe bei Hirschfeld das Verzeichnis der durchgesehenen Quellen, S. 57 – 59).

Immer wieder bestätigt sich die Schwierigkeit, die in den Quellen oft nur angedeuteten Hinweise auf Ort und Thema einer Fassadenmalerei mit einer heute noch irgend-

wie nachweisbaren Lokalität überzeugend in Zusammenhang zu bringen. So wäre beispielsweise zu fragen, ob die auf S. 19 des Katalogs in der Via dei Forari vermuteten Malereien Ventura Salimbenis mit Szenen aus dem Leben des hl. Pius V. (siehe Hirschfeld Nr. 109, 109a) nicht etwa mit denjenigen identisch sind, welche sich ursprünglich in der unter Mussolini demolierten Via Alessandrina n. 103 – 104 (Kat. S. 17), also ebenfalls in der Nähe des Trajansforums, befanden. Genauso zu erwägen bleibt die mögliche Identität zwischen einer im Largo dell'Impresa angenommenen Laokoon-Darstellung (Kat. S. 25 unten) und einer laut Cod. Barb. Lat. 1994, c. 19 ziemlich vage im Campo Marzio lokalisierten Darstellung nicht näher bezeichneten Inhalts (Kat. S. 32), die jedenfalls beide auf den in der Nähe befindlichen Palazzo Conti zu beziehen sind.

Dagegen sind unter dem einen Stichwort „Piazza San Pietro in Vincoli“ (Kat. S. 17) zwei verschiedene Dinge vereinigt, nämlich die von Vasari eindeutig an die Fassade von S. Pietro in Vincoli lokalisierten, heute verschwundenen Petrusgeschichten und Prophetengestalten Polidoros (worüber demnächst in einem größeren Zusammenhang gehandelt werden soll) und die Dekorationen an der Fassade des benachbarten Rovere-Palastes (Pal. del Titolare), welche H. Egger in seinen „Römischen Veduten“ (II, Tf. 48 u. S. 22/23) zu veranschaulichen vermag.

Welche Unsicherheit sich überkreuzende Quellenaussagen hervorrufen können, zeigt auch das Beispiel der Malereien Pirro Ligorios, bzw. Samueles „incontro“, resp. „accanto alle Convertite del Corso“ (Kat. S. 26; vgl. Hirschfeld S. 52) und in ganz besonderem Maße eine von Polidoro mit Alexandergeschichten und zwei Flußgöttern bemalte Fassade, welche zwischen S. Giacomo degli Incurabili und der Ripetta gelegen war. Den voneinander abweichenden Angaben in der Literatur folgend, placiert die Katalogautorin das Werk einmal am Corso (Kat. S. 29) und noch an zwei weiteren Stellen in der Via Ripetta (Kat. S. 30), statt das Problem unter einem einzigen Katalogtitel grundsätzlich abzuhandeln und dabei vorerst nicht lösbare Fragen offen zu lassen. Es kommt hier noch hinzu, daß in dieselbe Gruppe von Katalogtiteln ein weiteres Fassadenfresko Polidoros „sopra San Rocco“ – „con mostri marini“ (Kat. S. 30) einbezogen wird, das auf jeden Fall isoliert hätte zur Diskussion gestellt werden müssen.

In derselben Gegend, nämlich in der Nähe des Albergo dell' Orso, befand sich auch das Fresko von Taddeo Zuccari, dessen fünf Szenen aus dem Leben Alexanders d. Gr. der Überlieferung zufolge den Vergleich mit Polidoros oben genannter Arbeit über dasselbe Thema herausfordern sollten. Diese beiden, einander benachbarten Werke werden in offensichtlicher Anlehnung an das Verzeichnis Gnolis zweimal unter der Überschrift „Monte Brianzo“ (Kat. S. 44) zu einem Katalogtitel vereinigt, und zwar das zweite Mal im Hinblick auf die Möglichkeit, die hier genannte Arbeit Polidoros mit einem bei Celio erwähnten Fresko gleichzusetzen, auf dem „navi a chiaroscuro“ wiedergegeben waren. Daß Taddeo jedoch seine Alexandergeschichten nicht diesen Schiffsdarstellungen gegenüberstellen wollte, die vielmehr als ein weiteres Werk Polidoros für sich zu behandeln gewesen wären, sondern dessen gleichnamigem Werk,

versteht sich von selbst, außerdem spricht Vasari sogar ausdrücklich von einem Paragone.

Daß übrigens die durch zahlreiche andere Beispiele zu belegende künstlerische Auseinandersetzung mit den Werken Polidoros bis zur wörtlichen Übernahme ganzer Kompositionen führen konnte, scheint das Blatt eines anonymen Kopisten des 16. Jahrhunderts aus der École des Beaux Arts (Inv. Nr. 1164; Abb. 1) zu beweisen, das hier als eine Ergänzung des in der Ausstellung dargebotenen Materials angeführt sei. Es zeigt eine bemalte Hausfront in den für Rom typischen Formen der Zeit um 1500. Im ersten Geschoß erkennt man zwischen zwei Fenstern eine der ungedeuteten Szenen Polidoros aus dem zweiten Fenstergeschoß des Pal. Milesi (siehe Kat. Tf. XII), in einer darüberliegenden Zwischenzone drei Landschaftsdarstellungen und in der Mitte des oben abschließenden Halbgesses einen der capitolinischen Flußgötter. Auch das übrige Beiwerk in Gestalt gefesselter Barbaren und der als Fensterbekrönung dienenden Helmtrophäen verrät Anregungen Polidoros. Das Ganze wiederholt offenbar eine einstmals vorhandene römische Hausfassade, über die wir bislang nichts Näheres wissen.

Die von Mancini in der Via Giulia, „usciti di San Giovanni, a man dritta“, beschriebene Fassadenmalerei eines gewissen Gasparino (Kat. S. 49 unten) wird gleich durch sieben Nummern nach Hirschfeld belegt, welche sämtlich auf ein falsches Zitat in der Mancini-Ausgabe von 1956 zurückgehen (Bd. II, Anm. 817), wo die entsprechenden Angaben einfach aus dem Straßenindex bei Hirschfeld (Stichwort „via Giulia“ S. 62) übernommen sind. Das gleiche Zitatenkonglomerat taucht noch einmal bei „Via Giulia n. 82“ (S. 50) auf, obwohl gerade dieses Haus bei Hirschfeld nirgendwo erwähnt ist. Auch die doppelte Katalogisierung von Polidoros Fassadenzyklus mit der Flucht der Cloelia (siehe Kat. S. 53 – Chiavica di Santa Lucia und S. 68 – Via Montoro) ist nur durch eine allzu enge Anlehnung an den Kommentar der letzten Mancini-Ausgabe zu erklären.

Was den Versuch betrifft, Gnoli und Astolfi folgend, eine von Vasari „nella casa degli Spinoli“ lokalisierte Malerei mit Opferdarstellungen und dem Tod der Tarpeia an den Palazzetto dei Piceni, „detto già di Sisto V“, an der Via in Parione (Kat. S. 58) zu verweisen, so ist dazu zunächst festzustellen, daß zwar die genuesische Familie der Spinola dieses Haus seit 1513 für einige Zeit besaß und es auch ausschmückte, daß aber für den Familiennamen dieser Spinola nirgendwo die Schreibweise „Spinoli“ nachweisbar ist. Den Ausschlag gibt hier eine Notiz im Ambrosiana-Codex des Padre Resta (S. 56), wo dieser eine Zeichnung (Nr. 60) als Kopie des Bartolomeo Vinci nach Polidoro bestimmt und dazu bemerkt: „Io hò hauto la presente Clelia con la Tarpeia in disegni originali di mano di Polidoro p(er)fettissimam(en)te compiti a chiaro oscuro, che erano dipinte à Pasquino nelle case demolite de Sig.^{ri} Spinoli / hora d(ett)i disegni stanno nei libri Marchetti . . .“

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die verwickelte Quellensituation hinsichtlich eines ganzen Komplexes schwer voneinander zu unterscheidender Fassadenmalereien im Borgo Nuovo genauer darzulegen. Daher seien vorerst nur die fehlenden

bzw. die richtigen Zitate nach Hirschfeld in der Reihenfolge des Katalogs für die entsprechenden Objekte nachgetragen. So für S. 86 / Borgo Nuovo / Casa di Giovan Antonio Battiferri: Hirschfeld Nr. 88, 88a; - S. 87 / Borgo Nuovo / di fronte al Palazzo dell'Aquila: Hirschfeld Nr. 110, 110a (nicht 87 - 89); - S. 87 / Vicolo della Purità: Hirschfeld Nr. 78, 110a; - S. 88 / Borgo Nuovo (2. Titel von oben): Hirschfeld Nr. 87, 39a, 39b (nicht 88, 89).

Bei den in der Ausstellung vorgeführten Denkmälern fällt zunächst die besonders reiche Berücksichtigung von Sgraffito-Dekorationen des Quattrocento auf, welche nirgendwo bisher in solcher Ausführlichkeit zusammengetragen sind. Dank einer sorgfältigen Auswertung von weithin verstreuten Notizen in der römischen Ortsliteratur ist hier ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der römischen Architekturdekoration im 15. Jahrhundert geliefert.

Über welche Fülle an Motiven rein dekorative Sgraffiti verfügten, zeigen etwa die im letzten Augenblick durch Maccaris Reproduktionen festgehaltenen Fassaden Via dei Coronari n. 61 und n. 148 (Kat. S. 38) oder die Ausschmückung des Pal. Millini in der Via di S. Maria dell'Anima (Kat. S. 56/57), welcher letzteren Perino del Vaga anscheinend eine bislang nicht näher bestimmbare Malerei einfügte. Besonders prachtvolle Sgraffiti befanden sich neben heute verlorenen Malereien von Pinturicchio an den drei Außenfronten des Pal. dei Penitenzieri im Borgo (Kat. S. 85) sowie an einem quattrocentesken Hause in der Via Capodiferro n. 12 (Kat. S. 70). Ikonographisch interessieren besonders die noch dem 15. Jh. verpflichteten Sgraffiti in der 1508 erbauten Casa Sander in der Via S. Maria dell'Anima n. 66 (Kat. S. 35). Hierher gehört schließlich die bereits ins 1. Viertel des 16. Jh. zu datierende Dekoration der sog. Casa del Curato „presso Via Flaminia“ (Kat. S. 95), mit zwei Porträtmedaillons (der Besitzer?).

Unter den Sgraffiti des 15. Jh. mit vorwiegend figürlichen Motiven gehören zu den aufwendigsten diejenigen an der Via della Maschera d'Oro n. 9 (Kat. S. 41/42), deren von F. Hermanin unter Vorbehalt ausgesprochene Zuschreibung an Ripanda vorläufig beweiskräftiger Grundlagen entbehrt. Dasselbe gilt für die Sgraffiti an dem Hause einer „cortesana honesta“ im Vicolo Cellini n. 31 (Kat. S. 53/54) mit dem Tondo einer Reiterschlacht zwischen den Fenstern des ersten Geschosses, welche laut Maccari auf Grund einer angeblich traditionellen Überlieferung mit Benvenuto Cellini in Zusammenhang zu bringen sind. Der besonderen Aufmerksamkeit der Forschung anempfohlen sei übrigens noch ein Reiterbildnis des berühmten Ungarnkönigs Matthias Corvinus an einem der ursprünglichen Frontseite von S. Lorenzo in Damaso gegenübergelegenen Hause in der Via del Pellegrino (Kat. S. 61), das von Mancini mehrfach für Andrea Mantegna beansprucht wird; eine Nachzeichnung davon ist uns, allerdings ohne Nennung des Künstlers, im Cod. Barb. Lat. 4423, c. 75 überliefert. Für die Ausschmückung des vatikanischen Belvedere (Kat. S. 91) unter Papst Innocenz VIII. schließlich muß ergänzend auf die wichtige Untersuchung von Sven Sandström, „The Programme for the Decoration of the Belvedere of Innocent VIII“ hingewiesen werden (siehe *Konsthist. Tidskrift* 1960/1 - 2, S. 35 - 75).

Im Zuge ihrer Entwicklung zur selbständigen Bildgattung wird die Fassadenmalerei vom Beginn des 16. Jh. an immer ausschließlicher durch einzeln faßbare Künstlerpersönlichkeiten repräsentiert. Die wesentliche Rolle, welche, zumal nach dem Urteil Vasaris, Baldassarre Peruzzi hier für die Ausbildung geeigneter formaler Mittel zukommt, wird durch die Ausstellung nur ungenügend berücksichtigt. So wäre es in diesem besonderen Falle sehr wohl zu rechtfertigen gewesen, den erhaltenen Fassadenentwurf Peruzzis für S. Petronio in Bologna von 1522 zu zeigen (s. G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio in Bologna*, Bologna 1933, Tf. V). Von den römischen Werken werden im Katalog 10 Beispiele aufgeführt, jedoch nur zwei veranschaulicht. So werden die von Mancini an der Piazza Colonna (Kat. S. 24/25) beschriebenen „prospettive di Baldassarre da Siena“ durch ein Großfoto nach einer Vedute des Platzes zur Zeit Sixtus' V. aus der Vat. Bibliothek illustriert. Ob es sich jedoch bei den Malereien, die hier an der Fassade des links neben der Marc-Aurels-Säule erscheinenden Pal. del Bufalo-Cancellieri zu erkennen sind, tatsächlich um ein Werk Peruzzis handelt, entbehrt vorläufig jedes weiteren Beweises. Zumindest bleibt zu bedenken, daß die Angabe Mancinis einer Zeit entstammt, wo angesichts derartiger Prospektmalereien nach dem Vorbild des „salone delle prospette“ in der Farnesina oder der von Vasari gerühmten, noch teilweise erhaltenen „prospettive mirabili“ Peruzzis an der Casa Barberini in der Via dei Giubbonari (Kat. S. 69) zunächst immer der Name dieses Künstlers genannt wurde. – Im übrigen ermöglicht dieselbe Vedute aus der Biblioteca Vaticana insofern noch einen Nachtrag zum Katalog, als an der gegen den Hang des capitolinischen Hügels gebauten Torre Paolina (im Bilde rechts von der Säule des Marc Aurel) zwischen den Fenstern des Obergeschosses weitere Fassadenmalereien zu erkennen sind, die bisher offenbar unbeachtet blieben.

Weiter wird für ein von Vasari in der Via dei Banchi Vecchi (Kat. S. 52) beschriebenes Wappen „di Papa Leone con tre fanciuli a fresco“ eine Uffizienzeichnung (Nr. 72 orn.) herangezogen. Dabei ist übersehen, daß dieses Blatt bereits 1902 durch H. Egger (*Allerh. Jahrbuch* 23/1902, S. 20 u. Fig. 16) überzeugend mit einer Dekoration anlässlich der Possessio Leos X. am 11. April 1513 in Zusammenhang gebracht worden ist. Auch gehen die hier dargestellten Genien mit Füllhörnern, die Figur einer Libertas sowie der Löwe mit einer Palla kaum mit der bei Vasari gegebenen Beschreibung überein. Weiterhin bleibt die im Katalog offenbar für sicher gehaltene Bemalung des Hauses von Silvestro Paluzzi an der Piazza dei Satiri (Kat. S. 62) durch Peruzzi nach der dafür als Beleg benutzten Notiz bei Lanciani (*Storia degli scavi*, I, S. 246) reine Vermutung.

Zu den am ausführlichsten von Vasari beschriebenen Malereien Peruzzis gehört diejenige im Hause des Francesco Buzio „vicino alla piazza degli Altieri“ (Kat. S. 75), wo neben Szenen aus dem Leben Caesars u. a. auch eine Serie von 12 Imperatoren erschien. Eine Vorstellung von diesen vermittelt uns möglicherweise ein anonymes Blatt des 16. Jh. aus der Bibl. Reale in Turin (Inv. Nr. 15836 DC; nicht bei Bertini), welches drei auf Sockeln stehende, in starker Untersicht gegebene Figuren römischer Kaiser

(Abb. 2) zeigt – heißt es doch bei Vasari: „... i quali posano sopra certe mensole e scortano le vedute al di sotto in su ...“

Mehr Ausführlichkeit hätte man im Hinblick auf die nach den Quellen zweifellos recht aufwendigen Fassadenmalereien Peruzzis an der Farnesina (Kat. S. 75) erwartet. Zumindest wäre eine Abbildung der in einigen Arkadenzwickeln der Ostfassade noch erhaltenen Teile mit gelagerten weiblichen Figuren erwünscht gewesen. (Vgl. dazu C. L. Frommel, „Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk“, Berlin 1960, bes. S. 37/38).

Einen Nachklang von Peruzzis Schaffen darf man aller Wahrscheinlichkeit nach in der Dekoration eines Hauses im Vicolo del Campanile (Kat. S. 88/89) erkennen. Vasari nennt dafür als Autor den bislang nirgendwo recht zu fassenden Peruzzischüler Virgilio Romano. Dieser Hinweis gewinnt zusätzliche Bedeutung angesichts einer der Manier Peruzzis sehr nahestehenden Uffizienzeichnung (Inv. Nr. 1267 S), welche sowohl stilistisch als auch thematisch der im oberen Geschoß gegebenen Darstellung des Argus mit seiner Herde auffallend gleicht. Dagegen entbehrt die von Maccari (Tf. 27) vorgenommene Zuschreibung dieses Bilderzyklus an Polidoro jeglicher Grundlage.

Im Gegensatz zu Peruzzi stehen die Materialien für Polidoro viel reichhaltiger zu Gebote. Vor allem bietet die Fülle der nach seinen Kompositionen ausgeführten Wiederholungen eine relativ breite Basis für die Rekonstruktion seines Gesamtwerkes, auch wenn der nahezu totale Verlust seiner originalen Fassadendekorationen dabei immer in Rechnung zu stellen ist. Trotz dieser besonders günstigen Voraussetzungen ist im Katalog jeder Versuch unterlassen, eine künstlerische Entwicklung Polidoros wenigstens in groben Zügen anzudeuten.

So wird z. B. eine von Vasari ausdrücklich als Erstlingswerk bezeichnete Malerei Polidoros gegenüber von S. Silvestro a Monte Cavallo (Kat. S. 15) mit einer 8-Götter-Serie in Zusammenhang gebracht, welche uns durch Nachstiche von Goltzius und Raphael Guidi überliefert ist. Dies geschieht offenbar auf Grund des Vermerks „in monte Quirinalis“ unter den genannten Stichen. Eine solche Frühdatierung erscheint jedoch angesichts der völlig sicheren stilistischen Durchführung der Figuren ganz ausgeschlossen, und mithin muß die Frage nach der Lokalisierung dieser Götterdarstellungen Polidoros vorläufig offen bleiben.

Ebenfalls auf dem Monte Cavallo, und zwar „vicino a S. Agata dei Goti“, erwähnt Vasari innerhalb eines größeren Zusammenhanges eine Darstellung von Vestalinnen, die von Mancini am benachbarten Monte Magnanapoli lokalisiert wird. Diese Darstellung (Kat. S. 16) wird ohne sonderliche Bedenken mit einer Uffizienzeichnung (Nr. 13410 F; Kat. Tf. I) identifiziert und letztere darüber hinaus als „eigenhändige Zeichnung Polidoros“ deklariert. Immerhin dürfte es sich bei der sechsköpfigen Frauengruppe, die hier wiedergegeben ist, tatsächlich um die Vestalinnen handeln, selbst wenn ihnen die charakteristischen Abzeichen ihres Standes, nämlich Wollbinde und Suffibulum, fehlen. Um eine Komposition Polidoros aber dürfte es sich in diesem Falle kaum handeln,

geschweige denn um eine eigenhändige Studie zu der hier fraglichen Fassadenmalerei, bei der nämlich Vasari ausdrücklich von Einzelfiguren der Claudia und der Tuzia spricht, wie sie uns aus glaubwürdigen Kopien genugsam bekannt sind (vgl. etwa in Windsor Nr. 5489). Entsprechendes gilt von einer zweiten Uffizienzeichnung (Inv. Nr. 1264 S) mit einer zweifigurigen, von einem Bogen überfangenen Szene, die in diesem Zusammenhang ebenfalls für das Vestalinnen-Thema herangezogen wird und deren völlig andersartiger Charakter nur einen weiteren unbekanntem Künstler verrät.

Für die innerhalb desselben Zyklus „vicino a S. Agata dei Goti“ (Kat. S. 16) von Vasari erwähnte Szene mit M. Scaevola wird endlich ein Stich des Jac. Laurenziani namhaft gemacht, welcher in Wirklichkeit, mit zwei weiteren Blättern zusammgehörig, den ursprünglichen Ablauf derselben Geschichte in der Frieszone über dem Erdgeschoß des Pal. Ricci (Kat. S. 65/66) reproduziert. Übrigens gehen die beiden äußeren Achsen des die linke Seite der Piazza Ricci begrenzenden Gebäudeflügels offenbar auf einen Umbau der Palastanlage in der Mitte des 16. Jh. unter dem Cardinal Giovanni Ricci zurück, was u. a. durch dessen zweimal in den Zwickelornamenten der Fenster im ersten Geschoß erscheinende Embleme belegt wird. Somit ist eine ursprüngliche Bemalung auch dieser Teile der Fassade durch Polidoro, wie sie der Katalog annimmt, von vornherein ausgeschlossen. Was dort bis heute an Malereien erhalten blieb, rührt überhaupt ausschließlich von der Hand Luigi Fontanas aus dem Jahre 1873.

Ein Wort zu den bei Maccari abgebildeten Darstellungen aus dem östlichen Hof des Pal. Altamps mit den Geschichten verschiedener Quellnympfen (Kat. S. 36). Um in diesen Arbeiten Malereien Polidoros erkennen zu können, genügt weder ihr an Raphaels Farnesinafresken anklingender Figurenstil, noch reichen dafür die im Katalog zitierten Quellen als Belege aus. Vor allem verbieten die Kartuschen in den Bogenfeldern des Erdgeschosses eine Datierung des Ganzen vor dem Sacco di Roma. – Kurz einzugehen bleibt endlich auf eine „facciata di battaglie“ Polidoros bei der Dogana di S. Eustachio, die unlängst von De Angelis d'Ossat an Hand einer Turiner Zeichnung (Inv. Nr. 15841, nicht 15241; bei Bertini Nr. 338) mit dem Hause n. 78/79 an der Piazza dei Capprettari in Beziehung gesetzt wurde (Kat. S. 72/73). Vergleicht man jene Zeichnung mit der Fassade des genannten Hauses, so fallen in der Anlage der Geschosse und Fenster so beträchtliche Unterschiede auf, daß wir uns wohl damit abfinden müssen, daß die Zeichnung eine vorläufig nicht näher bestimmbare dekorierte römische Fassade verbreiteten Typs wiedergibt, wobei sie stilistisch zwar die Nähe Polidoros, aber keineswegs dessen eigene Hand verrät. Hinsichtlich der Fassadenmalerei Polidoros an der Piazza Madama (Kat. S. 74) bestehen im Katalog völlig unklare Vorstellungen, für deren Berichtigung auf eine eben in den *Miscellanea Bibl. Hertzianae* (1961, S. 207 – 212) erscheinende Untersuchung hingewiesen werden kann.

Wohl am ratlosesten innerhalb der gesamten Ausstellung fühlte man sich vor einer Ansammlung von 63 meist in Fotos dargebotenen Zeichnungen und Stichen, die in einem der Nebenräume für sich untergebracht waren und im Katalog – kurzerhand auf nicht lokalisierte Fassadenmalereien bezogen und auf fünf Künstler ungleich verteilt – in Gestalt einer angefügten Liste erfaßt waren.

Was dabei die für Polidoro beanspruchten Zeichnungen betrifft, so handelt es sich hier, von drei Ausnahmen abgesehen, fast ausschließlich um anonyme Kopien. – Dasselbe gilt nebenbei für die als Entwurfszeichnungen bezeichneten Blätter, die im Katalog unter den Titeln „Palazzo Milesi“ (S. 38), „Palazzo Gaddi“ (S. 42) und „Palazzo Ricci“ (S. 65/66) angeführt sind. Mehrfach sind derartige Bestimmungen sogar dort aufrecht erhalten, wo es sich deutlich um verschiedene Kopistenhände handelt. – Bei den drei Ausnahmen handelt es sich einmal um die Uffizienzeichnung mit dem Porträt Polidoros (Inv. Nr. 1929 F; Kat. S. 107, unter der irrtümlich verdoppelten Nr. 229; Abb. s. Frontispiz des Katalogs. Vgl. Bull. Museum Boymans van Beuningen IX/3, 1958, S. 97 – 103). Mit diesem Blatt scheint eine weitere Porträtstudie aus dem Louvre (Kat. S. 108, Nr. 260) unmittelbar zusammenzugehören, welche außerdem eine von gleicher Hand geschriebene, gleichlautende Inschrift wie das Exemplar der Uffizien trägt. Ein drittes Blatt, mit Vasen- und Architekturstudien (Kat. S. 107, Nr. 241) erscheint mindestens für Polidoro diskutabel.

Bei den übrigen unter seinem Namen rubrizierten Zeichnungen handelt es sich nicht einmal in jedem Falle um eine Kopie nach Polidoro. Z. B. stellt das Blatt Nr. 288 eine Kopie nach Giulio Romano oder dessen nächstem Umkreise dar. Nr. 235 gibt eine Wiederholung von einem der Hell-Dunkel-Fresken Perinos del Vaga in der Sala Paolina der Engelsburg. Nr. 239 ist eine Nachzeichnung nach dem Loggienfresko „Die Flucht Jakobs“. Der unter den Nummern 236 – 38 angeführte Meerwesenfries könnte schon ins 17. Jh. gehören. Bei den unter Nr. 243 und 244 angeführten Stücken haben wir es sogar mit zwei Originalzeichnungen von Pirro Ligorio zu tun, auf denen je ein Herrscherpaar aus dem Hause d'Este dargestellt ist und die beide in den Zusammenhang eines Fassadenprojektes für den Innenhof des Castello Estense in Ferrara gehören. (Einzelheiten darüber bei David R. Coffin, Art Bulletin 37, 1955, S. 168 mit Anm. 9). Darüber hinaus kann hier noch ein weiteres Exemplar aus dieser Serie von Herrscherporträts angeführt werden, das sich im Stuttgarter Kupferstichkabinett befindet (Abb. 3) und auf Grund einer nachträglichen Sammlerinschrift am unteren Rande irrtümlich mit Vertretern des braunschweigisch-lüneburgischen Hauses in Beziehung gesetzt war (Inv. Nr. C 61/959; 196 x 120 mm; Reproduktion mit frdl. Genehmigung der Württ. Staatsgalerie).

Ohne hier noch auf weitere Einzelheiten hinsichtlich der übrigen Zeichnungen eingehen zu können, sei wenigstens an einem Beispiel gezeigt, wie man sich eine eigenhändige Vorzeichnung Polidoros für ein Fassadenfresko wird vorzustellen haben. Es sei dafür jene prachtvolle Rötelzeichnung aus der École des Beaux-Arts in Paris ausgewählt. (Inv. Nr. 283; 203 x 193 mm; Zuschreibung durch Popham und Pouncy bestätigt), wo die auf einen Sockel erhobene Figur Jupiters, den Adler zur Seite, von Opfernden verehrt wird (Abb. 4). Ein Motiv, das vielleicht in einem der zahlreichen Zyklen mit Opferdarstellungen Aufnahme gefunden hat.

Die aufgeführten Stiche nach Polidoro lassen wir im einzelnen beiseite, da sie eine detaillierte Sonderbehandlung erfordern. Zumindest hätte man im Katalog statt der wenig brauchbaren Angabe des Aufbewahrungsortes für die jeweils vorgelegten Ab-

züge eine kurze Bestimmung nach den beschreibenden Verzeichnissen, etwa von Bartsch, erwarten dürfen. – Schließlich ist es bei einer ganzen Reihe von Stichreproduktionen nach Polidoro nicht einmal sicher, ob es sich dabei um Fassadendekorationen handelt. Letzteres gilt besonders für die Listennummern 272 – 276 und 280, während das unter den Nummern 261 – 268 vorgeführte „*Libro de diversi trophei*“ mit seinen locker über die Fläche ausgebreiteten Formen wahrscheinlich überhaupt nichts mit Polidoro zu tun hat. Auch bei dem unter Nr. 279 angeführten Frontispiz von 1590 dürfte es sich um eine eigene Erfindung des ausführenden Stechers Cherubino Alberti handeln.

Bei einem Ausblick auf die römische Fassadenmalerei in der Nachfolge Polidoros wird durch die Quellen ihre fortgesetzte Ausübung das ganze 16. Jh. hindurch ersichtlich. Im 17. Jh. tritt dann das die gesamte Außenarchitektur beherrschende Bildprogramm immer mehr zurück. Jedoch bleibt die Aufnahme einzelner Szenen in den Zusammenhang der jetzt primär auf die Wirkung der architektonischen Mittel abgestimmten Fassade, zumal die Anbringung gemalter Wappen, auch weiterhin üblich. Einen interessanten Beitrag zu dieser Entwicklung gibt der Katalog in einem Appendix (S. 99 – 104), wo die Nachrichten und Dokumente für Malereien an römischen Kirchenfassaden, wiederum nach den Rioni geordnet, zusammengestellt sind.

Was an voll ausgereiften Lösungen des 16. Jh. heute noch zu fassen ist, steht deutlich in Zusammenhang mit der durch Polidoro wesentlich begründeten Tradition. – Dies gilt z. B. für die Raffaellino da Reggio zugeschriebene, noch relativ gut erhaltene Malerei an dem Hause Via del Pellegrino n. 66 (Kat. S. 60, Tf. XXV) und ebenso für dessen Dekoration an der Casa di Francesco da Volterra in der Via della Stelletta (Kat. S. 32/33), welche in der Ausstellung erstmals auch im Gesamtprospekt durch eine Zeichnung aus der Slg. Weld (England) veranschaulicht werden konnte (Kat. Tf. VI). – Nachzutragen ist bei dieser Gelegenheit ein bisher nicht lokalisierbarer Fassadentwurf Perinos del Vaga im Cabinet des Dessins im Louvre (Inv. Nr. 602) mit Herrscher-szenen und einem Schlachtenbild im Zentrum, worüber das Papstwappen Pauls III. neben drei Kardinalswappen erscheint.

Zu den berühmtesten Fassadendekorationen dieser Zeit gehört zweifellos Taddeo Zuccaris 1548 ausgeführte Bemalung der „*Casa di Domenico Mattei*“ (Kat. S. 80) mit Ereignissen aus dem Leben des Furius Camillus. Die Bedeutung dieser bei Vasari ausführlich beschriebenen Darstellungen wäre durch ein genaueres Eingehen auf die *Vedute* Federico Zuccaris (Kat. Tf. XXX) aus dessen Palast an der Spanischen Treppe leicht näher zu erläutern gewesen (vgl. W. Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom*, Leipzig 1935, S. 68 – 70). Außerdem vermißt man die für Detailfragen wichtige Vorzeichnung Federicos zu jener *Vedute* in der Albertina (Inv. Nr. 575). Vor allem aber wäre der im Zeichnungskatalog des Ashmolean Museums in Oxford (Bd. II, 1956, Nr. 752 S. 401, pl. CLXX) unternommene Versuch anzumerken, in einem eigenhändigen Blatt Taddeos mit der Darstellung von Camillus, der sein Geschenk an Apollo aus der Beute von Veji bestimmt, einen Entwurf für jene verlorene Dekoration zu erkennen. Zu erwägen wäre hier ebenfalls die versuchsweise angenommene Beziehung zwischen den Fresken

am Pal. Mattei und einem weiteren Blatt Taddeos aus dem Britischen Museum (Inv. Nr. 1952-1-21-73) mit der von einer gleichnamigen Komposition Polidoros abgeleiteten Goldwägung des Brennus auf dem Kapitol (siehe *Burl. Mag.* XCIX, 1957, S. 162 und Fig. 30).

Angeichts der großen Seltenheit solcher direkt faßbaren Vorzeichnungen hätte man sich auch die Gelegenheit nicht entgehen lassen sollen, eine bereits von Voss erkannte Figurenstudie Pellegrino Tibaldis aus dem Berliner Kupferstichkabinett für die dem Corso Vittorio Emanuele zum Opfer gefallene Fassade am Vicolo Savelli n. 24 (Kat. S. 60) in die Ausstellung einzubeziehen (vgl. *Jahrb. d. Preuß. Kunstslgn.* 34, 1913, S. 299, nicht 209, Abb. 2).

Den in der zweiten Hälfte des 16. Jh. einsetzenden Umschwung vom Chiaroscuro zur farbigen Behandlung des Fassadenfreskos repräsentiert die noch heute an Ort und Stelle erkennbare und im Katalog gebührend berücksichtigte Malerei Federico Zuccaris an einem Hause gegenüber von S. Eustachio (Kat. S. 72). Solchen verhältnismäßig gut belegbaren Beispielen stehen andere gegenüber, von denen wir zwar eine bildliche Überlieferung besitzen, bei denen jedoch die Künstlerfrage bislang völlig ungeklärt ist, obwohl man auch hier bei näherer Beschäftigung zweifellos weiterkommen würde (siehe im Katalog S. 50 – Via Giulia n. 79; S. 93 – Via di S. Matteo in Merulana). Erstaunlich ist es z. B. auch, wie wenig bisher über die Ausführung der alttestamentlichen Szenen an der Rückfront des Pal. Massimo (Kat. S. 55) bekannt ist. Man ersieht daraus, wie viele neben den hier angeschnittenen Fragen weiterhin offen bleiben.

Dennoch ist durch den Katalog eine Fülle wichtigen, bisher schwer zugänglichen Materials zur weiteren Bearbeitung bereitgestellt. Gleichzeitig ist mit der hier vorgenommenen Aufteilung ein Gerüst geschaffen, das für einen künftigen Ausbau geeignet erscheint. In jedem Falle aber dürfte es für den Benutzer des Katalogs ratsam sein, die angegebenen Quellen erneut kritisch zu prüfen und mit der Möglichkeit von Ergänzungen zu rechnen.

Rolf Kultzen

DIE PARISER AUSSTELLUNG „QUELLEN DES 20. JAHRHUNDERTS“

Die sechste große repräsentative Ausstellung des Europa-Rates (Katalog 410 Textseiten, 1346 Objekte), die unter dem Titel „Les sources du XX^e siècle“, 1884 – 1914, bis Ende Januar in Paris zu sehen war, also vom Spätimpressionismus über art nouveau (resp. Jugendstil) bis zu den Anfängen der Fauves und des deutschen Expressionismus reichte, unterschied sich grundsätzlich von den vorausgehenden dadurch, daß sie so weit in die Gegenwart vorstieß, daß sie trotz sorgsamster Vorbereitung naturgemäß nicht im gleichen Maße ein abschließendes historisches Bild zu geben vermochte, da ihr mehr der Charakter eines propagandistischen Manifestes eigen war. Das vorausgeschickt, sind ihr instruktiver Wert und die Umsicht der Durchführung gar nicht genug zu loben. Gerade das Hauptanliegen dieser europäischen Veranstaltungen: die Aufzeigung der gleichgerichteten geistigen Antriebe in allen Ländern und der besondere Anteil der einzelnen Nationen, trat in dieser Epoche besonders hervor, so