

## ZU FRANCESCO VANNIS TÄTIGKEIT FÜR RÖMISCHE AUFTRAGGEBER

von Peter Anselm Riedl

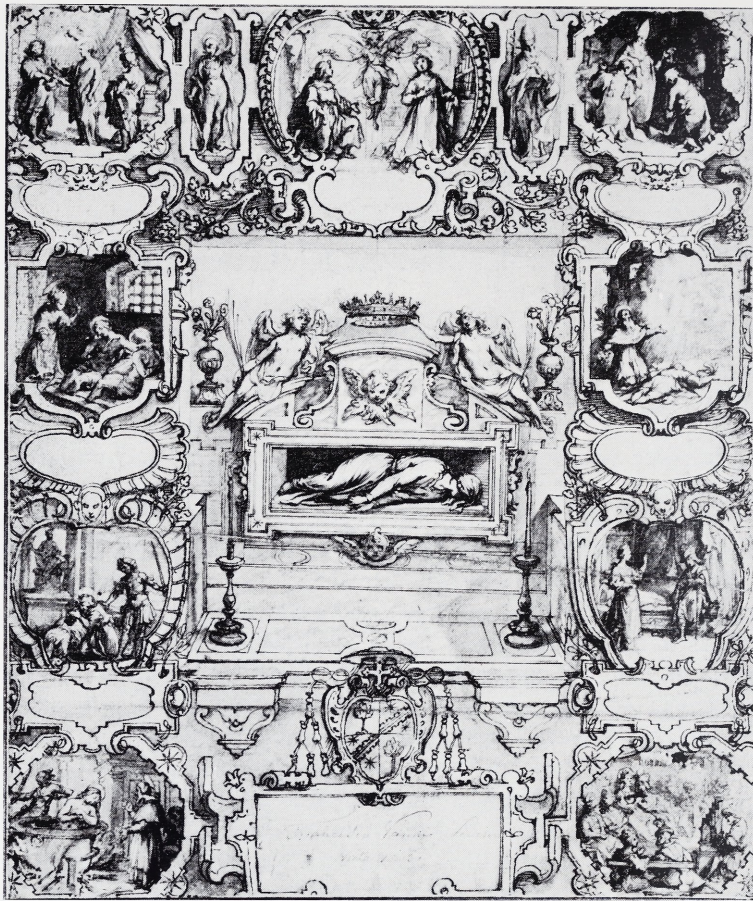
Den Sieneser Kollegen gewidmet

Dieser Beitrag handelt von Francesco Vannis Tätigkeit in Rom und für römische Auftraggeber in den Jahren um und nach 1600; das Problem der römischen Frühzeit des Sienesen bleibt ausser acht.<sup>1</sup> Nicht eine möglichst vollständige Rekonstruktion der Aktivitäten Vannis ist das Ziel, eher eine Würdigung bereits bekannter Werke im Kontext ihrer hier zum ersten Mal untersuchten Entstehungsgeschichte. Die an den erhaltenen Entwürfen abzulesende Formierung eines Bildgedankens verdient aufmerksamere Zuwendung als so manches, das Mittelmass kaum überragende Resultat. Und wenn man bedenkt, dass die Zahl der auf uns gekommenen Vorzeichnungen zum *Sturz des Simon Magus* eine allenfalls gelegentlich bei Barocci begegnende Höhe erreicht, so wird die Konzentrierung des Interesses auf Fragen des *Werkprozesses* schwerlich weiterer Rechtfertigung bedürfen.<sup>2</sup>

Zwei prominente Kirchenfürsten haben Vanni zu den wichtigsten römischen Aufträgen der Jahre um 1600 verholfen: Kardinal Paolo Emilio Sfondrato und Kardinal Cesare Baronio. Dass Beziehungen auf solcher Ebene zustande kamen, ist nicht erstaunlich, genoss Vanni zu dieser Zeit doch eine weit über Siena und die Toskana hinausreichende Reputation: Seine Gemälde wurden bis nach Salzburg und Lyon exportiert, seine Bilderfindungen durch Stecher ersten Ranges verbreitet.<sup>3</sup> Als Gipfelpunkt der offiziellen Karriere Vannis darf eine römische Ehrung im Juni 1603 gelten, die in den Quellen stets gebührend hervorgehoben wird. Ugurgieri beschreibt sie in seinen *Pompe Sanesi* so: *...perché ne fù honorato della Croce di Cristo di Portogallo non già privatamente nella Chiesa di S. Cecilia dal Cardinale Sfondrato alla presenza di detto Cardinal Baroccio (= Baronio, es handelt sich um einen Druckfehler, Anm. d. V.), e con l'assistenza del Maestro delle cerimonie del Sagro Palazzo, del Cavaliere Pinos, e del Cavaliere Ricci del medesimo ordine con molta pompa, ed honore, come habbiamo veduto nel suo Privilegio, che è appresso il Cavaliere Michelangelo suo figlio, e fù il primo trà quelli, che operarono in S. Pietro, che ricevesse tale honore.*<sup>4</sup>

Die mit dem Namen Sfondrato verbundene Werkgruppe hängt mit jenem Unternehmen zusammen, dem sich der Kardinal in besonderem Masse verschrieben hatte: den Grabungs- und Ausstattungsarbeiten in seiner Titularkirche S. Cecilia in Trastevere.<sup>5</sup> Ein von Vanni entworfenes Vitenblatt (Abb. 1) — von Cornelius Galle<sup>6</sup> nach einer heute in der Albertina befindlichen Zeichnung (424; Abb. 2)<sup>7</sup> gestochen und 1601 mit einer Dedikationsadresse an Sfondrato gedruckt — zeigt im Zentrum die neue Confessio mit der bereits 1600 vollendeten Cäcilienfigur Stefano Madernas. Unter den kleinen, die Hauptdarstellung umrahmenden Szenen aus dem Leben der Heiligen behauptet die Darstellung der Krönung Cäcilien und Valerians durch einen Engel in der oberen Mittelkartusche eine Sonderstellung, ist sie doch aufs engste mit Guido Renis Tondo in S. Cecilia verwandt.<sup>8</sup> Mögen sich die Figuren in Kleidung und Haltung noch so absichtsvoll unterscheiden: Kompositionell setzt eine





1 Francesco Vanni, Entwurf für das Cäcilien-Blatt. Wien, Albertina.

Formulierung die Kenntnis der anderen voraus, so dass die Frage nach der Priorität dringlich wird. Renis Tondo wurde, wie wir wissen, innerhalb des Jahres 1600 fertiggestellt und von Bologna aus geliefert.<sup>9</sup> Andererseits wird berichtet, dass Reni durch Vanni bei Kardinal Sfondrato eingeführt worden sei<sup>10</sup>; dies muss sich, nach Antonio Nava Cellini, während eines Romaufenthaltes Renis im Heiligen Jahr 1600 und vor dem Erhalt der Aufträge für die Kirche S. Cecilia in Trastevere zugetragen haben.<sup>11</sup> Die Frage, ob unter solchen Umständen Reni — möglicherweise auf Anregung des Kardinals — sich einer Invention Vannis bediente oder aber Vanni eine Formulierung des jungen Zunftgenossen aufgriff, ist schwer zu beantworten; chronologisch sind beide Möglichkeiten offen.

Drei von mir bereits publizierte, temperamentvolle Federzeichnungen in den Uffizien (15053 F, 15062 F und 10818 F)<sup>12</sup> lassen insofern einen zeitlichen Vorrang Vannis vermuten, als die Frische der Handschrift kaum mit der Haltung eines Eklektikers vereinbar erscheint. Nun gibt es freilich nicht wenige Zeichnungen Vannis, die erwiesenermassen von fremden Erfindungen ausgehen und die gleichwohl ganz spontan wirken; zudem kann die auf den drei Florentiner Zeichnungen begebende kreisförmige Umgrenzung als Anspielung auf Renis Tondo interpretiert werden (auf der Stichvorlage und auf dem Stich selber ist die Krönungskomposition breitformatig entwickelt und komplizierter gerahmt). Noch stärkere





2 Cornelius Galle, Cäcilien-Blatt nach Francesco Vanni. Kupferstich.

Beweiskraft zugunsten der Priorität Vannis eignet indessen einer Kreidezeichnung in der Sieneser Biblioteca Comunale (E.I. 15/57 verso; Abb. 3)<sup>13</sup>; zwar lässt auch sie den runden Umriss erkennen, doch legen die ungemein freie Faktur und die von den anderen Formulierungen abweichende Haltung der drei Figuren den Gedanken an eine Definition als *Prima Idea* nahe. Der ältere Künstler wäre demnach der Gebende gewesen.

Die Trabantendarstellungen des Cäcilien-Blattes zeichnen sich nicht durch sonderliche Qualität aus; mehrere Figuren sind von älteren Bildern Vannis her vertraut. Direkt auf den Stich lässt sich, soweit ich sehe, nur noch eine Zeichnung beziehen, nämlich eine in Berlin bewahrte Studie zum hl. Tiburtius rechts neben der Krönungskartusche (KdZ 21727; Abb. 4).<sup>14</sup>

Zu den bekanntesten und meistkommentierten Gemälden Vannis zählt jene lünettenförmige Leinwand mit dem Cäcilientod, die von ihrem ursprünglichen Ort, der Krypta von S. Cecilia in Trastevere, später in den Konvent überführt worden ist.<sup>15</sup> Antonio Nava Cellini hat kürzlich das Wissen über das Werk erheblich bereichert: Ob sich eine Zahlung von 1605 tatsächlich mit dem Gemälde in Verbindung bringen lässt, erscheint zwar durchaus nicht sicher; wichtig ist aber die Deutung des vergegenwärtigten Momentes als Augenblick kurz vor dem Tode der Märtyrerin (eine der beiden der Sterbenden





3 Francesco Vanni, Kompositionsentwurf für „Die Krönung der Heiligen Cäcilia und Valerian“. Siena, Biblioteca Comunale.



4 Francesco Vanni, Studie für den hl. Tiburtius auf dem Cäcilienblatt. Berlin, Kupferstichkabinett.

assistierenden Frauen ist gerade dabei, den Knochensplitter behutsam aus der Halswunde zu ziehen); weiter die Beobachtung, dass Vanni, von Madernas Marmorfigur ausgehend, über vergleichsweise lebendige Vorzeichnungen zu einem eher trockenen Resultat gelangt sei.<sup>16</sup> Nava Cellini verweist dabei auf das bereits von Voss publizierte Berliner Studienblatt KdZ 15503<sup>17</sup> und auf den Kompositionsentwurf 10794 F der Uffizien.<sup>18</sup> Es ist richtig, dass die nach dem Modell gezeichneten beiden Figurenvarianten der Berliner Studie und das mit schwarzem Stift, Feder und grau lavierendem Pinsel bestrichene Florentiner Blatt — welches übrigens anstelle der Engelshalbfigur links einen schwebenden Putto mit den Märtyrerinsignien anweist — ein unmittelbareres Wirklichkeitsverhältnis und eine überzeugendere Handhabung der künstlerischen Mittel dokumentieren als das um glättende Fertigkeit bemühte Ölbild. Ähnlich positiv heben sich zwei Studienblätter zur Hauptfigur im British Museum (1942. 10 · 10. 13) und in der Biblioteca Comunale Siena (S. III. 5/116 recto) sowie eine Studie zur rechten der beiden Betreuerinnen Cäciliens im Ashmolean Museum zu Oxford (736) von der Finalfassung ab.<sup>19</sup> Besonders die Sieneser Zeichnung mit ihren sensiblen Umrisslinien, ökonomischen Schraffuren und zarten Höhungen repräsentiert





5 Francesco Vanni, Kompositionsskizze für „Der Tod der hl. Cäcilie“. Siena, Biblioteca Comunale.



6 Francesco Vanni, Kompositionsskizze und Einzelskizzen für „Der Tod der hl. Cäcilie“. Wien, Albertina.



einprägsam Vannis Studienstil. Dass der Künstler seine realistischen Interessen zuletzt gleichsam verrät, ist weniger von Auftraggebererwartungen her zu erklären als im Zeichen seiner für diese Entwicklungsphase typischen Neigung, in den ausgeführten Arbeiten das Impulsive zugunsten einer reichlich schematisch anmutenden Idealität einzuebnen. Der Abstand zu den baroccesken Werken der frühen Schaffensjahre ist gross, aber auch die Distanz zu den kraftvollen Bildprägungen der mittleren neunziger Jahre.

Dagegen ist in den kleinformatigen Skizzen eine Improvisationsfreude spürbar, die sich keine Fesseln auferlegt. Der in Siena bewahrte *Primo Pensiero* für die Cäcilienlünette (Biblioteca Comunale, S. III. 10/80 recto, b; Abb. 5)<sup>20</sup> besticht durch die Frische des flüchtigen Federstriches; der winzige Entwurf konzipiert eine gestelzte Lünette, zwei annähernd symmetrisch verteilte Helferinnen und, an der durch hastige Schraffuren angedeuteten Rückwand, ein Marienbild. Eine mit raschem und weichem Strich realisierte Kreidezeichnung in der Albertina (424a; Abb. 6)<sup>21</sup> entfaltet den Bildgedanken in Richtung auf die Uffizien-Formulierung weiter. Das Wiener Blatt trägt ausserdem zwei Skizzen für den — im Gemälde recht unglücklich durch die Engelshalbfigur substituierten — Putto mit Krone und Palmzweig. Die Fassung des Cäcilientodes mit dem fliegenden Putto ist übrigens durch einen anonymen, künstlerisch anspruchslosen Stich verbreitet worden.<sup>22</sup>

Dass sich von der Cäcilienfigur die Brücke zu einer anderen Komposition Vannis schlagen lässt, sei nur am Rande vermerkt: Auf dem verlorenen Altarblatt mit der Pestprozession des hl. Karl Borromäus in der Chiesa degli Scalzi in Genua war, wenn man aus dem Abbozzo für dieses Gemälde in der Sammlung Lugt entsprechende Schlüsse ziehen darf, im Vordergrund ein in Haltung und Gewandung der Cäcilie sehr ähnliches weibliches Pestopfer dargestellt.<sup>23</sup> Für S. Cecilia in Trastevere hat Vanni nach Aussagen der Quellen ein weiteres, heute offenkundig nicht mehr existierendes Gemälde geschaffen. Mancini zitiert einen *Christo Battuto per terra*, Baglione *un Christo alla colonna battuto, e per terra gettato, che un manigoldo lo calpesta, assai devoto*, Ugurgieri *un Cristo alla Colonna all'Altare della Porticciola*; Romagnoli erwähnt die Geisselung als weitgehend zerstört (*poco però può aver vita*).<sup>24</sup> Auf Zahlungen für dieses Bild in den Jahren 1601 und 1602 verweist Antonio Nava Cellini.<sup>25</sup> Meine früher geäusserte Vermutung, dass ein kleines Ölgemälde in der Sieneser Sammlung Chigi-Saracini (Abb. 7)<sup>26</sup> — ich halte es für eine Werkstattkopie nach einem Bozzetto oder Modello Vannis — die Komposition überliefern könnte, wird durch ein schlecht konserviertes, sehr stark nachgedunkeltes Leinwandbild im Korridor zwischen der Chiesa Nuova und dem Oratorio dei Filippini in Rom bekräftigt, auf das mich Miss Susan Wegner aufmerksam macht.<sup>27</sup> Die Gruppe des von zwei Schergen gepeinigten Heilands begegnet auf dem lünettenförmigen sienesischen Bild, welches rechts unten noch die Halbfigur der hl. Katharina von Siena zeigt, und auf dem römischen Gemälde in fast identischer Form.

Dem Thema der Geisselung Christi sind mehrere Zeichnungen Vannis gewidmet, so das Blatt S. III. 10/13 recto der Sieneser Biblioteca Comunale (Abb. 8)<sup>28</sup> und die Uffizienblätter 4810 S und 4778 S.<sup>29</sup> Der durch die beiden oben erwähnten gemalten Derivate belegten Fassung ist namentlich die Formulierung in der rechten unteren Zone der Uffizienzeichnung 4778 S verwandt. Da die beiden Bilder Vannis in S. Cecilia in Trastevere — nämlich der *Tod der hl. Cäcilie* und die *Geisselung Christi* — allem Anschein nach nicht als Pendants fungiert haben, ist es nicht angezeigt, von der Lünettenform der Sieneser Kompositionsvariante auf einen analogen Umriss des verlorenen Geisselungsbildes zu schliessen; im Gegenteil: Begrenzungslinien auf den drei erwähnten Skizzen deuten auf ein breitrechteckiges, dem römischen Gemälde entsprechendes Bildformat. [Die auf Uff. 4778 S zu beobachtenden vier Varianten eines schreitenden bzw. stehenden Mannes, denen eine ähnliche Figur auf Uff. 4810 S zuzuordnen ist, lassen sich mit einer Darstellung der Verleugnung





7 Nach Francesco Vanni, „Die Geisselung Christi“. Siena, Sammlung Chigi-Saracini.



8 Francesco Vanni, Skizzen für „Die Geisselung Christi“. Siena, Biblioteca Comunale.





9 Francesco Vanni, Skizzen für „Kardinal Sfondrato und sechs Heilige“. Siena, Biblioteca Comunale.

Petri verbinden, für die sich im Louvre ein Kompositionsentwurf (1978)<sup>30</sup> und in der Sieneser Biblioteca Comunale eine Einzelstudie (S.I. 5/II verso)<sup>31</sup> erhalten haben. Auf dem römischen Gemälde ist links hinten schwach eine männliche Gewandfigur zu erkennen, so dass man die Präsenz eines reuigen Petrus auf Vannis Altarblatt in S. Cecilia vermuten darf.]

Kardinal Sfondrato hat seiner Verehrung für die frühchristlichen Märtyrer eigentümliche Denkmäler in Gestalt zweier Gemälde setzen lassen, die heute beide in der Sakristei von Gesù hängen.<sup>32</sup> Francesco Vanni und Giovanni Baglione sahen sich jeweils der Aufgabe konfrontiert, den demütig knienden Kardinal in Gesellschaft seiner heiligen Fürbitter zu vergegenwärtigen. Wie verschieden die beiden Künstler trotz mancher formalen Übereinstimmungen das Thema realisierten, hat Stephen Pepper treffend erläutert: Vanni inszeniert ein durch milde Affekte gezeichnetes himmlisches Ereignis, Baglione einen irdischen Vorgang eher höfischen Charakters; Vanni erhebt die Gruppe von Cäcilie, Valerian und dem Kardinal zum Kompositionszentrum und ordnet die vier anderen Gestalten symmetrisierend und zugleich Raumtiefe stiftend an den Flanken an, Baglione operiert mit einem spannungsreicheren, die Breitenerstreckung des Bildfeldes dramaturgisch nutzenden Gefüge. Ohne die Frage der stilistischen Positionen hier diskutieren zu wollen, sei doch auf die besonderen, auch von Pepper erkannten koloristischen Qualitäten des Bildes von Vanni abgehoben: Kein zweites Gemälde aus dieser Schaffensphase ist, soweit ich sehe, durch so interessante und gewagte chromatische Effekte geprägt; die warmtonige Atmosphäre ergibt mit den lichten und stellenweise lebhaft changierenden Gewandfarben einen Ein-





10 Francesco Vanni, Skizzen für „Kardinal Sfondrato und sechs Heilige“. Siena, Biblioteca Comunale.

druck unreal-preziöser Buntheit. Die Farbskala eines Bildes wie etwa der *Verlobung der hl. Katharina von Siena* in der Chiesa del Refugio in Siena (1601) erscheint gleichsam um eine Oktave angehoben und in eine andere Tonart transponiert. Wiewohl Fremdanregungen dabei eine Rolle gespielt haben mögen, wird man in erster Linie an eine Konsequenz aus früheren koloristischen Versuchen Vannis denken müssen.

Ein in der Sieneser Biblioteca Comunale erhaltenes Skizzenblatt (S. III. 10/3 verso; Abb. 9)<sup>33</sup> vereint auf eine bei Vanni häufig begegnende Art zahlreiche Figuren- und Kompositionsskizzen, wobei sich die Formulierung im Blattzentrum und noch stärker die darunter der endgültigen Redaktion annähern. Dass der suchende Auftakt bereits die wichtigsten Keime für die Ausführung enthält, ist bei Vanni nicht selten zu konstatieren. Man mag daraus einen gewissen Mangel an bildnerischer Phantasie und Flexibilität ableiten, wird aber eine Reihe von Gegenbeispielen innerhalb Vannis Oeuvre im Auge behalten müssen — Fälle nämlich, in denen sich der Prozess der Ausformung eines Bildgedankens eher kompliziert vollzog. Mit ähnlich locker-improvisierendem Federstrich wie beim so-



eben genannten Blatt sind die Figurenskizzen auf einer anderen Zeichnung in der Biblioteca Comunale (E. I. 12/137 verso; Abb. 10)<sup>34</sup> hingeschrieben. Ein wesentliches Anliegen dieser Notizen ist offensichtlich die Ausbildung des jeweiligen Bet- oder Bittgestus, wie denn in den ausgeführten Bildern Vannis und Bagliones die entsprechenden Gebärden der dargestellten Heiligen die Aufmerksamkeit des Betrachters in auffallendem Masse beanspruchen. Das intensive Interesse des Gelehrten- und Künstlerkreises um die Kirchenfürsten der *riforma cattolica* für frühchristliche Kultstätten und -formen ist bekannt (Antonio Bosio, der Historiograph der Cäcilienpassion, Verfasser der *Roma sotterranea* und Hauptrepräsentant einer erwachenden Aufgeschlossenheit für die Wissenschaft der christlichen Archäologie, war den Kardinälen Baronio und Sfondrato freundschaftlich verbunden!).<sup>35</sup> Ich bin durchaus geneigt, mit Stephen Pepper die Gesten der Heiligen auf Bagliones und noch mehr auf Vannis Gesù-Bildern im Sinne von Variationen auf das Thema frühchristliche Orantenhaltung zu verstehen.<sup>36</sup>

Die (das Problem der Priorität implizierende) Datierungsfrage ist für die beiden Gemälde schwer zu beantworten und zudem mit der Frage der ikonographischen Aufschlüsselung des Themas verquickt. Pepper hat Themengleichheit unterstellt und die Dargestellten in beiden Fällen als Cäcilia, Valerian, Tiburtius, Maximus, Lucius und Urban bestimmt — also als die von Sfondrato unter S. Cecilia in Trastevere ausgegrabenen Heiligen. John Gere hat dagegen, unter Hinweis auf eine Angabe Pio Pecchiaias, die Möglichkeit der Identität der weiblichen Figur auf Bagliones Bild mit der hl. Agnes erörtert.<sup>37</sup> Historisch spricht für eine solche Annahme die Tatsache, dass Sfondrato 1605 bei den von ihm betreuten Grabungen unter S. Agnese fuori le mura die sterblichen Überreste auch dieser Märtyrerin aufgefunden hat.<sup>38</sup> Die Bauten und Ruinen im Hintergrund des Baglione-Gemäldes könnten als Verweise auf das Ensemble an der Via Nomentana — nämlich S. Costanza, S. Agnese und die Reste der konstantinischen Agnes-Basilika — interpretiert werden. Eine unterschiedliche Thematik gäbe dem Pendantcharakter der beiden Bilder unzweifelhaft einen sehr einleuchtenden Sinn. Allerdings bleibt eines merkwürdig: In Gesellschaft der hl. Agnes wären eigentlich die Gestalten der unter S. Agnese und S. Costanza ausgegrabenen heiligen Jungfrauen Emerentiana, Constanza, Attica und Artemia zu erwarten; Baglione zeigt aber fünf männliche Heilige, die sich, was ihre Gewandung angeht, leicht mit den Figuren auf Vannis Bild vergleichen lassen (was nicht unbedingt heisst, dass es sich um dieselben Personen handeln muss). Die Angelegenheit wird nicht einfacher, wenn man eine von Gere veröffentlichte Zeichnung in der Rosenbach Foundation in Philadelphia in die Überlegungen einbezieht.<sup>39</sup> Auch ohne Kenntnis des Originals möchte ich mit Gere das Blatt für die Kopie einer Vanni-Zeichnung halten. Die grössere Nähe zur formalen Lösung Bagliones suggeriert gewiss den Gedanken, Baglione könnte sich nach einer ursprünglich von Vanni konzipierten Komposition gerichtet haben; aber dann müssten wir es bei der Zeichnung in Philadelphia mit dem Reflex entweder eines Alternativentwurfes für Vannis Gesù-Bild zu tun haben oder aber, sofern die weibliche Heilige Agnes meinen sollte, den eines nach 1605 zu datierenden Entwurfes Vannis für das Pendantgemälde — womit sich die genannten Deutungsschwierigkeiten wieder einstellen und die Frage dazu, warum Vanni nicht selbst die Ausführung des zweiten Gemäldes besorgte.

Pepper datiert Bagliones Werk in die Jahre zwischen 1603 und 1605 und bringt Vannis Gemälde mit der römischen Tätigkeit des Sienesen im Jahre 1603 in Verbindung; er ist vorsichtig genug, aus dieser Ansetzung keinen eindeutigen Schluss auf den zeitlichen Vorrang des einen oder des anderen Malers abzuleiten. Auch mir erscheint eine Festlegung nicht angezeigt, doch möchte ich nicht ausschliessen, dass Vannis Bild bereits vor dem *Sturz des Simon Magus*, also vor 1603, entstanden ist. Auf jeden Fall ist evident, dass Vannis und Bagliones Gemälde nicht unabhängig voneinander geschaffen wurden: Die stilistischen





11 Francesco Vanni, Kompositionsskizze für ein verlorenes Gemälde in Sora. Siena, Soprintendenza.



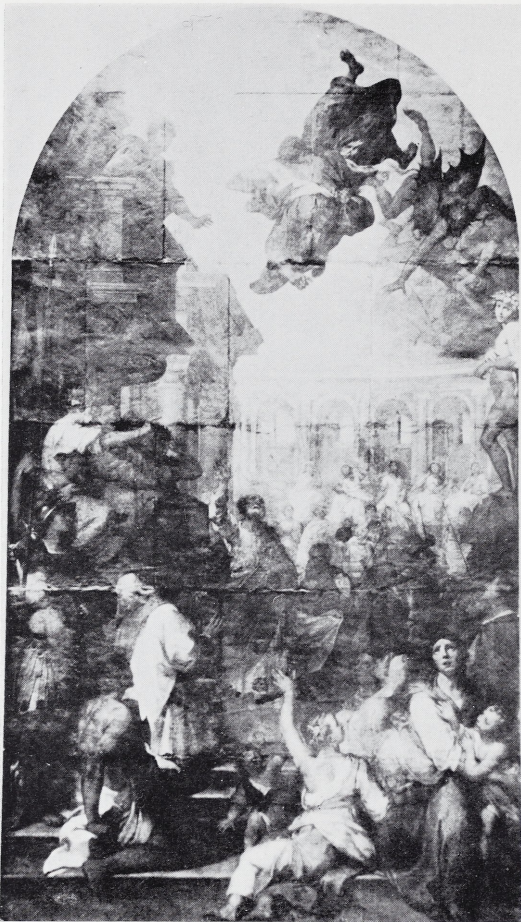
12 Francesco Vanni, Die Madonna della Vallicella von Engeln verehrt. Wien, Albertina.

Divergenzen können nicht über eine Reihe von Gemeinsamkeiten (man braucht nur an die Haltung der Cäcilia oder jene des Kardinals zu denken!) hinwegtäuschen. Eine endgültige Klärung im Hinblick auf Entstehungszeit und Umstände wird man wohl nur von neuen Quellenfunden erhoffen dürfen.

Die Sieneser Zeichnung E. I. 12/137 verso mit den Einzelskizzen ist insofern für die ungefähre zeitliche Einordnung eines anderen Werkes Vannis hilfreich, als sich auf der Rückseite des Blattes die Skizze für die Oberzone einer Anbetung des Kindes findet<sup>40</sup>, die ansonsten nur noch indirekt durch andere Entwürfe und durch eine künstlerisch belanglose Nachzeichnung in der Sieneser Biblioteca Comunale (E. I. 6/58 recto)<sup>41</sup> nachzuweisen ist.

Schwieriger als die Rekonstruktion der Tätigkeit Vannis für Paolo Emilio Sfondrato ist die des Wirkens für den Oratorianer-Kardinal und Autor der *Annales ecclesiastici* Cesare Baronio.<sup>42</sup> Baronio hat Vanni nicht nur den päpstlichen Auftrag für das Simon-Magus-Bild verschafft, sondern auch mit der Gestaltung mehrerer Bilder, unter anderem für seine Heimatstadt Sora, betraut. Ugurgieri berichtet: *Nella Città di Sora nella Chiesa fatta dal Cardinale Baronio sono due Tavole, in una delle quali è la Madonna della Chiesa nuova con molti Santi, ed a' piedi il Cardinale Baronio, e nell'altra una Pietà; cioè la Madonna, che ha nelle braccia Cristo, ed altri quadretti nelle Monache di Sora.*<sup>43</sup> Ein Gemälde, welches Baronius zu Füßen der Madonna della Vallicella und zahlreicher Heiligen zeigt, habe ich in Sora nicht auffinden können. Aber eine Zeichnung in der Sieneser Soprintendenza (67; Abb. 11)<sup>44</sup> und eine weitere in den Uffizien (4829 S)<sup>45</sup> wollen ohne Zweifel als Vorstufen für diese Komposition verstanden sein. Das Sieneser Blatt lässt oben die Madonna della Vallicella im Strahlenkranz erkennen, rechts unten die Halbfigur des schreibenden, von einer Heiligen





13 Francesco Vanni, Der Sturz des Simon Magus. Rom, Depot von St. Peter.



14 P. Ch. Trémolière nach Francesco Vanni, Der Sturz des Simon Magus. Rom, S. Maria degli Angeli.

zu seinen Häupten (Restituta?) empfohlenen Kardinals; links ein Papst mit einem Buch (es handelt sich möglicherweise um Clemens VIII., welcher der Madonna die *Annales* darreicht), im Zentrum die Halbfiguren zweier Heiligen. Die Uffizienzeichnung befasst sich lediglich mit den Figuren des Papstes, des Kardinals und der weiblichen Heiligen.

In Sora selbst existiert noch ein Bild von Vanni, und zwar in der von Baronius gestifteten früheren Kapuzinerkirche S. Maria degli Angeli, die heute, gleich dem zugehörigen Konvent, im Besitz der Passionisten ist.<sup>46</sup> Hauptbild des Hochaltarretabels ist eine Darstellung der von den Heiligen Franziskus und Restituta adorierten Madonna della Vallicella, die oben inmitten einer Engelsglorie erscheint; im Hintergrund ist zwischen den knienden Heiligen eine Stadtansicht von Sora zu erkennen. Der kürzlich verstorbene Lokalhistoriker von Sora Pater Filippo war geneigt, das von ihm 1974 veröffentlichte Bild mit dem von Ugurgieri charakterisierten gleichzusetzen; seine kühne These, dass Baronius sein ursprünglich vorhandenes Portrait (von dem noch Spuren sichtbar seien) aus Demut vom Künstler tilgen liess, hält einer kritischen Überprüfung wohl kaum stand; willkürlich ist m. E. auch die Datierung in die Zeit um 1605. Man wird davon auszugehen haben, dass es sich bei



dem Altarblatt in S. Maria degli Angeli um ein von Ugurgieri nicht ausdrücklich genanntes Gemälde Vannis handelt, das nach Ausweis seines Stils um die Jahrhundertwende entstanden sein dürfte (das durch eine Portalinschrift überlieferte Entstehungsdatum der Kirche S. Maria degli Angeli, 1601, kann sehr wohl auch für das Altarblatt gelten).

Die Hauptgruppe der Oberzone des Soraner Bildes — nämlich die Madonna della Valliella, über der zwei Putten mit einer Krone schweben — wiederholt sich auf einem weit durchgearbeiteten Entwurf in der Albertina (399; Abb. 12)<sup>47</sup>, welcher unten den Hortus conclusus und dahinter eine Stadtansicht zeigt; ein Puttentrio stützt die Wolke unter der Madonna, zwei an den Flanken der unteren Zone angeordnete Paare jugendlicher Engel adorieren die wunderbare Erscheinung. Der ikonographische Bestand schliesst die Hypothese, dass es sich um ein erstes Projekt für das Bild in S. Maria degli Angeli handeln könnte, sicherlich aus, zumal sich die Vedute offenkundig nicht auf Sora beziehen lässt. Dagegen wird man angesichts des dargestellten Kultbildes einen Zusammenhang mit Cesare Baronio unterstellen dürfen.

Francesco Vannis anspruchsvollstes und formatgrösstes Bild, der *Sturz des Simon Magus* (Abb. 13), war mehrfach Gegenstand kritischer Untersuchungen.<sup>48</sup> Zuletzt haben sich Chappell und Chandler Kirwin in ihrem vortrefflichen Aufsatz „A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII“ mit dem ehemals berühmten Monumentalgemälde in kirchenpolitischem, ikonographischem und kunstgeschichtlichem Kontext auseinandergesetzt. Ich möchte hier nicht Gesagtes wiederholen, vielmehr zur Klärung des bislang weniger beachteten Aspektes der Entwurfsgeschichte beitragen. Das Schicksal des Bildes ist hinlänglich bekannt: Auf Schieferplatten gemalt und einem langen Korrosionsprozess ausgesetzt, wurde es in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts zunächst in das Museo Petriano und später — zerlegt — in das unzugängliche Depot von St. Peter verbracht. Wer sich heute einen ungefähren Begriff von der Wirkung der Komposition bilden möchte, muss sich an die einigermaßen verlässliche Kopie von Pierre Charles Trémolière im rechten Querhaus von S. Maria degli Angeli in Rom halten (Abb. 14).<sup>49</sup> Pompeo Batonis themengleiches Gemälde im gegenüberliegenden Querhaus ist übrigens sichtlich durch Vannis Formulierung inspiriert.

Vanni hat sich, wie Anzahl und Charakter der erhaltenen Entwurfszeichnungen bezeugen, intensiv um die Erfüllung der ehrenvollen Aufgabe bemüht; der Konkurrenzdruck von seiten der anderen am petrinischen Zyklus beteiligten Künstler — zu dieser Zeit waren es Cristofano Roncalli und Domenico Passignano — wird dabei ein besonderes Stimulans gewesen sein. Dass die Anstrengungen zu einem letztlich problematischen Ergebnis führten, ist sicherlich dem unzureichenden Sinn des Sienesen für Massenregie anzulasten. Der *Sturz des Simon Magus* wirkt zu sehr als Summe sorgfältig elaborierter Einzelelemente, um als dramatische Einheit überzeugen zu können. Andererseits enthält er durchaus Keime für eine über die spätmanieristische Kompositionspraxis hinausgehende Lösung: Raumdisposition, Figurenanordnung und Lichtführung lassen die Tendenz zu einer Klärung des Bildgefüges im Sinne des Frühbarocks erkennen, freilich auch die Grenzen des Vermögens Vannis, solche Absicht konsequent einzulösen.

Es mag nützlich sein, der Bildbeschreibung die Textstelle der für Vanni verbindlichen Quelle, nämlich der *Annales ecclesiastici* Cesare Baronios, vorzuschicken. Baronio kompiliert seinen sehr ausführlichen Bericht aus zahlreichen, nicht nur christlichen Schriften: Neben Kyrill von Jerusalem und den apokryphen *Petrusakten* verweist er etwa auf Sueton.<sup>50</sup> Ich zitiere hier nach der 1590 erschienenen italienischen Kurzfassung der *Annales*<sup>51</sup>; demnach trafen sich im 68. Jahr nach Christi Geburt Petrus und Paulus in Rom; Petrus hat ausgedehnte Auseinandersetzungen mit Simon, der sich gleichfalls in Rom niedergelassen hat, hinter sich. Der Antagonismus zwischen dem Zauberer und dem Apostelfürsten treibt





15 Francesco Vanni, Kompositionsskizze und Einzelskizzen für „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.

einer Entscheidung auf Leben und Tod entgegen: *Viveva, frà tanto, L'Imperadore, una vita in tutti i vitij profusa: & in particolare così alle diaboliche arti, & alla magia inclinato; che con questa occasione, in grädissima riputatione, & amore era appresso di lui Simon Mago. Il quale essendosi dato vanto (come quello, che nel sostegno de' Demonij si confidava) di poter volare; volle Nerone, per ogni modo, ch'egli lo facesse. E convocato il popolo nel teatro, spettante lui, & una infinita moltitudine di huomini, a quella impresa si pose Simone, la quale, se riuscita gli fosse, non è dubio, che con gravissimo danno della Christiana Religione, e della verità; istima sopra humana havrebbe finto di conciliargli. Ma non lo permise la bontà di Dio; dalle orationi del suo servo S. Pietro persuasa. Nè a pena in aria hebbe spiegato il volo il novello Icaro; che dall'aeree potestà, ad un cenno di Dio abbandonato & à piedi dell'Imperadore, vedente tutto il popolo, da eccessiva altezza ruinato; pagò co'l sangue il temerario ardire. Cosa, che ad implacabile sdegno mosse l'Imperadore contra S. Pietro: in quella maniera, che contro San Paolo ancora, fieramente si sdegnò. Und nun folgt der Bericht über das Martyrium der beiden Apostel.*





16 - 17 Francesco Vanni, Kompositionsskizze und Einzelskizzen für „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.

Wie sehr diese Legende geeignet war, als Zeugnis für die Überwindung der Häresie — Simon wurde als Protohäretiker verstanden! — durch das in Petrus inkarnierte Papsttum aufgerufen zu werden, bedarf hier keiner ausholenden Erläuterung. Lorenzo Sabbatinis Fresko in der Cappella Paolina des Vatikans verfolgt bereits einen entsprechenden propagandistischen Zweck.<sup>52</sup>

Vannis hochformatiges, oben rundbogiges Bild präsentiert den Sturz des Zauberers Simon in einem von antikisierenden Bauten beherrschten, als römisch-imperiales Ambiente charakterisierten Freiraum. Links ragt, schroff verkürzt, eine Palastfassade auf, der eine sockelartige Tribüne sowie ein von Quetschvoluten getragener Balkon angegliedert sind. Dahinter erhebt sich, in gleicher Flucht, ein Gebäude mit hohem, säulengestütztem Gebälk und einer Attika, auf der vier Götterstatuen stehen. Weiter zurück schliesst ein portikusbekröntes Amphitheater den Aktionsraum kurvig ab. Ganz rechts, der Palastfassade gegenüber, steht auf hohem Sockel eine Bacchusstatue. Die vier Hauptfiguren des dargestellten Ereignisses — Petrus, Paulus, Nero und Simon — sind Mitglieder eines mehr als dreissig Nebenakteure und Statisten umfassenden Ensembles. Zentrale Gestalt der Gesamtkomposition ist Petrus, der frontal auf dem Treppenpodest stehend mit nach oben gewandtem Haupt und erhobener Rechten das Wunder vollbringt. Rechts neben Petrus kniet, zu diesem aufblickend, Paulus, links, mit gesenktem Haupt, einer der Gefolgsleute der Apostel. Simon der Zauberer stürzt vor den Augen des über die Balkonbrüstung gebeugten, entsetzt gestikulierenden Kaisers kopfüber nieder und wird im nächsten Augenblick vor den Füßen Petri aufschlagen; zwei geflügelte Teufel eskortieren den überwundenen Gegenspieler der Jünger Christi. Der Vordergrund wird von zwei Figurengruppen beherrscht: Links einem annähernd frontal stehenden, gerüsteten Lanzenträger, einem nur mit einem Lententuch bekleideten, schräg bildeinwärts sitzenden Liktors und einem hinter diesem richtungsgleich





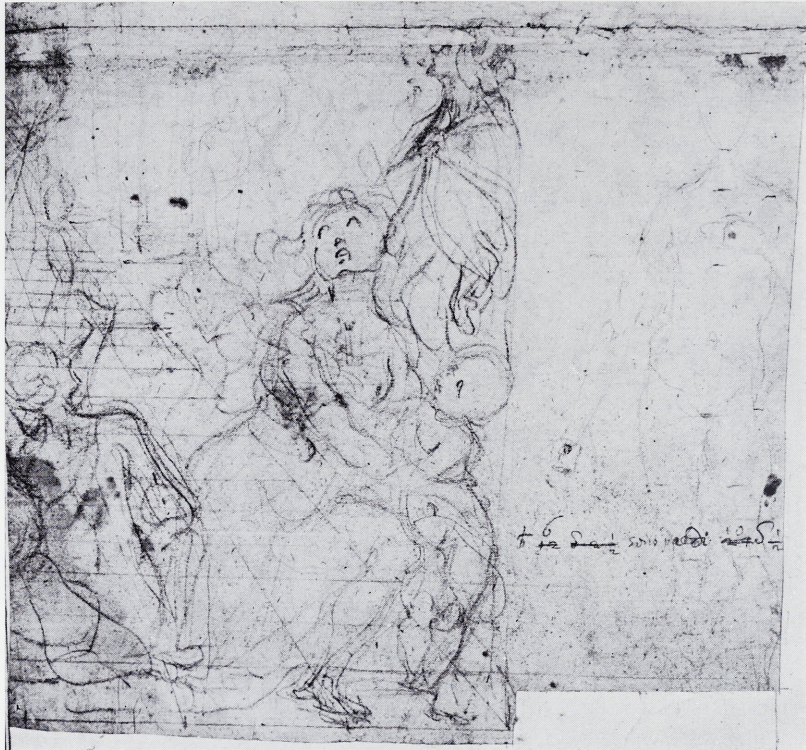
18 Francesco Vanni, Kompositionsskizze und Einzelskizzen für „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.





19 Francesco Vanni, Kompositionsentwurf und Einzelskizze für „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.





20 Francesco Vanni, Teilskizze für die Zuschauergruppe auf „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.

auf der Treppe knienden, gewandeten Greis, hinter dem noch das Haupt eines kahlköpfigen Mannes zu sehen ist; rechts von einer aus vier Frauen, zwei Kindern und drei (ganz rechts vor dem Sockel des Götterbildes erkennbaren) Männern zusammengesetzten Zuschauer-schar. Auf der Tribüne unter dem Kaiserbalkon verfolgen vier lorbeerbekrönte Mitglieder des kaiserlichen Consiliums<sup>53</sup> das Geschehen. Zu nennen bleiben eine (sicherlich als Apostelbegleiter zu deutende) Gestalt rechts neben Paulus, weiter zurück zwei Berittene und auf den Rängen des Theaters zahlreiche Zuschauer, unter ihnen die sechs weissgekleideten Vestalinnen. Neben dem Kaiser sind auf dem Balkon ein Mohrenknabe und zwei männliche Figuren auszumachen. Ein um eine Säule geraffter Vorhang am linken Bildrand trägt zur bühnenhaften Wirkung der Szene bei.

Vanni stand für Vorbereitung und Ausführung des Simon-Magus-Bildes offenkundig nur wenig Zeit zur Verfügung; erst Ende 1602 scheint ihm der Auftrag von Kardinal Baronio, dem theologischen Betreuer des Ausstattungsunternehmens, vermittelt worden zu sein, bereits Mitte 1603 war das Kolossalgemälde fertig.<sup>54</sup> Die erhaltenen Entwürfe — sicherlich nur ein Teil des ursprünglich existierenden Materials — müssen innerhalb kürzester Zeit entstanden sein. Dass sie sich nicht in eine schlüssige Folge bringen lassen, mag mit einigen experimentierenden Kursänderungen zusammenhängen, aber auch damit, dass bereits genutzte Blätter in späteren Phasen für weitere Skizzen verwendet wurden.

Ganz an den Anfang der Überlegungen gehört zweifellos das Blatt E. I. 15/17 recto in der Sieneser Biblioteca Comunale (Abb. 15).<sup>55</sup> Und eben dieses Blatt trägt zwei Teilskizzen, die einen jedenfalls nicht synchronen Planungsstand anzeigen. Die mit sprödem Feder-





21 Francesco Vanni, Raumskizze und Einzelskizzen für „Der Sturz des Simon Magus“. Florenz, Uffizien.

strich flüchtig hingeschriebene Hauptskizze ist im Hinblick auf die spätere Entwicklung der Komposition höchst interessant, bietet sie doch ein komplettes, das richtige Verstehen der räumlichen Situation überhaupt erst ermöglichendes Szenarium. Eine an das Teatro Olimpico erinnernde Anlage öffnet sich dem Blick: Die Bögen der Ränge und der Ummantelung setzen sich vorne nach unten und oben fort. Es wird sichtbar, dass die Fassade des Kaiserpalastes, das Treppenpodest und das Götterbild annähernd in der Mittelachse des weiten Halbrundes plaziert sind; die Stütze mit dem Gebälk ganz links mag eine Entsprechung zur Fassade rechts neben dem Kaiserpalast andeuten. Vanni hat nicht nur den Fluchtpunkt in Form eines kräftigen Kreuzes links vom Sockel der Götterstatue angegeben und eine schräge Perspektivhilfslinie gezogen, sondern überdies durch zwei vertikale Striche, die durch den Standbildsockel laufen bzw. diesen Sockel rechts berühren, jenen Bereich markiert, der in allen weiteren Entwürfen und im ausgeführten Bild die rechte Kompositionsgrenze festlegt. So flüchtig das Ganze notiert ist — auch der wesentliche Figurenbestand ist bereits erfasst: Petrus mit der erhobenen Rechten und einige flankie-



rende Gestalten, die vier Consiliiarii auf der Tribüne, der Kaiser auf dem Balkon, der stürzende Zauberer; links vorne die Rückenfigur eines stehenden, sich am Schaft der Säule festhaltenden Zuschauers, unter ihm eine Komparsengruppe; rechts davon eine Sitzfigur mit angewinkeltem Bein und vorgestrecktem linkem Arm. Merkwürdigerweise finden sich in der oberen Region des Blattes zwei um neunzig Grad versetzte Kreideskizzen zum Kaiser und zu dem an der Säule stehenden Zuschauer, welche die Gestalten im Gegensatz zur Gesamtkomposition zeigen; welche Bewandtnis es damit hat, wird noch zu erörtern sein.

E. I. 15/17 verso (Abb. 16)<sup>56</sup> bietet die untere Zone der Komposition genauer artikuliert dar; die Figurengruppe ist raumfüllender angeordnet, die Gebärden einzelner Gestalten sind ausgesprägter. Rechts und links von Petrus und Paulus sind jeweils eine kniende, offenkundig zum Gefolge der Apostel gehörende Figur zu sehen, am rechten Bildrand steht eine männliche Gewandfigur. Die Tribüne links ist dem sitzenden, seine Arme erschrocken-abwehrend ausbreitenden Kaiser vorbehalten. Mehrere Gestalten umstehen die Tribüne. Auf dem unteren Blattstreifen finden sich fünf Skizzen zu den teuflischen Begleitern Simons.

Auf diesem Arrangement baut der Kompositionsentwurf E. I. 15/55 recto (Abb. 17)<sup>57</sup> auf: Im Grunde handelt es sich nur um eine Präzisierung der eben besprochenen Skizze, unter Einbeziehung der oberen Bildregion mit dem Sturz des Zauberers und gleichzeitiger Aussparung der Tribünen- und Balkonpartie. Am linken Blattrand sind die Gestalten von Petrus und Paulus einzeln notiert, am rechten zwei entsetzt reagierende Komparsen. E. I. 15/55 verso (Abb. 18)<sup>58</sup> präsentiert nun, neben Einzelskizzen, eine Gruppengliederung, die vor allem in zwei Punkten markant von der beschriebenen Lösung abweicht: Einmal ist Paulus stehend gegeben und damit als dramaturgisch gleichgewichtiger Partner Petri ausgewiesen; zum anderen ist die sitzende männliche Aktfigur an die linke Bildseite verlegt, die bislang links angesiedelte Schar von Frauen und Kindern ist hingegen spiegelbildlich nach rechts verlagert. Die formale Ausbildung dieser Gruppe mit der sitzenden, ihren linken Arm erhebenden weiblichen Rückenfigur, dem gestikulierenden Kind, der annähernd frontal gezeigten, ihr stehendes Kind schützend an sich pressenden Frau und den zwei nur partiell gezeigten Frauen kommt der Finalfassung bereits nahe. Auf der Tribüne, die nicht mehr von Neugierigen umstellt ist, sind mehrere Sitzfiguren angedeutet. Vanni hat das Blatt, um einhundertachtzig Grad gedreht, für weitere Skizzen genutzt: Ganz links sind jene beiden männlichen Zuschauer zu erkennen, die auf der Finalfassung vor dem Sockel des Götterbildes stehen; daneben der sitzende Mann, neben dem nun die Frontalfigur eines Kriegers mit einer Lanze in der Rechten und abwehrend vorgestreckter Linken zu sehen ist. Eine zweite Skizze weiter rechts gibt diese Gestalt in ruhigerer Haltung wieder, eine kleinere neben ihr in einer Position, welche der Ausführungsfassung nahe kommt — nämlich mit erhobener, den Lanzenschaft über Kopfhöhe umfassender rechten Hand und in die Hüfte gestütztem linkem Arm.

Bildmässig geordnet und der Architekturbühne integriert kehren zahlreiche Figuren des Blattes E. I. 15/55 auf dem Gesamtentwurf E. I. 15/25 recto (Abb. 19)<sup>59</sup> wieder, freilich nicht der Lanzenträger, sondern an seiner Stelle die auf den ersten Skizzen erwogene, letztlich von der Gestalt auf Raffaels *Vertreibung des Heliodor* inspirierte Rückenfigur des sich an einer Säule festhaltenden Mannes.<sup>60</sup> Was die Reihe der Würdenträger auf der Tribüne und die Platzierung des fallenden Zauberers angeht, nähert sich der mit schwarzem Stift, Rötel und Feder gezeichnete, recht grossformatige Entwurf ebenso der Endredaktion wie in einigen anderen Details, so dem Vorhang links oben und den beiden, allerdings nur flüchtig umrissenen Reitern rechts im Mittelgrund. Quadriermarken an beiden Bildrändern deuten auf einen besonderen Stellenwert der Zeichnung innerhalb der Planungsgeschichte. Merkwürdig ist, dass der Balkon über der Tribüne zwar mit einer Figur besetzt ist, dass aber



über der Balustrade des weiter zurückliegenden Gebäudes eine Gestalt erscheint, die durch Aufmachung und Gestik zur Identifizierung mit Nero einlädt; die Verdrängung einer so handlungswichtigen Person in diese Raumschicht wäre dramaturgisch sehr problematisch. An der Eigenhändigkeit der Federeintragung ist allerdings so wenig zu zweifeln wie an jener der Federbeträchtigungen bei der rechten Vordergrundgruppe. Rechts oben enthält das Blatt noch eine Skizze, die sich, orthogonal verschwenkt, als Teilentwurf für das Mutter-Kind-Ensemble in der rechten unteren Ecke der Komposition zu erkennen gibt. Auf der Rückseite trägt das Blatt E. I. 15/25 (Abb. 20) <sup>61</sup> über einem — nicht mit der Bildorganisation zu vereinbarem — Perspektivraaster eine Skizze für die rechte Vordergrundgruppe.

Sonderbare Positionen innerhalb des Planungsprozesses behaupten eine Zeichnung in den Uffizien und ein Blatt in Berlin. Die Uffizienzzeichnung 4772 S (Abb. 21) <sup>62</sup> bietet ausser drei Alternativskizzen für den Kaiserbalkon und einer Notiz für drei der Zuschauerinnen eine Art Bühnenbildentwurf: Das menschenleere Architekturgefüge macht das Theatralische der Raumkonzeption besonders bewusst. Zugleich sichert die Faktur — leichte Lavierung über lockerem Federstrich — der Veduta einen atmosphärischen Reiz eigener Art. Die Berliner Zeichnung KdZ 15253 (Abb. 22) <sup>63</sup> verblüfft, zumindest auf den ersten Blick, durch den Eindruck, es handle sich um eine in toto gegensinnige und deshalb möglicherweise durch Umkopieren eines anders gerichteten Entwurfes entstandene, nicht authentische Fassung. Dass dem nicht so ist, bezeugen die für Vanni charakteristische Handschrift und das Faktum, dass das Apostelpaar in der für sämtliche Vorzeichnungen verbindlichen Abfolge — links Petrus, rechts Paulus — dargestellt ist. Denkt man an die beiden Skizzen zum Kaiser und zum stehenden Zuschauer auf der Zeichnung E.I. 15/17 recto zurück und berücksichtigt man ferner die Disposition der Vordergrundgruppen auf den Blättern E. I. 15/17 recto und verso sowie E. I. 15/55 recto, so bleibt nur der Schluss, dass Vanni nicht nur mit Vertauschungen einzelner Kompositionsposten experimentiert sondern sich in einem bestimmten Moment auch mit dem Gedanken getragen haben muss, die Tendenz der gesamten Bildanlage umzukehren. Äussere Gründe für eine solche Absicht sind nicht zu erkennen. Im Kontext der Architektur von St. Peter ist die für fast alle Entwürfe und für das ausgeführte Bild kennzeichnende grössere Offenheit der Komposition nach rechts insofern überzeugend, als sich rechts vom Gemälde die grosse Arkade zum Hauptkuppelraum öffnete. Cristofano Roncallis *Tod der Sapphira* ist übrigens formal sinnentsprechend organisiert. <sup>64</sup>

Der im Zweiten Weltkrieg im Darmstädter Landesmuseum verbrannte, bereits von Incisa della Rocchetta publizierte und von Chappell/Chandler Kirwin jüngst analysierte monochrome Ölbozzetto für den *Sturz des Simon Magus* (Abb. 23) <sup>65</sup> war von der Endredaktion noch recht weit entfernt. Der rechteckige obere Abschluss lässt vermuten, dass Vanni im Augenblick der Abfassung mehr an eine Idealformulierung als an die präzisen Auftragsbedingungen dachte. Bemerkenswert sind die Grossräumigkeit der Bildanlage und die Dominanz der Gebäude gegenüber den Figuren. Der Kaiserbalkon bleibt optisch stark in die Palastfassade eingebunden und wird zudem in seiner Wirkung durch die weiter hinten aufragende Säulenfront relativiert. Der Masstab des Theatergrundes suggeriert Weite, der freie Platz vor den Aposteln ist gross genug, um dem Betrachter die Sorge zu ersparen, dass der stürzende Magier einen der unten Stehenden oder Sitzenden treffen könnte. Paulus ist stehend und mit Oberkörper und Kopf zu Petrus hingeneigt dargestellt. Den fallenden Simon sucht einer seiner dämonischen Genossen an einem Gewandzipfel festzuhalten — ein anekdotisches Detail <sup>66</sup>, das auf allen anderen Entwürfen ebenso fehlt wie auf dem Kolossalbild (und das sich mit der rundbogigen Begrenzung kompositionell auch schlecht verträgt). Die Zahl der Zuschauer ist grösser als auf dem ausgeführten Bild. So rekrutiert sich die





22 Kompositionsentwurf. Berlin, Kupferstichkabinett.



23 Ölbozzetto. Ehemals Darmstadt, Hess. Landesmuseum, im 2. Weltkrieg verbrannt.

Gruppe links vorne aus der stehend die Säule umfassenden Rückenfigur, der sitzenden Aktfigur, zwei weiteren sitzenden Männern, einem Kind und einem Hund; dahinter stehen drei von schräg hinten sichtbare Männer. Zur rechten Gruppe, die, obwohl ebenfalls figurenreicher, insgesamt eher der Finalfassung entspricht, vermittelt ein sitzendes Kind. Dass das Zuschauerensemble auf dem Gemälde zahlenmässig kleiner ist, wird durch die Steigerung der relativen Grösse der einzelnen Figuren mehr als aufgewogen. Die Chance einer Monumentalisierung ist allerdings nur bedingt genutzt, sofern die choreographischen Akzente zu unentschieden gesetzt sind. Der einzige überzeugende Gewinn der endgültigen Fassung gegenüber dem Bozzetto ist vielleicht die stärkere Gewichtung des Balkons und die Hervorhebung des Kaisers.

Dass der Bozzetto nicht als unmittelbare Vorstufe des Monumentalbildes zu verstehen ist, wurde bereits erwähnt. Ein eigentlicher Ausführungsentwurf hat sich offenkundig nicht erhalten; die grossformatige, leicht gehöhte Kreidezeichnung im Louvre (35.773; Abb. 24)<sup>67</sup> folgt in allen Details so sehr dem Gemälde, dass sie eher als eine (möglicherweise als Stechervorlage gemeinte) Nachzeichnung zu interpretieren ist; eine gewisse stilistische Indifferenz macht — bei aller unbestreitbaren Qualität — die Zuweisung an Vanni fraglich.





24 Nach (?) Francesco Vanni, „Der Sturz des Simon Magus“. Paris, Louvre.

Bislang war von mehr oder minder ausführlichen Kompositionsentwürfen die Rede. Es sind ausserdem zahlreiche Einzelskizzen zum *Sturz des Simon Magus* auf uns gekommen, welche die Ausformung bestimmter Figuren und Figurengruppen zu verfolgen erlauben und interessante Einblicke in Vannis Arbeitsmethoden eröffnen. Was die — auf den bisher betrachteten Zeichnungen nur in geringen Modifikationen begegnende — Gestalt Petri angeht, erkundete Vanni mehrere Haltungsverarianten. Auf dem Uffizienblatt 4816 S<sup>68</sup> ist der Apostel einmal mit im Ellbogengelenk hochgewinkeltem rechtem und erhobenem linkem Arm, einmal mit zwei hochgestreckten Armen und zweimal mit erhobener Rechten dargestellt; Teilskizzen für die Zuschauergruppen bekräftigen die Zugehörigkeit zur Entwurfsreihe für das Simon-Magus-Bild. Der linken Variante kommt die Skizze E. I. 14/74 recto in der Biblioteca Comunale (Abb. 25)<sup>69</sup> nahe, die Petrus mit erhobenem linkem Arm zeigt; in der gesenkten Rechten hält der Apostel ein Buch. Eine Kreideskizze in der Kunsthalle Bremen (76/99; Abb. 26)<sup>70</sup> präsentiert Petrus mit vorgestrecktem und mässig angehobenem





Francesco Vanni, „Der Sturz des Simon Magus“.

25 Skizze für den hl. Petrus. Siena, Biblioteca Comunale.

26 Skizze für die Heiligen Petrus und Paulus. Bremen, Kunsthalle.



Francesco Vanni, „Der Sturz des Simon Magus“.

27 Skizze für die Heiligen Petrus und Paulus. Siena, Biblioteca Comunale.

28 Skizze für den hl. Paulus. Bremen, Kunsthalle.





29 Francesco Vanni, Figurenskizzen für „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.





30 Francesco Vanni, Blatt mit Skizzen für „Der Sturz des Simon Magus“ und einer Skizze für eine andere Komposition. Siena, Biblioteca Comunale.

rechtem Arm, daneben Paulus in einer der Berliner Zeichnung und dem verlorenen Darmstädter Bozzetto ähnlichen Haltung: im Schrittstand, zu Petrus hingeneigt, die rechte Hand vor die Brust gelegt und die linke nach vorne ausgestreckt. Dieser (ganz von ferne an die Mittelgruppe der *Schule von Athen* erinnernden) Disposition entspricht ein Skizzenfragment in der Sieneser Biblioteca Comunale (S. III. 5/108 recto; Abb. 27)<sup>71</sup>, nur dass die beiden Figuren jetzt zur Gruppe vereint sind und der rechte Arm Petri, dem Schulteransatz nach zu schliessen, hochgereckt ergänz zu denken ist. Eine pathetischere und weniger auf Petrus bezogene Spielart der Paulusfigur, die an den Kompositionsentwurf E. I. 15/55 verso denken lässt, bietet eine (stilistisch dem oben erwähnten Bremer Blatt eng verwandte) flüchtige Kreideskizze in der Kunsthalle Bremen (76/101; Abb. 28).<sup>72</sup> Dramatischer als alle diese Varianten ist eine Formulierung, die, zwiefach abgewandelt, auf dem Blatt E. I. 15/4 verso der Biblioteca Comunale (Abb. 29)<sup>73</sup> erscheint: Petrus eilt von links herbei, hebt beschwörend den linken Arm und streckt mit der Rechten seinem Widersacher das Zeichen seines heiligen Amtes entgegen — auf der linken Alternativskizze scheint er Simon mit dem riesigen Schlüssel zu drohen; Paulus kniet in einer der Endredaktion nahen, aber bereits auf einigen Gesamtentwürfen vorgeformten Weise rechts neben Petrus. Diese Rollenverteilung ist textgerechter<sup>74</sup>, sie impliziert ausserdem eine höhere formale Wertigkeit der Petrusfigur. Die petrinische Gesamthematik musste eine solche Auslegung begünstigen. Immerhin hat Vanni die Möglichkeit der dramaturgischen Gleichsetzung der beiden Apostelfürsten ausgiebig untersucht. Dass ein betont transitorischer Gestus für



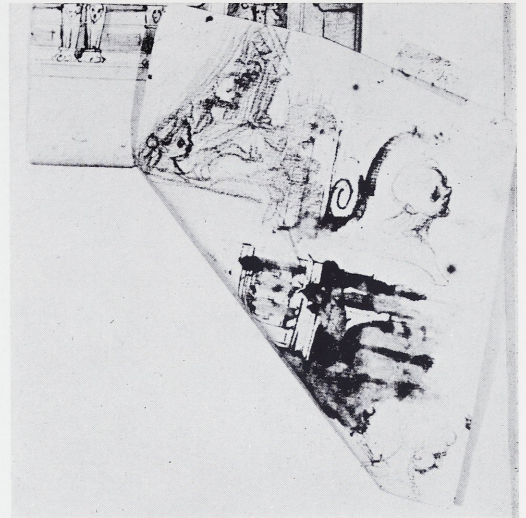


31 Francesco Vanni, Skizzen für den hl. Paulus und für den Kaiserbalkon auf „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.

Petrus letztlich nicht in Betracht kam, resultiert aus der Würde des Bildgedankens und aus der Notwendigkeit eines extremen Kontrastes zwischen dem Wundertäter und dem grausam entlarvten falschen Propheten. Das Blatt E. I. 15/4 verso trägt noch eine Skizze zum Balkon mit dem Kaiser, zwei Teilskizzen zu Nero, eine Skizze zum Kopf des Mannes hinter Nero, eine Teilskizze zum am weitesten rechts sitzenden Consiliarius und eine zum Kinderpaar, welches eine Zeitlang vorn in der Mitte plaziert werden sollte (vgl. etwa den Darmstädter Bozzetto); auf der Vorderseite (Abb. 30)<sup>75</sup> unter anderem Skizzen zu den Dämonen und zum Kopf des Zauberers.

Der endgültigen Redaktion der Paulusfigur nähern sich zwei Skizzen auf dem Blatt S. III. 10/12 bis in der Biblioteca Comunale (Abb. 31)<sup>76</sup>, von denen die linke dem Apostel wenig geschickt sein Attribut zuordnet. Gleich zwei weiter rechts angesiedelten Kopfskizzen sehen die beiden Figurenentwürfe eine starke Seitenwendung des Hauptes vor; auf dem Gemälde ist diese Drehung mit Rücksicht auf die Überschaubarkeit der Figur weniger akzentuiert. Eine flüchtige Federskizze in der rechten unteren Blatthälfte ist der Gruppe auf dem Kaiserbalkon gewidmet; die beiden darüber sichtbaren Putten haben mit der Simon-Magus-Komposition nichts zu tun. — Für den Kaiserbalkon gibt es auf dem Blatt E. I. 12/22 verso (Abb. 32)<sup>77</sup> einen lavierten Federentwurf, dem eine Teilskizze mit den Konsolen in der für das Monumentalbild charakteristischen Quetschvolutenform zugesellt ist. Eine leichte, in anderer Richtung zu lesende Kreideskizze gilt dem links von Petrus knienden Jüngling. Rückseitig (Abb. 33)<sup>78</sup> sind eine Notiz zu der Gruppe auf dem Balkon und eine





Francesco Vanni, „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.

32 Skizzen für den Balkon und für eine Figur.

33 Skizzen für den Kaiserbalkon.

weitere zum Kopf des Mohrenknaben auszumachen. Die Gestalt des erregt gestikulierenden Kaisers ist Hauptgegenstand einer mit Rötel und Feder bestrichenen Zeichnung in der Biblioteca Comunale (S. I. 4/15 verso; Abb. 34)<sup>79</sup>; alle vier Varianten zeigen Nero nach oben schauend, also auf eine etwa der Figurenkonstellation des Darmstädter Bozzetto gemässe Weise. Bereits das vorhin erwähnte Uffizienblatt 4772 S mit der Skizze der leeren Architekturbühne präjudiziert die schliesslich ausgeführte Lösung, welche den Kaiser aus erhöhter Position auf den vor ihm niederstürzenden Magier blicken lässt. Dem fallenden Simon begegnet man übrigens auf einer winzigen lavierten Federskizze in einem der Klebände der Sieneser Biblioteca Comunale neben der ebenso rasch hingeschriebenen Notiz für einen der männlichen Zuschauer auf der rechten Flanke des Simon-Magus-Bildes (S. III. 10/8 verso, oben; Abb. 35).<sup>80</sup> Soweit zu den Protagonisten der Szene.

Dass sich Vanni der Gestaltung der Nebenfiguren mit nicht minderer Intensität gewidmet hat, erhellt schon aus den früher erläuterten Gesamtentwürfen. Eine stattliche Reihe weiterer Zeichnungen dokumentiert darüber hinaus den Ausarbeitungsprozess. Alternative Lösungen für die linke Flankenfigur bietet das im Zusammenhang mit den Skizzen auf E. I. 15/55 verso zu verstehende Blatt S. III. 9/28 verso der Biblioteca Comunale (Abb. 36).<sup>81</sup> Offenkundig spielte Vanni in dieser Phase mit dem Gedanken, den Liktör als stehenden, geharnischten Jüngling darzustellen. Die für die meisten Entwürfe kennzeichnende, zuccareske Sitzhaltung wird auf dem Blatt S. III. 9/37 recto (Abb. 37)<sup>82</sup> erprobt, wobei die rechte Aktvariante ein Gegenstück auf dem Zeichnungsfragment S. I. 5/81 recto<sup>83</sup> besitzt. Der linken Version, also der Harnischfigur, ähnelt eine (früher irrtümlich Beccafumi zugeschriebene) Formulierung in den Uffizien (1203 S)<sup>84</sup>; im Gegensatz zu allen anderen Vorzeichnungen ist der Sitzende durch die Fasces als Liktör ausgewiesen, genau wie auf dem Gemälde, nur dass er dort, der Mehrzahl der Entwürfe gemäss, anstelle der Rüstung lediglich ein Lententuch trägt und so im Sinne der *varietà* wirkungsvoller mit dem stehenden Lanzen-träger kontrastiert.

Für die rechte Gruppe der zuschauend am Geschehen beteiligten Personen sah der Künstler zeitweilig eine sehr viel temperament- und ausdrucksvollere Lösung vor als die schliess-





34 Francesco Vanni, Skizzen für den Kaiserbalkon auf „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.



35 Francesco Vanni, Skizzen für den stürzenden Magier und für einen Zuschauer auf „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.





36 - 37 Francesco Vanni, Skizzen für mehrere Vordergrundfiguren auf „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.





38 - 39 Francesco Vanni, Skizzen für mehrere Vordergrundfiguren auf „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.

lich verwirklichte (sehr häufig steht der Unterschied zwischen Plan und Ausführung bei Vanni im Zeichen halbherziger Beschränkung!). Die Figuren auf dem flüssig hingeschriebenen Skizzenblatt E. I. 15/11 verso in der Sieneser Biblioteca Comunale (Abb. 38)<sup>85</sup> erinnern mit der Heftigkeit ihrer Gebärden an den Furor der Peruginer *Kreuzabnahme Christi* Federico Baroccis. Dass die Zeichnung überhaupt zur Serie der Entwürfe für den *Sturz des Simon Magus* gehört, machen Motivvergleiche mit Figuren auf anderen Entwürfen und nicht zuletzt das unverwechselbare, frontal gezeigte Kind mit der abwehrend erhobenen linken Hand (das auf so gut wie allen Vorzeichnungen begegnet)<sup>86</sup> klar. Die Frau mit den ausgestreckten Armen kehrt beispielsweise auf dem Blatt E. I. 15/2 recto (Abb. 39)<sup>87</sup> wieder, einmal in Verbindung mit der Rückenfigur einer Sitzenden, das andere Mal einer Gruppe integriert, welche nach Zahl und Verteilung der Mitglieder den Keim zur späteren Anordnung enthält. Bemerkenswert das Zusammenspiel resoluter Federstriche und einer tintigen, ganz summarischen Lavierung. Umgestellt und straffer gegliedert findet sich der rechte Teil des Ensembles auf der Federzeichnung 4793 S in den Uffizien.<sup>88</sup> Zwischen der sitzenden Rückenfigur und der annähernd frontal gegebenen, ihr Kind schützend an sich ziehenden Frau<sup>89</sup> ist, in der zweiten Figurenschicht, die Zuschauerin mit den vorgestreckten Armen auszumachen. Ruhiger gibt sich die Gruppe auf der lavierten Federzeichnung 58.005 im Museum of Art der Rhode Island School of Design, Providence<sup>90</sup>; der Verzicht auf aussagekräftige, dem Handlungszusammenhang adäquate Gesten spiegelt sich in einer vergleichsweise zierlichen graphischen Machart wider. Noch beschaulicher wirkt die allein





40 - 41 Francesco Vanni, Figurenskizzen für „Der Sturz des Simon Magus“ und Teilnachzeichnung der Wasserträgerin auf Raffaels „Borgobrand“. Siena, Biblioteca Comunale.

mit der Feder realisierte Partialskizze auf der linken Seite des Blattes — fehlte die rechte Figur, könnte man das Beisammensein der Frauen als beiläufige Plauderei deuten. Von diesem Teilentwurf lässt sich die Brücke zu dem Uffizienblatt 4832 S.<sup>91</sup> schlagen, das augenscheinlich ein ganz frühes Planungsstadium repräsentiert: Dramatische Akzente fehlen, alles ist auf Genretönart gestimmt. Begrenzungslinien bei der Skizze im Blattzentrum bezeugen die Absicht, die Gruppe in dieser Form in der rechten unteren Bildecke zu lozieren. Zur Frau mit dem Säugling findet sich links eine studienmässige, mit schwarzem Stift ausgeführte Teilzeichnung; die Drachenskizze ist sicherlich auf einen der Dämonen des Simon Magus zu beziehen, begegnet auf dem Blatt E. I. 15/4 recto doch ein verwandtes geflügeltes Monster.

Vannis Bemühen um eine pathetischere Interpretation des Geschehens spricht geradezu programmatisch aus der Sieneser Zeichnung S. I. 4/15 verso (Abb. 40)<sup>92</sup>: Links oben dreimal die erhobene Hand Petri, rechts die Frauengruppe mit der sitzenden Rückenfigur, die nunmehr ihren linken Arm hochstreckt; und links gleich das Modell, von dem diese Armhaltung abgeleitet ist, in Form einer Nachzeichnung der Wasserträgerin auf Raffaels *Borgobrand*. Eigentümlich, aber für Vanni keineswegs untypisch, die Art, wie ein klassisches Vorbild formal ausgemünzt und zugleich funktional umgewertet ist.<sup>93</sup> Das Interesse Vannis für diese Gestalt Raffaels wird durch die Zeichnung S. III. 9/83 recto (Abb. 41)<sup>94</sup> bekräftigt. Vermutlich wird man auch das Sitzmotiv der Rückenfigur als ein Raffael-Derivat auffassen dürfen (ich denke dabei an die Komparsin im linken unteren Zwickel der *Bolsenamesse*), wie sich denn auch eine Beziehung der ihr Kind bergend an sich ziehenden Frau zu der zentralen Mutter-Kind-Gruppe des *Borgobrandes* annehmen lässt. Dass die beiden anderen Skizzen auf S. I. 4/15 verso den sitzenden Liktor und einen der teuflischen Gehilfen Simons betreffen, ist evident. Insgesamt steht das Blatt im Zeichen des Interesses an theatralisch wirkungsvoller Gestik und enthüllt damit einen Zug, der im ausgeführten Gemälde eher verhalten zur Geltung kommt. — Zur Serie der Entwürfe für die rechte Zuschauergruppe zählen noch zwei Blätter in der Sieneser Biblioteca Comunale: S. III. 9/56





Francesco Vanni, „Der Sturz des Simon Magus“. Siena, Biblioteca Comunale.

42 Entwurf für eine Figurengruppe.

43 Entwurf für die Mutter-Kind-Gruppe.

verso (Abb. 42)<sup>95</sup> kombiniert die Rückenfigur der Sitzenden (und zwar in der Variante mit dem erhobenen linken Arm!) mit zwei Kindern, S. III. 10/72 recto (Abb. 43)<sup>96</sup> ist als flüchtige Atelierstudie für das Mutter-Kind-Ensemble am rechten Bildrand zu verstehen.

Bleibt noch, auf drei Federzeichnungen zur Gruppe der sechs Vestalinnen im Hintergrund des Simon-Magus-Bildes hinzuweisen. Genau genommen handelt es sich um zwei Stücke, denn das (früher Beccafumi attribuierte) Uffizienblatt 1202 S<sup>97</sup> und das Sieneser Blatt S. III. 9/38 verso<sup>98</sup> sind schnittkantenbündige Fragmente einer breitformatigen Komposition, die genau der Uffizienzeichnung 4744 S<sup>99</sup> entspricht. Obschon der Federduktus der geteilten Variante im ganzen spontaner und gewinnender ist, ist auch das andere Blatt als eigenhändige Arbeit zu bewerten.

In der imponierenden und die zeichnerischen Möglichkeiten Vannis breit dokumentierenden Reihe der Vorzeichnungen zum *Sturz des Simon Magus* ist sonderbarerweise eine Gattung nicht vertreten, die im Oeuvre des Sienesen ansonsten eine wichtige Rolle spielt: die detailliert ausgearbeitete Modellstudie.<sup>100</sup> Mit Gewissheit hat Vanni die Monumentalfassung seines sozusagen ranghöchsten Bildes durch derartige, meist mit Röteln oder schwarzem Stift auf *carta cerulea* gezeichnete und weiss gehöhte Studien vorbereitet; wahrscheinlich warten einige von ihnen nur auf die Identifizierung.

Die Analyse eines Werkprozesses lenkt oft den Blick in unzulässigem Masse von den schon in der Sacheinheit begründeten Eigenschaften des Resultates ab. Nun, ich habe mehrfach auf den eigentümlich synthetischen Charakter des Simon-Magus-Bildes abgehoben und darf ergänzen, dass sich in ihm Vannis Verankerung in der spätmanieristischen Tradition bekundet. Gewiss hat die Auseinandersetzung mit progressiveren Haltungen, wie sie sich in der Kunst Baroccis oder der Carracci manifestieren, Vanni geformt, doch kommt das Innovative stärker dort zur Geltung, wo der Drang zum grossen Effekt ausbleibt. Schon dem





44 Francesco Vanni, Die Madonna della Vallicella von Engeln und den Heiligen Franziskus und Restituta adoriert. Sora, S. Maria degli Angeli.



45 Francesco Vanni, Ecce Homo, Kompositionsentwurf. Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Altarblatt *Der hl. Ansanus tauft die Sienesen* im Dom zu Siena<sup>101</sup>, zwischen 1593 und 1596 gemalt und als Masseninszenierung einerseits der Versuch einer Reaktion auf Baroccis *Madonna del Popolo*, andererseits eine Art Auftakt zum *Sturz des Simon Magus*, haftet etwas Zwitterhaftes an, bleibt das malerisch souverän gemeisterte Detail doch in Widerspruch zum Arrangierten der Gesamtdarstellung. In seinen kleiner dimensionierten und inhaltlich intimeren Bildern erreicht der Siense dagegen oft eine Einheitlichkeit und Eindringlichkeit, die ihm einen kunstgeschichtlich angemesseneren Rang sichern. Der Höhepunkt der offiziellen Anerkennung Vannis ist mithin nicht als direkte Funktion der Qualität seiner Kunst aufzufassen.

Dieser Bericht über die römische Tätigkeit Francesco Vannis will als ein kleiner Schritt auf einem unzureichend erschlossenen kunstgeschichtlichen Terrain bewertet sein. Vermutlich werden sich mehrere der in den Quellen erwähnten Werke auffinden oder zumindest rekonstruieren lassen. Was den von Ugurgieri genannten *Ecce Homo mostrato da Pilato* in den *Camere del Papa a S. Pietro* angeht, dürften drei Zeichnungen in den Uffizien (18270 F) und in der Sieneser Biblioteca Comunale (S. III. 1/20 verso und S. III. 10/73 recto)<sup>102</sup> eine ungefähre Vorstellung von der Komposition vermitteln. Andere traditionelle



Zuschreibungen bedürfen der Korrektur: So ist das Altarblatt im Oratorio dei Filippini mit Sicherheit kein Werk Francesco Vannis (als Autor käme Francescos Sohn Raffaello in Frage).<sup>103</sup> Im Dunkel liegt noch die römische Frühzeit des Meisters, doch lassen die verheissungsvollen Untersuchungen Susan Wegners einen baldigen Wandel der Forschungssituation erwarten.

#### NACHTRAG

Erst nach Abschluss der Druckvorbereitung erhalte ich die Reproduktion des oben kommentierten Hochaltargemäldes in der früheren Kapuzinerkirche S. Maria degli Angeli in Sora (Abb. 44). Ausserdem macht mich Frau Dr. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò liebenswürdigerweise auf eine bislang Cigoli zugeschriebene, von ihr aber richtig als Arbeit Vannis erkannte Zeichnung im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom aufmerksam (FN 14; Abb. 45).<sup>104</sup> Das Blatt stellt eine Variante der durch die Uffizienzeichnung 18270 F überlieferten, von mir mit dem von Ugurgieri erwähnten *Ecce Homo mostrato da Pilato* in Zusammenhang gebrachten Komposition dar<sup>105</sup> und erlaubt zudem, was das Ensemble von Maria und Maria Magdalena angeht, einen Brückenschlag zu einer Gruppe von Vanni-Zeichnungen, der beispielsweise die Uffizienblätter 4811 S, 4717 S, 4800 S und 10814 F, das Louvreblatt 1607 und das Blatt S. III. 9/36 verso in der Biblioteca Comunale in Siena angehören.<sup>106</sup> Mit Hilfe der römischen Zeichnung und des Uffizientwurfes 18270 F mag es möglich sein, das Gemälde Vannis wiederaufzuspüren.

Dass sich der Bestand an erhaltenen Zeichnungen für das Simon-Magus-Bild keineswegs mit den hier vorgestellten Arbeiten erschöpft, wird durch einige neue Identifikationen bewiesen. So macht mich Frl. Susan Wegner auf fünf Skizzen zum Hellebardier und zur linken Zuschauergruppe aufmerksam, die in den Uffizien als Werke des Federico Zuccari klassifiziert sind (901 S, 902 S, 903 S, 904 S, 932 S).<sup>107</sup>

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Bibliographische Angaben zu Francesco Vanni finden sich in: Peter Anselm Riedl, *Disegni dei barocceschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze 1976, pp. 105-108. Im folgenden zitiert als: Riedl, *Disegni*.

<sup>2</sup> Eine ausführliche Untersuchung des Verfassers über Vannis Arbeitsmethoden wird im Münchner Jb. 1979 erscheinen.

<sup>3</sup> Vannis Beziehungen zu wichtigen Repräsentanten der *riforma cattolica* — wie den Kardinälen Carlo Borromeo, Paolo Emilio Sfondrato und Cesare Baronio — sind vielfältig belegt. Sie entsprechen den religiösen Neigungen des Künstlers. Die Kontakte Vannis zu den Klerikern aus dem Umkreis des hl. Filippo Neri werden zum Teil auf den frühen römischen Aufenthalt zurückgehen. Eine besondere Mittlerrolle spielte offensichtlich die Sieneser *Congregazione del S. Chiodo* des Padre Matteo Guerra (*Padre Teo*), zu deren auswärtigen Mitgliedern Filippo Neri, Borromeo, Sfondrato und Baronio zählten; Francesco Vanni war der frommen Institution eng verbunden. Interessante Aufschlüsse über Vannis persönliche Frömmigkeitshaltung geben die Aussagen des Künstlers im Seligsprechungsprozess für Caterina Vannini. Vgl. dazu G. Bianchi Bandinelli, *La vita del pittore Francesco Vanni*, in: Bull. Senese di Storia Patria, ser. III, anno I, 1942, pp. 76 ss. (dort weitere Literaturangaben); ausserdem: P. Misciattelli (a cura di Aldo Lusini), *Misticismo senese*, Florenz 1966, pp. 189, 191; C. Barbieri, *Il cardinale Federigo Borromeo a Siena*, in: Bull. Senese di Storia Patria, n. s., anno III, 1932, pp. 65-81. — Dass der Oratorianer Francesco Maria Tarugi aus Montepulciano, seit 1597 Erzbischof von Siena, oder der aus Siena stammende Oratorianerpater Artemio Vannini für Vannis Rom-Beziehungen vor Bedeutung waren, ist nur zu vermuten; Vannini gehörte seit 1588 dem Orden an und wirkte 1606 bei der Auftragsvergabe für das Hochaltarblatt in der Chiesa Nuova an Rubens mit (vgl. M. Jaffé, *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers*, in: *Proporzioni*,



IV, 1963, pp. 209 ss., besonders p. 213). – Auf eine Bekanntschaft Vannis mit Baronio vor 1596 spielt an G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori, et Architetti*, Rom 1642, pp. 110 s.: ...e prima haveva havuto con esso lui amicitia, & alla Chiesa nuova praticatolo, avanti ch'egli fusse Cardinale...

<sup>4</sup> Isidoro Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi*, vol. II, Pistoia 1649, p. 370. Vgl. auch: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, vol. I, ed. Adriana Marucchi, Rom 1956, p. 210: ... et in Roma la Caduta di Simon Mago in S. Pietro. Che per il gusto che per essa diede a papa Clemente VIII di fel. mem., n'ebbe il grado di cavalier di Christo per le mani del Cardinale S. Cecilia. Che, dopp'haver fatto cantar la Messa dello Spirito Santo, con grandissime cerimonie, suavissime musiche e sontuosi appavati et altro per honor di detto Vanni, gli diede la Croce nella chiesa del suo titolo e dove tanto premeva di S. Cecilia; vgl. weiter: G. Baglione, op. cit. (s. Anm. 3), pp. 11 s.: Il Cardinale Cesare Baronio, come che l'havea portato, e fatto venire a Roma, così anche il volle far' honorare dal Pontefice Clemente, co'l quale egli poteva assai, e fecegli haver l'habito di Christo; e d'ordine del Papa, il Cardinale privatamente nella sua cappella glie'l diede (Baglione verfälscht hier, indem er Sfondrato aus dem Spiel lässt, offensichtlich den historischen Sachverhalt).

Über die römischen Aktivitäten Vannis berichtet I. Ugurgieri Azzolini, op. cit., pp. 369 ss.: ...Di là se n'andò a Roma, e si pose con Gio: de Vecchij, il quale lo fece lavorare in sua compagnia nella Cappella di S. Caterina da Siena nella Minerva, e gli fece fare due putti di Chiaro scuro giallo dentro al portico di Campidoglio sopra una porta, ed anco gli fece fare pure sopra di se nella Sagrestia nella Chiesa di S. Gregorio una Tavola di un S. Michele, quando scacciò Luciferò. Seguitò di studiare le cose di Raffaello, il giudizio di Michelagnolo, e le statue antiche... Fù chiamato a Roma a fare la sua Tavola in S. Pietro, e vi fece l'Historia di Simon Mago, la qual si mantiene molto fresca, e vi fece molte altre cose; ...E fuori del nostro stato hà di suo in Roma nella Chiesa di S. Gregorio, ed in S. Pietro, ed in Campidoglio ciò, che di sopra si è detto. Nella Chiesa di S. Cecilia un Cristo alla Colonna all'Altare della Porticciola, ed una S. Cecilia morta posta sotto, ove stà il corpo di S. Cecilia. Nel Giesù una S. Cecilia con molti Santi, che ricevono il Cardinale Sfondrato. Nella Chiesa nuova un Cristo morto in grembo alla Madre nelle stanze di S. Filippo Neri. Nelle Camere dei Papa a S. Pietro un'Ecce Homo mostrato da Pilato, e molti bellissimoi quadri appresso diversi Prencipi, e Signori.

Eine Untersuchung über die römische Frühzeit Vannis ist ein dringendes Desiderat. Der ganze Problembereich, zu dem auch die Einschätzung des Gemäldes *Die hl. Katharina von Siena saugt das Blut aus der Seitenwunde Christi* in S. Lorenzo in Miranda zählt, wird hier bewusst ausgeklammert.

<sup>5</sup> Zu Paolo Emilio Sfondrato (oder Sfondrati) vgl. L. Cardella, *Memorie storiche de' cardinali*, vol. V, Rom 1793, p. 310 ss. Zu den Grabungen in S. Cecilia in Trastevere vgl. A. Bosio, *Historia Passionis B. Caeciliae Virginis...*, Rom 1600 (das Buch ist Cardinal Sfondrato gewidmet); *Antonia Nava Cellini*, Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere, in: *Paragone*, XX, Nr. 227, 1969, pp. 18 ss. (dort weitere Literatur).

<sup>6</sup> F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings and Woodcuts*, vol. VII, Amsterdam o. J., p. 58 Nr. 269.

<sup>7</sup> Schwarzer Stift, Feder, braune Tinte, braun und violett laviert, gelblich grundiertes Papier, 314 × 260 mm. Vgl. A. Stix und L. Fröhlich-Bum, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen*, Wien 1932, p. 50 (mit Hinweisen auf den Zusammenhang mit dem Stich Galles und einem 1603 datierten modifizierten Nachstich Adriaen Collaerts). Vgl. A. Nava Cellini, op. cit. (s. Anm. 5), p. 20.

<sup>8</sup> Die Verwandtschaft der Formulierungen Vannis und Renis wurde bereits von Otto Kurz bemerkt (Guido Reni, in: *Jb. der kunsthistorischen Slgn. in Wien*, N. F. XI, 1937, pp. 189 ss.) und im Sinne einer Abhängigkeit Vannis gedeutet; so auch C. Gnudi und G. C. Cavalli, *Mostra di Guido Reni*, Bologna 1954, p. 51. Vgl. A. Nava Cellini, op. cit. (s. Anm. 5), p. 35.

<sup>9</sup> Vgl. A. Nava Cellini, op. cit. (s. Anm. 5), pp. 35 s.

<sup>10</sup> Vgl. I. Ugurgieri Azzolini, op. cit. (s. Anm. 4), p. 370: ...Guido Reni, il quale conosciuto dal Vanni per giovane spiritoso, fù proposto da esso al Cardinale S. Cecilia, al quale fece molte cose con grandissima lode sua, e del Vanni, che glie l'haveva proposto; ausserdem: G. P. Bellori, *Le Vite inedite* (ed. M. Piazzenti), Rom 1942, pp. 11 s.

<sup>11</sup> A. Nava Cellini, op. cit. (s. Anm. 5), p. 36.

<sup>12</sup> Riedl, *Disegni*, pp. 40 ss. (Nrn. 25-27), Abb. 28, 25, 26.

<sup>13</sup> Schwarzer Stift, weisses Papier, ca. 140 × 95 mm (Maximalmasse).

<sup>14</sup> Schwarzer Stift, Rötöl, gelbgraues Papier, ca. 210 × 87 mm. Früher Ventura Salimbeni zugeschrieben.

<sup>15</sup> Literaturhinweis: E. Romagnoli, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi*, Faksimileausgabe Florenz 1976, vol. VIII, p. 599 (Datum: 1603); H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, pp. 514 s. und Abb. 203; C. Brandi, *Francesco Vanni*, in: *Art in America*, XIX, 1930, p. 81; *Venturi*, vol. IX/7, 1934, pp. 1067 ss. und Abb. 594; A. Nava Cellini, op. cit. (s. Anm. 5) pp. 31 ss. und Abb. 8; Riedl, *Disegni*, pp. 58 s. (Nr. 57).

<sup>16</sup> A. Nava Cellini, op. cit. (s. Anm. 5), pp. 31 ss., p. 40 (n. 30).

<sup>17</sup> H. Voss, op. cit. (s. Anm. 15), p. 514, Abb. 204; A. Nava Cellini, op. cit. (s. Anm. 5), p. 32 und Abb. 10.

<sup>18</sup> Vgl. Riedl, *Disegni*, pp. 58 s. (Nr. 57; dort Literaturangaben) und Abb. 57; A. Nava Cellini, op. cit. (s. Anm. 5), p. 32 und Abb. 9.

<sup>19</sup> London, British Museum, 1942.10.10.13: Schwarze Kreide, Rötöl, weisses Papier, 205 × 257 mm.



Auf dem Blatt noch vier Teilstudien eines Säuglings. – Siena, Biblioteca Comunale, S. III. 5/116 recto: Schwarze und weisse Kreide auf rostrosa getöntem Papier, 126 × 208 mm; in Anbetracht der Abweichungen in Haltung und Kleidung ist die Zugehörigkeit zur Entwurfsreihe für die Cäcilienlunette nicht ganz eindeutig. – Oxford, Ashmolean Museum, 736: Schwarze Kreide, Spuren von Weisshöhung, carta cerulea, 190 × 130 mm (vgl. *K. T. Parker*, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, vol. II, Oxford 1956, p. 393; mit Hinweis auf die Bestimmung des Blattes und auf „studies for the figure of the saint in the Uffizi, the Berlin Print Room, and the British Museum“).

- A. Nava Cellini*, op. cit. (s. Anm. 5), p. 33, meditiert über das Qualitätsgefälle zwischen den lebensnahen Studien und dem ausgeführten Bild und entwickelt eine bemerkenswerte Überlegung: „Se non si conoscesse la data del quadro del Vanni, posteriore alla statua, si sarebbe tentati di rovesciare la situazione: si potrebbe essere indotti a credere, cioè, che il Maderno si fosse ispirato al Vanni, e che l'ispirazione partisse, questa volta sì, dal vero, anzi da un vero quasi agreste e popolare, che poi lo stesso pittore avrebbe reso aulico, e lo scultore invece semplificato ed „astratto““.
- <sup>20</sup> Feder, braune Tinte, gelbliches Papier, 62 × 72 mm. Vgl. *Riedl*, Disegni, pp. 58 s. Dass Vanni in dieser ersten Skizze keine Rücksicht auf die realen Proportionen des Bildfeldes nimmt, entspricht einer durch viele andere Beispiele belegbaren Gewohnheit.
- <sup>21</sup> Schwarze Kreide, weisses Papier, 112 × 141 mm. Vgl. den Katalog: Neuerwerbungen alter Meister 1950-1958, Wien 1958, p. 14, Nr. 22; ausserdem *Riedl*, Disegni, p. 59.
- <sup>22</sup> Exemplare beispielsweise in der Albertina, Wien und der Biblioteca Comunale, Siena. Am unteren Blattrand Aufschriften: *Vanius inv. SANCTA CECILIA*.
- <sup>23</sup> Vgl. *H. Voss*, Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance, München 1928, p. 49 und Abb. p. 30; *Edith Hoffmann*, in: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Evkönyve, VI, Budapest 1931, pp. 161 s., Abb. 39 auf p. 164. – In Zusammenhang mit der Komposition stehen folgende Zeichnungen: Berlin, KdZ 22518 verso; ein Blatt in der Sammlung John Pope-Hennessy, New York; die Skizze S. III. 5/94 recto in der Sienser Biblioteca Comunale, und die Zeichnung 125791 im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom.
- <sup>24</sup> *G. Mancini*, op. cit. (s. Anm. 4), p. 82; *G. Baglione*, op. cit. (s. Anm. 3), p. 111 (Baglione verweist auch auf den Anbringungsort: *L'altro quadro è a canto alla porticella, ove sopra l'altare stà...*); *I. Ugur-gieri Azzolini*, op. cit. (s. Anm. 4), p. 372; *E. Romagnoli*, op. cit. (s. Anm. 15), vol. VIII, p. 599.
- <sup>25</sup> *A. Nava Cellini*, op. cit. (s. Anm. 5), p. 31 und p. 40 (n. 30), ohne präzise Angaben.
- <sup>26</sup> Vgl. *Riedl*, Disegni, p. 52. – Masse des Gemäldes: ca. 190 × 315 mm.
- <sup>27</sup> Ich danke Miss Wegner herzlich für den wichtigen Hinweis! Ein zuverlässiges Urteil über das Gemälde wird erst nach einer Reinigung und genauen Untersuchung möglich sein; im Augenblick wären alle Aussagen über Qualität und Autorschaft spekulativ.
- <sup>28</sup> Feder, braune Tinte, gelbliches Papier, ca. 175 × 253 mm.
- <sup>29</sup> Zu den Geisselungsskizzen in den Uffizien vgl. *Riedl*, Disegni, pp. 52 s. (Nrn. 45-47) und Abb. 45-47. Ob das Blatt Uff. 4820 S (Katalog Nr. 47) tatsächlich von Vannis Hand stammt, scheint mir jetzt eher fraglich.
- <sup>30</sup> Rötél, Feder (an Kopf, Händen und Füssen Petri), rosa laviert, mit schwarzem Stift quadriert, weisses Papier, 160 × 183 mm.
- <sup>31</sup> Rötél, weisses Papier, 195 × 125 mm: Gesamt- und Detailstudie zur Magd.
- <sup>32</sup> Vgl. *St. Pepper*, Baglione, Vanni and Cardinal Sfondrato, in: Paragone, N. S. 31, XVIII, Nr. 211/31, 1967, pp. 69 ss. (dort weitere Literaturangaben). Vannis und Bagliones Bild sind bei Pepper reproduziert.
- <sup>33</sup> Feder, braune Tinte, gelbliches Papier, 197 × 195 mm.
- <sup>34</sup> Feder, braune Tinte, ein Kopf rechts unten in Kreide, weisses Papier, ca. 204 × 290 mm (Maximalmasse); die Zeichnung befindet sich auf der Rückseite eines auf E. I. 12/137 verso ausklappbar aufgeklebten Blattes.
- <sup>35</sup> Vgl. dazu: *G. Previtali*, La fortuna dei primitivi, Turin 1964, p. 29 ss. (p. 30: „...e per dimostrare l'antichità del culto di un santo una immagine dei primi tempi valeva quanto e più della tradizione manoscritta“).
- <sup>36</sup> *St. Pepper*, op. cit. (s. Anm. 32), p. 72 und p. 74 (n. 21).
- <sup>37</sup> *J. Gere*, The Lawrence-Phillipps-Rosenbach „Zuccaro Album“, in: Master Drawings, VIII, 1970, pp. 137 s. – *P. Pecchiai*, Il Gesù di Roma, Rom 1952, p. 279: „...l'Apparizione di S. Cecilia al cardinale Sfondrati... e l'Apparizione di S. Agnese al medesimo porporato“. Eine Quelle für seine Aussagen nennt Pecchiai nicht; er merkt aber an: „Queste tele sono state abilmente restaurate nel 1946“.
- <sup>38</sup> In der ersten Ausgabe von „Roma Sotterranea“, Rom 1632, p. 421, schreibt *Antonio Bosio*: „...poiché è stato in detta chiesa trovato il corpo di detta Santa senza capo il quale si conserva nel Sancta Sanctorum lateranense essendo detta Santa trovata con altri quattro corpi de sante, tra quali sono fin hora stati riconosciuti li corpi di S.ta Emerentiana, et di S.ta Costanza, onde il detto Cardinale ne sente tanta allegrezza, et divozione, che giorno et notte sene sta in detta chiesa. – In der zweiten, von *G. Severani* besorgten Ausgabe (Rom 1650, p. 415) ist über die Grabungen in S. Costanza und S. Agnese fuori le mura zu lesen: *Il corpo della detta Santa Costanza, e delle Sante Vergini Attica, Artemia, & Emerentiana furono riposti sotto l'Altare da Alessandro Quarto Papa, quando consacrò questa Chiesa [= S. Costanza], e quella di Sant' Agnese; come si legge nell' Iscrizione di marmo, che stava già sopra la sua Porta. – Sono stati scoperti questi Santi corpi all'età nostra, quando da Paolo Sfondrato Cardinale di Santa Cecilia,*



fù detto luogo [= S. Costanza], adornato, & abbellito; e furono riposti parimente sotto l'Altare. Fù anco ritrovato all' hora il corpo di Sant' Agnese nella sua Chiesa; il quale... fù po l'anno del Signore 1616. riposto con solenne pompa... nell' Altar maggiore della medesima Chiesa... – Vgl. A. P. Frutaz, Il complesso monumentale di Sant' Agnese, Rom 1969<sup>2</sup>, p. 53: „La tomba di S. Emerenziana era venerata in una basilichetta *sub divo*, restaurata per l'ultima volta da Adriano I (772-795). I pellegrini del sec. VII, dopo la visita al santuario della Santa, scendevano... per venerare... un gruppo di martiri il cui dies natalis collettivo ricorreva il 16. sett. come risulta dal *Martirologio geronimiano* e da un' iscrizione del sec. V/VI che reca i nomi di Vittore, Felice, Papia, Emerenziana, Alessandro; il martire Mauro è ricordato in un'altra iscrizione...“; p. 82: „Da S. Costanza o da S. Agnese, la cosa non è chiara, il 5 gennaio 1606, fu asportato un sarcofago di porfido per riporvi le reliquie dei santi Simone e Giuda nella basilica Vaticana“. Es ist also nicht ganz auszuschliessen — wenn auch unwahrscheinlich — dass die männlichen Figuren auf Bagliones Bild mit einigen der im Bereich von S. Agnese f.l.m. und S. Costanza aufgefundenen Heiligen zu identifizieren sind.

<sup>39</sup> J. Gere, op. cit. (s. Anm. 37), pp. 137 s. und Abb. 8.

<sup>40</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, ca. 204 × 290 mm (Maximalmasse); zur Montierung vgl. Anm. 34.

<sup>41</sup> Rötél, weisses Papier, 399 × 260 mm. Zu den mit dieser Komposition (auch entfernter) verwandten Zeichnungen vgl. Riedl, Disegni, pp. 65 s. (Nrn. 67, 68); ausserdem: P. A. Riedl, Salzburg und Siena, in: Salzburger Museumsblätter, XXXVIII, 2, 1977, pp. 13 s.

<sup>42</sup> Literaturauswahl zu Cesare Baronio: H. Barnabus, *Purpura Sancta seu vita Cardinalis Baronii*, Rom 1651; R. Albericus, *Venerabilis Caesaris Baronii epistolae et opuscula*, 3 voll., Rom 1759-70; G. Calenzio, *La Vita e gli scritti del Cardinal Cesare Baronio*, Rom 1907; Per Cesare Baronio: Scritti vari nel terzo centenario della sua morte, Rom 1911; A. Cesare Baronio: Scritti vari, Sora 1963; M. Borrelli, *Le Testimonianze Baroniane*, Neapel 1965; R. Krautheimer, *A Christian Triumph in 1597*, in: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 174 ss.; C. Pulla-pilly, *Caesar Baronius Counter-Reformation Historian*, Notre Dame(Indiana)/London 1975.

<sup>43</sup> I. Ugurgieri Azzolini, op. cit. (s. Anm. 4), p. 372.

<sup>44</sup> Feder, braune Tinte, über schwarzer Kreide, 133 × 114 mm.

<sup>45</sup> Vgl. Riedl, Disegni, pp. 59 s. (Nr. 58) und Abb. 58.

<sup>46</sup> Vgl. dazu und zum folgenden: P. Filippo della S. Famiglia C. P., *Presenza e testimonianza degli Ordini e Congregazioni Religiose a Sora*, Casamari 1974, Kapitel VIII (I Frati Cappuccini), pp. 85 ss., besonders pp. 91 ss.; Vannis Altarblatt ist auf der Tafel nach p. 144 abgebildet. Leider habe ich das Gemälde nicht genauer untersuchen können, so dass ich mir kein verbindliches Urteil über seinen Zustand erlauben kann. Spuren der Figur von Baronius vermochte ich jedenfalls ebensowenig auszumachen wie eine Signatur. Die Pietà im oberen Aufzug des Altarretabels hat in ihrer heutigen Erscheinung nichts mit Vannis Stil zu tun; immerhin könnten an dieser Tatsache spätere Übermalungen schuld sein. Nicht mit Vanni verbinden lassen sich die das Altarblatt flankierenden Bilder der Apostel Petrus und Paulus; allerdings könnten auch in diesem Falle spätere Eingriffe einen älteren Zustand radikal verändert haben.

<sup>47</sup> Kreide, Feder, braun laviert, weiss gehöht, 341 × 229 mm. Vgl. A. Stix und L. Fröhlich-Bum, op. cit. (s. Anm. 7), p. 47 (einer späteren Aufschrift gemäss als Arbeit Ventura Salimbenis registriert). – Natürlich liegt die Versuchung nahe, den Wiener Entwurf mit einem römischen Auftrag in Relation zu bringen und dabei in erster Linie an die Chiesa Nuova zu denken. Allerdings findet sich kein historisches Indiz für die Berechtigung einer solchen Überlegung. Mit der Vorgeschichte des Hochaltarbildes hat die Albertina-Zeichnung offenkundig nichts zu tun; vgl. dazu: J. Müller Hofstede, *Rubens's first bozzetto for Sta. Maria in Vallicella*, in: *Burl. Mag.* CVI, 1964, pp. 442 ss. (zur Vorgeschichte des Hochaltarbildes: p. 446); J. Müller Hofstede, *Zu Rubens' zweitem Altarwerk für Sta. Maria in Vallicella*, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XVII, 1966, pp. 1 ss. (zur Geschichte des Gnadenbildes, das durch Baronius zum Emblem der Oratorianer wurde: pp. 46 ss.; Hinweis auf Ugurgieris Nachricht bezüglich Vannis Bild in Sora: p. 50; Hinweis auf Vannis Gemälde in der Chiesa del Carmine in Siena: p. 60). Vgl. weiter: J. Hess, *Contributi alla storia della Chiesa Nuova*, in: *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, vol. I, Rom 1967, pp. 366 s. (Nachdruck des Aufsatzes in: *Scritti... in onore di Mario Salmi*, vol. III, Rom 1963, pp. 215 ss.); auch Hess verweist auf Ugurgieris Aussage hinsichtlich des Gemäldes in Sora. Es ist sehr zu hoffen, dass eine nähere Bestimmung des Entwurfes in der Albertina gelingt.

Im Zusammenhang mit dem Gemälde in Sora und mit der Wiener Zeichnung ist ein Altarblatt Vannis in der Chiesa dei Cappuccini bei Arcidosso/Monte Amiata von Interesse, welches die thronende, von Engeln umgebene Madonna und zu ihren Füßen drei Ordensheilige zeigt. Der hl. Franziskus auf diesem Gemälde wiederholt nahezu die analoge Figur auf dem Soraner Bild, das segnende und die Weltkugel haltende Christkind ähnelt auffallend jenem auf dem Altarbild in Sora und dem auf der Albertina-Zeichnung; mit dem Wiener Abbozzo hat das Arcidosser Bild die Zweiergruppe der fliegenden Putten mit der Krone gemeinsam. Man könnte folglich eine zeitliche Nachbarschaft der drei Kompositionen vermuten. Leider ist die Signatur auf dem - vor einigen Jahren durch Brand beschädigten - Bild in Arcidosso nur partiell lesbar; die vorletzte Ziffer des Datums dürfte eine 9 sein, die letzte ist durch den offensichtlich späteren Rahmen verdeckt. Inwieweit meine früher vorgeschlagene Ansetzung des Gemäldes um 1590 zugunsten einer etwas späteren Datierung korrigiert werden muss, lässt sich wohl erst durch die Untersuchung der Signatur anlässlich einer Restaurierung feststellen. Sollte das Bild in den frühen neunziger Jahren entstanden sein, wäre zu erwägen,



ob sich Vanni bereits zu dieser Zeit auch mit den Kompositionen für Cesare Baronio beschäftigt hat; die äusseren Umstände sprächen kaum dafür. - Vorzeichnungen für das Altarblatt in Arcidosso haben sich im Louvre (1984) und in der Sienerer Biblioteca Comunale (S. III. 3/30 verso) erhalten; vgl. Riedl, Disegni, p. 36.

- Kurz erwähnt sei hier noch das Portrait Cesare Baronios in der Cappella Rossa der Chiesa Nuova, über das *G. Squilla* gehandelt hat (Iconografia di Cesare Baronio, in: A. Cesare Baronio, op. cit. [s. Anm. 42], pp. 415 s. und Abb. 17, 18). Das Gemälde ist, wie die Rückseiten- und Rahmenaufschriften beweisen, authentisch, aber sein Erhaltungszustand relativiert seinen künstlerischen Wert.
- <sup>48</sup> In der älteren historiographischen und Guidenliteratur ist das Gemälde stets als ein Hauptwerk Vannis erwähnt. Interessant sind die kunsttheoretischen Überlegungen im Zusammenhang mit Vannis *Sturz des Simon Magus* bei *G. Mancini*, op. cit. (s. Anm. 4), p. 159. Ich beschränke mich hier auf eine Auswahl neuerer Beiträge: *H. Voss*, op. cit. (s. Anm. 15), p. 514; *C. Brandi*, op. cit. (s. Anm. 15), p. 81; *M. Gibellino Krasceninnicowa*, Il pittore Senese Francesco Vanni alla Corte del Papa Clemente VIII, in: *Illustrazione Vaticana*, 1932, II, pp. 764 s.; *G. Incisa della Rocchetta*, Le vicende di tre quadri d'altare, in: Roma, X, 1932, pp. 255 ss.; *Venturi*, vol. IX/7, p. 1069; *M. V. Brugnoli*, Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello ..., in: *Boll. d'Arte*, XLII, 1957, pp. 255 ss.; *L. Salerno*, Kommentarbd. zu *G. Mancini*, Considerazioni sulla Pittura, Rom 1957, pp. 95 s.; *B. Davidson*, A Painting and a Drawing by Francesco Vanni, in: *Bull. of Rhode Island School of Design*, Providence, Dec. 1958, pp. 4 ss. und p. 15, Abb. 9; *H. Siebenhüner*, Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547-1606), in: *Fs. für Hans Sedlmayr*, München 1962, pp. 289 ss.; *W. Buchowiecki*, Handbuch der Kirchen Roms, vol. I, Wien 1967, p. 177; *M. L. Chappell* und *W. Chandler Kirwin*, A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII, in: *Storia dell'arte*, XXI, 1974, pp. 119 ss.; *Riedl*, Disegni, pp. 54 ss. (Nrn. 50-56). - Die mit Abstand wichtigste Untersuchung zum Thema ist der Aufsatz von Chappell und Kirwin, und zwar sowohl im Hinblick auf die Präsentation neuer Dokumente als auch im Hinblick auf die Analyse des historischen und kunsthistorischen Materials. - Zu korrigieren sind Chappell und Kirwin, was ihre Aussagen über Vannis *Sturz des Simon Magus* angeht, lediglich in Details; so ist das Blatt F. D. 76 im Prado zu Madrid kein Entwurf Vannis sondern eine spätere Zeichnungskopie nach dem Gemälde; die Zeichnung Z 2012 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum stammt nicht von Vanni und ist auch nicht auf den *Sturz des Simon Magus* zu beziehen (so *Chappell* und *Kirwin*, p. 138, Anm. 147).
- <sup>49</sup> Die Autorschaft Trémolières wird von der Quellenliteratur stets bezeugt; vgl. *F. Tili*, Descrizione delle pitture, sculture e architetture... in Roma, vol. I, Rom 1763, p. 290; *M. Vasi*, Itinéraire instructif de Rome, Rom 1792, p. 229; *A. Nibby*, Roma nell'anno MDCCCXXXVIII, Rom 1839, p. 334. Die Angabe von *Chappell* und *Kirwin*, op. cit. (s. Anm. 48), p. 138, Anm. 147, die Kopie in S. Maria degli Angeli sei von Dézallier d'Argenville gemalt, ist irrig, schreibt *A.-J. Dézallier d'Argenville* in seinem „Abrégé de la vie des plus fameux peintres“, vol. II, Paris 1745, p. 440, in der Trémolière-Vita doch selber: *Ses études & ses progrès l'ayant fait connoître de plus en plus, on le choisit pour copier dans saint Pierre un grand tableau de Vannius qui étoit tout gâté par l'humidité. Ce tableau représente Simon le magicien; il en changea l'ordonnance en plusieurs endroits, & le fit avec tant de jugement & de capacité que les Romains même ne purent se refuser à la justice qui lui étoit si légitimement due; cette copie lui avoit été ordonnée pour être exécutée en mosaïque.*
- Die kleine Grisaillekopie nach Vannis Bild in der Quadreria der Oratorianerkirche I Gerolomini in Neapel ist, wie Chappell und Kirwin richtig bemerken, eine (wenig qualitätvolle) Arbeit des fortgeschrittenen Seicento. - Um eine recht freie Wiedergabe des Monumentalgemäldes handelt es sich bei Callots Radierung aus der Serie *Tableaux de Rome* (Abb. z. B. bei *Siebenhüner*, op. cit. [s. Anm. 48], Taf. XXXIII, Abb. 33).
- <sup>50</sup> *C. Baronius*, *Annales Ecclesiastici*, vol. I, Rom 1588: Anno Christi 68., Petri 24., Neronis Imp. 12., Cap. XIII-XXII. - Zur Gestalt des Simon Magus vgl.: RE, 2. Reihe, vol. III, 1929, Sp. 180 ss.; Neutestamentliche Apokryphen, ed. *W. Schneemelcher*, vol. II, Tübingen 1964<sup>3</sup>, pp. 216 s.; LThK<sup>2</sup>, vol. IX, Sp. 769; „Der von Juvenalis, Sueton u. a. erwähnte Zauberer aus dem Osten, der im römischen Theater unter Nero einen verunglückten Flugversuch unternahm, ist wohl mit S. identisch. Sein aus Apg. 8 weiterentwickeltes Zusammentreffen mit Petrus in Rom... ist jedoch genauso ungeschichtlich wie die bei Justinus sich findende Nachricht, Kaiser Claudius habe ihm („Simoni Sancto“) in Rom ein Standbild errichten lassen (das in Wirklichkeit dem ital. Gott Semo Sancus gewidmet war)“. - Zur Verbillichung des Simon-Magus-Sturzes vgl.: LCI, vol. IV, pp. 158 s.; *A. Pigler*, Barockthemen, vol. I, Budapest 1974, pp. 487 s.
- Ob Baronius die *Legenda Aurea* berücksichtigte und ob Vanni diese literarische Quelle kannte, vermochte ich nicht zu ermitteln. Vgl. *Jacobus Voragine*, *Legenda Aurea*, ed. *Th. Graesse*, Dresden/Leipzig 1846, pp. 370ss.
- <sup>51</sup> Il Compendio de gli Annali Ecclesiastici, del Padre *Cesare Baronio*, Rom 1590, p. 329.
- <sup>52</sup> Vgl. dazu *F. Baumgart* und *B. Biagetti*, Die Fresken des Michelangelo, L. Sabbatini und F. Zuccari in der Cappella Paolina im Vatikan, Città del Vaticano 1934, vor allem pp. 59 ss. und Taf. LIXa. Baumgart führt auf p. 62 aus: „Das Konzil von Trient aber hatte auf möglichste Einschränkung aller apokryphen Darstellungen gedrängt. Und tatsächlich enthält das ausgeführte Programm nur noch eine, den Sturz des Magiers Simon (neben der schon länger bestehenden der Kreuzigung des Hl. Petrus). Es scheint, als ob diese Frage von einer gewissen Bedeutung bei der endgültigen Wahl des



Programms gewesen sei. Denn auch die Beibehaltung gerade dieser einen apokryphen Szene ist bezeichnend. Hatte doch Baronius trotz der erwachten Kritik aus den apokryphen Akta den Sturz des Magiers Simon wie auch alle anderen auf Rom bezüglichen Traditionen der Apostel beibehalten. Und besonders die hier dargestellte Szene erlangte eine hohe Bedeutung: sie wurde als Symbol des Kampfes der Kirche gegen die Häresie (Simon als Luther) betrachtet und als solches noch später oft benutzt. In der Cappella Clementina in S. Pietro selbst befand sich der „Sturz des Magiers Simon“ von Francesco Vanni, der uns in einer Kopie von Tremolier in S. Maria degli Angeli erhalten ist...“ Kompositorisch verbindet Vannis Gemälde mit dem Fresko Sabbatinis trotz einiger Motivähnlichkeiten — sie betreffen etwa die Haltung Petri, die ihr Kind an sich ziehende Frau, die Reiter im Hintergrund und die Gruppe des von Dämonen umgebenen Magiers — im Grunde sehr wenig.

Eine bei Pigler erwähnte Darstellung des Simon-Magus-Sturzes von Paolo Guidotti in S. Pietro in Montorio ist nicht erhalten; vgl. F. Titi, op. cit. (s. Anm. 49), p. 39: *...e nel coro vi sono due facciate dipinte a fresco con la crocifissione di s. Pietro, e la caduta di Simon Mago, fatte da Paolo Guidotti Lucchese, di maniera Fiorentina, che alcuni hanno creduto di Francesco Salviati*; das Wandbild wurde offensichtlich 1849 zerstört (vgl. B. Pesci und E. Lavagnino, S. Pietro in Montorio, Rom 1958, p. 16: „Al tempo della Repubblica romana, nel 1849, la chiesa ...fu bombardata dai Francesi... e fu distrutta una parte dell'abside e del campanile, sfondato il tetto... la chiesa subì dei danni anche nel 1915, per il terremoto di Avezzano“). — Lodovico Carracci *Sturz des Simon Magus* im Museo Capodimonte, Neapel, ist jünger als Vannis Bild und in der Auffassung weit von diesem entfernt (vgl. H. Bodmer, Lodovico Carracci, Burg b. M. 1939, p. 86 und Taf. 75; Bodmer datiert das Bild um 1605/8).

Unter den älteren Verbildlichungen des Themas sind Pordenones Gemälde im Dom zu Spilimbergo, Morettos Orgelflügel in der Chiesa del Corpo di Cristo in Brescia und Pellegrino Tibaldis Bild in S. Giacomo Maggiore in Bologna von Interesse (zu den Darstellungen Pordenones und Tibaldis vgl. H. Röttgen, Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1585, in: Münchner Jb., XXVI, 1975, pp. 89 ss.; besonders p. 103 und Abb. 11, 12). Mit Vannis Lösung lassen sich diese Kompositionen ebensowenig schlüssig verbinden wie Gian Paolo Lomazzos (schlecht erhaltenes) Fresko in S. Marco in Mailand.

<sup>53</sup> Für die genaue Definition dieses Gremiums bin ich Herrn Prof. Dr. Géza Alföldy, Heidelberg, zu Dank verpflichtet. Es ist offenkundig, dass Vanni im Sinne des Geschichtsverständnisses seiner gelehrten Auftraggeber um eine möglichst authentisch wirkende Vergegenwärtigung der Szene bemüht war.

<sup>54</sup> Vgl. Chappell und Kirwin, op. cit. (s. Anm. 48), p. 137.

<sup>55</sup> Feder, braune Tinte, die beiden Figuren in der oberen Zone in schwarzer Kreide, weisses Papier, ca. 196 × 169 mm.

<sup>56</sup> Feder, braune Tinte, sichtbare Grösse der auf einem durchfensterten Blatt montierten Zeichnung: ca. 187 × 155 (Maximalmasse).

<sup>57</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, 255 × 188 mm.

<sup>58</sup> Feder, braune Tinte, teilweise über Rötöl, weisses Papier, ca. 272 × 200 mm.

<sup>59</sup> Schwarzer Stift, Rötöl, Feder, braune Tinte, weisses Papier, ca. 412 × 260 mm, Rand teilweise abgeklebt.

<sup>60</sup> Das Figurenmotiv gehört seit Raffael zum festen Repertoire der italienischen Malerei; vgl. etwa Taddeo Zuccaris *Blendung des Elymas* in der Cappella Frangipani in S. Marcello al Corso in Rom; dort auch zwei sitzende, von schräg rückwärts sichtbare männliche Aktfiguren.

<sup>61</sup> Rötöl (Schrift rechts in schwarzem Stift), Papier und Masse wie E. I. 15/25 recto, Rand teilweise abgeklebt. Die (auch recto am linken Rand beegnende) Aktfigur ohne erkennbaren Bezug zur Komposition.

<sup>62</sup> Feder, braune Tinte, schwarzer Stift, gelblichweisses Papier, 263 × 197 mm. Vgl. Chappell und Kirwin, op. cit. (s. Anm. 48), pp. 137 s. und Abb. 29; Riedl, Disegni, pp. 54 s. (Nr. 50) und Abb. 52.

<sup>63</sup> Kreide, braun laviert, weisses Papier, 261 × 187 mm; vgl. H. Voss, op. cit. (s. Anm. 15), p. 513 und Abb. 202; Chappell und Kirwin, op. cit. (s. Anm. 48), pp. 137 s. und Abb. 27; Riedl, Disegni, p. 55.

<sup>64</sup> Vgl. dazu die interessanten Überlegungen bei Chappell und Kirwin, op. cit. (s. Anm. 48), pp. 134 ss.

<sup>65</sup> Masse und Material des Bildträgers unbekannt. Vgl. H. Voss, op. cit. (s. Anm. 15), p. 514; G. Incisa della Rocchetta, op. cit. (s. Anm. 48), pp. 255 ss. und Taf. XXXVII; Chappell und Kirwin, op. cit. (s. Anm. 48), p. 138 und Abb. 28; Riedl, Disegni, p. 55.

<sup>66</sup> Man fühlt sich an die Stelle der *Legenda Aurea* erinnert: *Tunc Petrus ait: adjuro vos, angeli Sathanae, qui eum in aëra fertis, per dominum nostrum Jesum Christum, ut ipsum amplius non feratis, sed corruere dimittatis: et continuo dimissus corruit et contractis cervicibus exspiravit*; op. cit. (s. Anm. 50), pp. 373 s.

<sup>67</sup> Schwarze und weisse Kreide, graues Papier, 701 × 433 mm; rechts unten Aufschrift: *F. Vannius f.*

<sup>68</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, 200 × 198 mm. Vgl. B. Davidson, op. cit. (s. Anm. 48), p. 8; Riedl, Disegni, p. 56 (Nr. 51) und Abb. 50.

<sup>69</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, ca. 103 × 39 mm (Maximalmasse des unregelmässig beschnittenen Blattes).

<sup>70</sup> Kreide, weisses Papier, 113 × 89 mm.

<sup>71</sup> Feder, braune Tinte, über Kreide, braun laviert, ca. 124 × 62 mm (Maximalmasse des unregelmässig beschnittenen Blattes).



- <sup>72</sup> Kreide, weisses Papier, ca. 108 × 57 mm.
- <sup>73</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, ca. 257 × 188 mm (teilweise abgeklebt).
- <sup>74</sup> In der *Legenda Aurea* spricht Paulus zu Petrus: *meum est orare et tuum est imperare*; op. cit. (s. Anm. 50), p. 373.
- <sup>75</sup> Feder, braune Tinte, Rötel (Kinderakt), Papier und Masse vgl. Anm. 73. Rechts eine Skizze für eine sonst nicht belegte Komposition: Maria mit dem Kind nach rechts, daneben ein anbetender Heiliger.
- <sup>76</sup> Schwarzer Stift, Feder, braune Tinte, weisses Papier, 193 × 270 mm.
- <sup>77</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, Figur in schwarzer Kreide, weisses Papier, ca. 136 × 123 mm (Maximalmasse des auf E. I. 12/22 verso unten umklappbar aufgeklebten Blattes).
- <sup>78</sup> Kreide; zu den Massen und zur Montierung vgl. Anm. 77. Die Tinte der Zeichnung auf der Vorderseite schlägt stark durch.
- <sup>79</sup> Rötel, Kreide, Feder, braune Tinte, weisses Papier, ca. 190 × 257 mm. Vgl. *B. Davidson*, op. cit. (s. Anm. 48), p. 8. Die Zeichnung ist auf der unteren Hälfte des Blattes S. I. 4/15 verso aufgeklebt. Die Kinderskizze oben ohne erkennbaren Bezug zur Komposition.
- <sup>80</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, weisses Papier, ca. 83 × 66 mm und 86 × 53 mm.
- <sup>81</sup> Rötel, Feder, braune Tinte, weisses Papier, ca. 275 × 141 mm.
- <sup>82</sup> Schwarzer Stift, Feder, braune Tinte, braun laviert, weisses Papier, ca. 130 × 173 mm.
- <sup>83</sup> Schwarzer Stift, weisses Papier, ca. 210 × 162 mm (Maximalmasse des unregelmässig beschnittenen Blattes, das ausser der Sitzfigur noch Puttenstudien enthält).
- <sup>84</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, 126 × 103 mm. Vgl. *Riedl*, *Disegni*, p. 56 (Nr. 52) und Abb. 53.
- <sup>85</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, ca. 173 × 119 mm (Maximalmasse des unregelmässig beschnittenen Blattes). Die weibliche Sitzfigur mit den vorgestreckten Armen erinnert auch etwas an die die ohnmächtige Maria stützende Gestalt auf Raffaels *Grabtragung Christi* in der Galleria Borghese, Rom.
- <sup>86</sup> Die Figur ist von Federico Zuccari entlehnt; vgl. das Fresko nach Exodus 8 im Grande Salone del Belvedere des Vatikans und die bei *H. Voss*, *Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance*, München 1928, Taf. 17, abgebildete Zeichnung in der Graphischen Sammlung München.
- <sup>87</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, weisses Papier, ca. 159 × 108 mm (Maximalmasse).
- <sup>88</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, 58 × 70 mm. Vgl. *B. Davidson*, op. cit. (s. Anm. 48), p. 8; *Riedl*, *Disegni*, pp. 56 s. (Nr. 53) und Abb. 55.
- <sup>89</sup> Auch dieses Motiv ist von einer Formulierung Federico Zuccaris abgeleitet; vgl. das Fresko nach Exodus 14 im Grande Salone del Belvedere des Vatikans; letztlich geht es auf die Gruppe im Zentrum von Raffaels *Borgobrand* zurück.
- <sup>90</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, über Kreide, weisses Papier, 95 × 178 mm. Vgl. *B. Davidson*, op. cit. (s. Anm. 48), pp. 7 s. und Abb. 10; *Riedl*, *Disegni*, pp. 56 s.
- <sup>91</sup> Schwarzer Stift, Feder, braune Tinte, braun laviert, weisses Papier, 189 × 254 mm. Vgl. *B. Davidson*, op. cit. (s. Anm. 48), p. 8; *Chappell* und *Kirwin*, op. cit. (s. Anm. 48), p. 138 und Abb. 31; *Riedl*, *Disegni*, p. 57 (Nr. 54) und Abb. 51. Die grosse Entfernung von der endgültigen Lösung dieser Bildpartie ermuntert zu der Überlegung, dass das Blatt mit einer anderen Komposition Vannis in Verbindung stehen könnte; ich vermag einen solchen Verdacht allerdings nicht zu konkretisieren.
- <sup>92</sup> Rötel, Kreide, Feder, braune Tinte, weisses Papier, 210 × 290 mm. Vgl. *B. Davidson*, op. cit. (s. Anm. 48), p. 8; *Riedl*, *Disegni*, p. 57.
- <sup>93</sup> Vgl. dazu *P. A. Riedl*, Francesco Vannis „Glorie des hl. Torpetes“, in: *Pantheon*, XVIII, 1960, pp. 301 ss.; *Riedl*, *Disegni*, pp. 46 s. (Nr. 35). Das von den frühen Biographen beteuerte Interesse Vannis für die Meister der Hochrenaissance wird durch derartige Übernahmen bzw. Paraphrasen nachdrücklich bestätigt.
- <sup>94</sup> Schwarze und weisse Kreide, Rötel, carta cerulea, 186 × 112 mm.
- <sup>95</sup> Rötel, weisses Papier, ca. 185 × 187 mm.
- <sup>96</sup> Kreide, weisses Papier, 205 × 154 mm.
- <sup>97</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, 110 × 99 mm. Vgl. *Riedl*, *Disegni*, p. 58 (Nr. 56) und Abb. 54.
- <sup>98</sup> Feder, braune Tinte, weisses Papier, 124 × 175 mm. Vgl. *Riedl*, *Disegni*, p. 58.
- <sup>99</sup> Feder, Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzem Stift, weisses Papier, 113 × 288 mm (Maximalmasse des aus zwei Fragmenten zusammengesetzten Blattes). Vgl. *Chappell* und *Kirwin*, op. cit. (s. Anm. 48), pp. 137 s. und Abb. 30.
- <sup>100</sup> Beispiele dieser Gattung bei: *Riedl*, *Disegni*, Nrn. 34, 63, 71, 74 und andere.
- <sup>101</sup> Vgl. dazu *P. A. Riedl*, A Few Drawings by Francesco Vanni, in: *The Connoisseur*, Nov. 1960, pp. 163 ss. (mit Literaturhinweisen); *Riedl*, *Disegni*, pp. 23 s. (Nr. 3).
- <sup>102</sup> Vgl. dazu *Riedl*, *Disegni*, pp. 60 s. (Nr. 59) und Abb. 59.
- <sup>103</sup> *W. Buchowiecki*, op. cit. (s. Anm. 48), vol. III, 1974, p. 240, schreibt zu dem Altarblatt im Oratorio dei Filippini: „Den Altar schmückt ein Gemälde von Francesco Vanni, die heil. Cäcilie in Ekstase mit dem hl. Filippo darstellend. Es stammt aus der für den Konventbau 1629 abgebrochenen Kirche S. Cecilia in Monte Giordano, wurde aber im Zuge der Säkularisierung nach 1870 vom Altar entfernt und erst wieder nach der Restaurierung von 1923 zurückgebracht“.
- <sup>104</sup> Schwarzer Stift, Feder, braune Tinte, braun laviert, getöntes Papier, 178 × 121 mm. *Anna Matteoli* nimmt das - früher unter der Nummer 16027 geführte - Blatt für Cigoli in Anspruch (*Studi intorno a Lodovico Cardi Cigoli*. In: *Bolletino degli Eutelèti*, 43, 1974, pp. 156 s.). Auch Frau Dr. Rodinò



wird, wie sie mir mitteilt, die Zeichnung demnächst im Rahmen einer Rezension in "Storia dell'Arte" publizieren.

<sup>105</sup> Vgl. Text p. 346 und Anm. 102.

<sup>106</sup> Vgl. Riedl, *Disegni*, pp. 61 ss. (Nr. 60-62, 64).

<sup>107</sup> In der Sieneser Biblioteca Comunale habe ich weitere Zeichnungen aufgefunden, die mit dem Simon-Magus-Bild in Zusammenhang gebracht werden können: S.III.10/2 recto (mehrere Figuren auf diesem Skizzenblatt), S.III.10/18 verso, rechts (zwei Skizzen).

Im übrigen könnten der Nachweis bzw. die Neuinterpretation bestimmter Dokumente durch Susan Wegner zu Verschiebungen in der Datierung einiger römischer Bilder Vannis führen. Frl. Wegner wird die Dokumente und ihre Thesen demnächst in den "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" veröffentlichen.

## RIASSUNTO

L'articolo tratta dell'attività svolta da Francesco Vanni a Roma per conto di committenti romani negli anni intorno e dopo il 1600; il problema del primo periodo romano dell'artista senese non è toccato. Lo scopo non è una ricostruzione completa dell'attività del Vanni, ma la valutazione di opere già note nel contesto della loro genesi studiata qui per la prima volta. Due eminenti principi della chiesa procurarono al Vanni i più importanti incarichi di questo periodo: il cardinale Paolo Emilio Sfondrato e il cardinale Cesare Baronio. Il gruppo di opere commesse dal cardinale Sfondrato è legato all'impresa che più gli stava a cuore: gli scavi e le decorazioni nella sua chiesa titolare — Santa Cecilia in Trastevere. È possibile che la composizione con l'incoronazione dei Santi Cecilia e Valeriano effettuata da un angelo sia precedente al tondo di Guido Reni e che possa essergli stata modello. Con l'aiuto di alcuni disegni si può ricostruire la genesi della lunetta raffigurante la „Morte di S. Cecilia“ e si può avere un'idea della pala d'altare rappresentante „La Flagellazione“ andata perduta. Anche del dipinto nella sacrestia de „Il Gesù“, nel quale il cardinale Sfondrato appare in mezzo a numerosi santi, si sono conservati schizzi rilevanti. Per quanto riguarda l'attività del Vanni per il cardinale Baronio, un dipinto di Sora citato dall'Ugurieri può essere ricostruito nelle sue linee essenziali grazie a due disegni. Il dipinto ovviamente non è identico alla pala d'altare dell'antica Chiesa dei Cappuccini di Sora, S. Maria degli Angeli.

Numerosi sono gli schizzi e progetti per il quadro più ambizioso ed il più grande del Vanni „La caduta di Simon Mago“, prima in San Pietro a Roma ed oggi, smontato, in un magazzino. L'analisi del materiale permette una ricostruzione dettagliata della genesi del quadro ed amplia quindi notevolmente la nostra conoscenza del modo di lavorare del Vanni. L'impiego di modelli antichi da una parte e dall'altra il tentativo di liberarsi dalle solite composizioni tardo-cinquecentesche a favore di nuove tendenze, caratterizzano in varie proporzioni i disegni.

## Bildnachweis:

*Verfasser:* Abb. 1, 5, 8, 9, 11, 27, 31, 34-37, 40-43. — *Graphische Slg. Albertina, Wien:* Abb. 2, 6, 12. — *Kunsthistorisches Institut, Florenz (L. Artim):* Abb. 3, 10, 15-20, 25, 29, 30, 32, 33, 38, 39. — *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (J. P. Anders):* Abb. 4, 22. — *Slg. Chigi-Saracini, Siena (Foto Grassi):* Abb. 7. — *Bibliotheca Hertziana, Rom:* Abb. 13, 14. — *Gabinetto Fotografico della Soprintendenza, Florenz:* Abb. 21. — *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris:* Abb. 24. — *Kunsthalle Bremen:* Abb. 26, 28. — *Photo Hutzel, Rom:* Abb. 44. — *Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom:* Abb. 45.