

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 41 · 2013/14

HIRMER

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
SYBILLE EBERT-SCHIFFERER UND TANJA MICHALSKY
REDAKTION: SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ: MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2017 Hirmer Verlag GmbH, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Kösel GmbH & Co. KG, Altusried-Krugzell

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-2838-3

Lothar Sickel

Die Fresken in der »Galleria« des Palazzo Sacchetti

Jacopo Rocchetti und Michele Alberti reproduzieren
Entwürfe ihrer Lehrer Michelangelo und Daniele da Volterra
für die Bankiersfamilie Ceuli

Der Beitrag ist eine Fortführung vorheriger Untersuchungen zur frühen Überlieferung der Zeichnungen Michelangelos durch seinen Schüler Jacopo Rocchetti. Im Herbst 2012 erhielten sie einen neuen Impuls durch den freundlichen Hinweis von Valeria Pagani, die mir den Vertrag vom Mai 1577 zur Ausführung der Fresken in der Galerie des Palazzo Sacchetti zur Kenntnis brachte. Ihr sei vielmals gedankt. Zu danken ist auch Jürgen Müller für die Einladung an die Universität Dresden, wo die Fresken Albertis und Rocchettis sowie der erwähnte Vertrag am 16. Januar 2013 Gegenstand eines Vortrages waren.

Inhaltsverzeichnis

Die Fresken der »Galleria«	296
Der Vertrag vom Mai 1577	298
Die Bezahlung der Künstler in Relation zur Ausstattung der Kapelle Ceulis in Santa Maria degli Angeli	301
Das realisierte Bildprogramm	303
Meisterzeichnungen in Schülerhand: Die künstlerischen Anfänge Albertis und Rocchettis	305
Die Sixtinische Decke und andere Vorbilder: Raffael und Daniele da Volterra	307
Die Sibylle <i>Samia</i> und die verlorenen Könige Daniele da Volterras in der Sala Regia des Vatikan	314
Anhang I	318
Anhang II	319

Abstract

The cycle of frescoes in the large hall of the Palazzo Sacchetti, the so-called “Galleria”, appears to be an enormous tribute to Michelangelo, probably the most striking one in the entire sixteenth century. The attribution of the paintings to Jacopo Rocchetti and Michele Alberti, so far only tentatively assumed on the basis of a rather ambiguous account by Giovanni Baglione, now finds a clear confirmation in a newly discovered contract of May 1577. The document indicates that the banker Girolamo Ceuli and his son Tiberio commissioned the frescoes. The year before, in January 1576, they purchased the palace in Via Giulia from the heir of Cardinal Giovanni Ricci da Montepulciano. The “Galleria” had already been in existence since 1555, but only now did the Ceuli want to complete the decoration of the hall. The somewhat curious decision to adorn the walls with frescoes that, for the most part, reproduce Michelangelo’s scenes and single figures of the Old Testament on the Sistine ceiling probably was taken on the advice of the artist’s close friend Tommaso de’ Cavalieri, who is named in the contract. He was also an eager promo-

ter of Rocchetti and Alberti’s workshop, although the artistic abilities of the two painters were rather limited. However, Rocchetti, a late pupil of Michelangelo, obtained a large number of drawings from the master; this, at least, was Rocchetti’s assertion. His partner and brother-in-law Alberti, on the other hand, had been active in the workshop of Daniele da Volterra, and he also received many of his master’s drawings. These holdings laid the basis for the success of Rocchetti and Alberti’s workshop. In fact, it was even their trademark to recreate their masters’ inventions, their disegno. The analysis of the single frescoes in the “Galleria” reveals how this idea was put into practice and thus, it also concerns the crucial question about which drawings were actually owned by Rocchetti and Alberti. Some additional information regards the little-known sculptor Feliciano Noffi da San Vito, another assistant and heir of Daniele da Volterra, and his work in the Alveri chapel in Santa Maria degli Angeli. All but incidentally, this faces the chapel of Girolamo Ceuli, decorated by Rocchetti and Alberti already in 1572.

Die Fresken der »Galleria«

Die Wandfresken unterhalb der Decke des zumeist als »Galleria« bezeichneten großen Saales im heutigen Palazzo Sacchetti in der Via Giulia erscheinen als eine monumentale Hommage an Michelangelo (Abb. 1). Die meisten Darstellungen reproduzieren Szenen und Bildmotive aus den Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle in einer derart plakativen und programmatischen Art und Weise, wie es in der durchaus mannigfaltigen Michelangelo-Rezeption eigentlich keine Parallele hat. Doch trotz ihrer Eigentümlichkeit haben die Fresken bislang kaum das Interesse der kunstgeschichtlichen Forschung gefunden. Ein Hauptgrund war vermutlich ihre eher geringe künstlerische Qualität; von derjenigen ihrer Vorbilder ist sie um Etliches entfernt.

Was über die Ausstattung der Galerie bislang bekannt war, resultierte daher nicht aus spezifischen, sondern eher aus generellen Untersuchungen zur Geschichte des Palastes.¹ Die wichtigsten Daten sind kurz zu nennen. Den von Antonio da Sangallo begonnenen Bau verkauften dessen Erben im Juli 1552 an Kardinal Giovanni Ricci da Montepulciano. Dieser ließ bis 1555 den zum Tiber gelegenen Saal errichten (Abb. 2 und 3). Im gleichen Zeitraum von 1553–1554 schuf Francesco Salviati in Riccis Auftrag die berühmten Fresken mit Szenen aus dem Leben Davids in der zur Via Giulia gelegenen Sala delle Udienze.² Nach dem Tod des Kardinals im Mai 1574 kam der Palast zunächst in den Besitz seines Neffen Giulio Ricci, der vermutlich aber keine größeren Ausstattungsarbeiten durchführen ließ.³ Im Januar 1576 verkaufte er den Palast an den reichen Bankier Girolamo Ceuli und dessen Sohn Tiberio.⁴ Erst 1649 wurde das kunsthistorisch überaus bedeutsame Gebäude dann Eigen-

tum der Sacchetti. In der großen Galerie ließen sie lediglich die Wappen umgestalten, ohne den malerischen Dekor wesentlich zu verändern. Der monumentale Bilderzyklus unterhalb der Decke der Galerie ist also weitgehend im Zustand des späten 16. Jahrhunderts erhalten geblieben.

In seinen enormen Dimensionen signalisiert der Saal einen herrschaftlichen Anspruch, wie er zwar dem Bauherrn, Kardinal Ricci, zukam, einer bürgerlichen Familie wie den Ceuli aber eigentlich nicht angemessen war. Die Erwerbung zeugt also auch von den großen Ambitionen des aus Pisa stammenden Girolamo Ceuli.⁵ Dieser hatte seinen Wohlstand nicht zuletzt seiner engen Beziehung zu Kardinal Ricci zu verdanken. Den Palast in der Via Giulia, den er 1576 selbst übernahm, kannte Ceuli von zahlreichen Besuchen sehr genau.⁶ Seine Hoffnungen auf einen weiteren sozialen Aufstieg seiner Familie sollten sich jedoch nicht erfüllen. Als Girolamos Sohn Tiberio im August 1605 verstarb, hatten weder er noch einer seiner Söhne eine wirklich herausragende Position innerhalb des römischen Adels oder der vatikanischen Kurie erlangen können.⁷ Für den zeitgenössischen Chronisten Giovan Pietro Caffarelli bot Ceulis Scheitern sogar ein Exemplum dafür, dass sich wahre Nobilität eben doch nicht kaufen ließ.⁸ Geradezu sinnbildhaft war wenige Jahre nach Tiberios Tod der Verkauf seiner bedeutenden Antikensammlung, die im Dezember 1607 in den Besitz der Papstfamilie Borghese überging.⁹ Einige der Statuen hatten sicher in den Nischen der Galerie gestanden, wo vormals auch Kardinal Ricci seine Skulpturen zur Schau gestellt hatte.¹⁰

Zusammen mit der Sala delle Udienze war der große Saal im rückwärtigen Teil des Palastes der wichtigste Raum der privaten Repräsentation. Seiner Ausstattung müssten die

¹ Die von Kardinal Ricci errichtete Galerie war eine der ersten im Rom des 16. Jahrhunderts. Siehe SALERNO/SPEZZAFERRO/TAFURI, S. 288–313 (Luigi Salerno), FROMMEL 1973, Bd. 2, S. 292–296, sowie FROMMEL 2003. Zur Typologie von Galeriebauten im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts siehe STRUNCK 2007, zum Palazzo Sacchetti dort S. 234, Nr. 5.

² Nach zwei großen Globen wird der Raum auch Sala dei Mappamondi genannt. Zu den Fresken Salviatis siehe MORTARI 1992, S. 71–80 und 124–128, Nr. 41, sowie STRINATI 2003, S. 81–96.

³ Giulio Ricci selbst hat den Palast wohl nur kurzzeitig und teilweise bewohnt. Am 17. Juni 1575, ein Jahr nach dem Tod des Onkels, vermietete er den Palast in der Via Giulia an den Bischof »Giovanni a Portugallia«; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 430, fol. 304–307.

⁴ ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 434, fol. 168–172; angezeigt von LANCIANI 1902–1912, Bd. 3, S. 108. Kurz nach dem Verkauf an Ceuli erwarb Giulio Ricci am 2. März 1576 für 13.500 Scudi den nicht weit entfernt gelegenen Palazzo Calcagni von Kardinal Alessandro Sforza. Die Kaufsumme erhielt zunächst Herzog Francesco Sforza; siehe PERFETTI 1989–1990, S. 59 und S. 62, Anm. 8.

⁵ Schon 1560 hatte Girolamo Ceuli den von Raffael errichteten Palazzo

Branconio im Borgo von Sankt Peter erworben; siehe FROMMEL 1973, Bd. 2, S. 15. Nur wenig informative Angaben zur Person Girolamo Ceulis macht ALDIBERTI 1673, S. 39–52.

⁶ Im Palazzo Ricci traf Ceuli am 21. Mai 1565 eine Vereinbarung mit Fabiano del Monte zur Zahlung der Restschuld auf den 1560 für 5000 Scudi erworbenen Palazzo Branconio (siehe Anm. 5). Die Schuld betrug damals noch 3041 Scudi und sollte bis Weihnachten 1567 beglichen werden; ASR, Notai AC, vol. 6198, fol. 242–245. Auch in der Folge suchte Ceuli den Palast immer wieder zu vertraglichen Abkommen mit Kardinal Ricci und dessen Neffen Giulio Ricci auf, so am 9. Januar 1572 oder, kurz vor dem Tod des Kardinals, am 17. April 1574; ASR, Notai AC, vol. 6218, fol. 73 (1572), und vol. 6224, fol. 1031–1032 (1574).

⁷ Zur Geschichte und zum Stammbaum der Familie Ceuli siehe ALDIBERTI 1673 sowie WEBER 1999–2002, Bd. 3, S. 252–257.

⁸ BAV, Ferraioli 282, fol. 255r.

⁹ Der Kaufpreis betrug 7000 Scudi, obwohl die Sammlung auf 9000 Scudi geschätzt worden war; siehe KALVERAM 1995, S. 7–10.

¹⁰ Die Aufstellung der Statuen lässt sich nicht genau rekonstruieren. Keinen Aufschluss geben drei Zeichnungen von Andrea Boscoli im Istituto Nazionale per la Grafica in Rom, die zwar sechs Skulpturen der Samm-



1 Rom, Palazzo Sacchetti, Innenansicht des Salone (Foto ICCD DGTo21096, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)

Eigentümer also besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben. Bislang waren aber weder die Zuschreibung der Fresken noch die Frage nach ihrem Auftraggeber zweifelsfrei geklärt. Dem Vertrag vom Januar 1576 zum Erwerb des Palastes durch den Bankier Ceuli war lediglich der wenig spezifische Hinweis auf die Ausstattung der Galerie mit Skulpturen zu entnehmen, während einzelne Zahlungsbe-

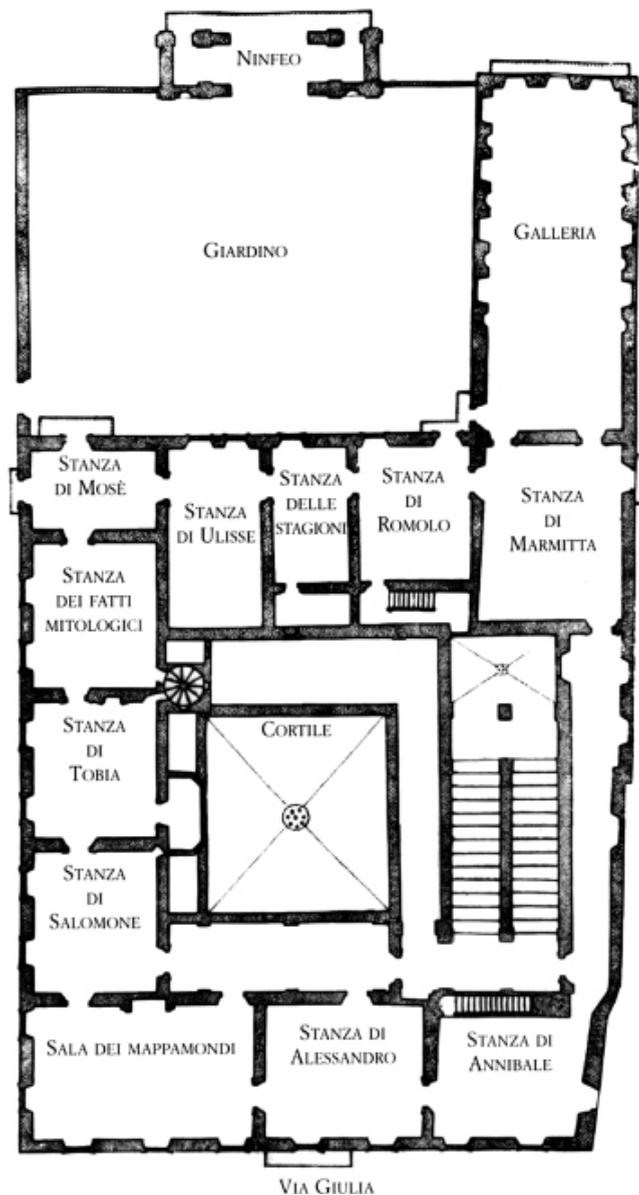
lung Ceuli zeigen, nicht aber ihre Umgebung. Sie könnten auch im Hof oder im Garten des Palastes gestanden haben; siehe BASTOGI 2008, S. 40f. und S. 296, Nr. 2, 3 und 6. Zu den prominentesten Stücken der Sammlung gehörten die kolossalen Statuen eines Satyrs (Höhe 2,38 m) und eines Bacchus (Kopfhöhe 2,72 m), die heute im großen Salone der Galleria Borghese aufgestellt sind; siehe MORENO 2003, S. 111–113, Nr. 74, und S. 129–131, Nr. 94. Ebenfalls ohne Andeutung des Aufstellungskontextes erscheint der Satyr in druckgraphischen Reproduktionen des späten 16. Jahrhunderts (siehe WEEKE 1997, S. 217–220, Nr. 75) und in einer um 1590 entstandenen Nachzeichnung von Ferraù

lege darauf hindeuteten, dass unter Kardinal Ricci bereits Stuckarbeiten in dem Saal ausgeführt worden waren.¹¹ Bis zum Jahr 1576 hatte die Galerie also zumindest teilweise eine erste Dekoration erhalten, und daher wurde gelegentlich angenommen, auch die Fresken seien in dieser frühen Ausstattungsphase, im Auftrag des Kardinals Ricci, entstanden.¹² Auf den Autor ließ sich ebenfalls nur indirekt aus

Fenzoni (Uffizien, 12688F); siehe SCAVIZZI/SWED 2006, S. 249, Nr. D12. Der Bestand der Antikensammlung des Kardinals Ricci war trotz mancher Berichte über seine Erwerbungsstätigkeit bislang nicht genauer zu bestimmen; siehe JEDIN 1949, S. 328f., ANDRES 1976, Bd. 1, S. 73f., sowie GASPARRI 1991, S. 446 und 452, Anm. 51.

¹¹ Einem Stuckateur namens Domenico Fontana schuldeten die Erben Riccis noch 164 Scudi für Arbeiten im Garten und der Galerie; siehe CIPPARRONE 2010, S. 65.

¹² Siehe CIPPARRONE 2010; dort S. 62–67 zur Galerie und zu den Fresken Roccas, die im Auftrag Kardinals Ricci entstanden seien.



2 Rom, Palazzo Sacchetti, Grundriss (aus STRINATI 2004, S. 78)

einer kurzen Notiz Giovanni Bagliones folgern. In der Biographie eines ihm als »Giacomo Rocca« bekannten Malers erwähnte Baglione, jener Rocca habe am Palast der Ceuli die zum Tiber ausgerichteten Fassaden mit figurenreichen

Darstellungen in »sgraffito« dekoriert: »Il medesimo [Giacomo Rocca] per li signori Ceuli nel lor palagio di strada Giulia operò tutte le facciate che guardano verso il Tevere, lavorate di graffito con gran numero di figure, ma vi si scorge la sua maniera, benché si prevalesses delli disegni di Danielle, e d'altri, et in quei lavori mettesse in opera diversi pittori, poiché da se stesso poco atto a farli si scorgeva«. ¹³ Gemeint war offenbar ein nicht erhaltener Dekor von Außenwänden, nicht der Innenraum der Galerie. Bagliones Notiz auf die dortigen Fresken zu beziehen, war also durchaus hypothetisch. ¹⁴ In der Tat gab es noch in jüngster Zeit alternative Attributionen. ¹⁵ Letztere sind allerdings abwegig, denn unabhängig davon, ob Baglione tatsächlich den Fassadendekor meinte oder verschiedene Sachverhalte durcheinander brachte, sein Hinweis auf »Giacomo Rocca« erweist sich als richtig. Allerdings lautete der Name des Malers ursprünglich anders. Er hieß Jacopo Rocchetti und war bereits im Sommer 1596 verstorben, viele Jahre bevor Baglione die Arbeit an seinen Künstlerbiographien aufnahm; daher das Missverständnis. ¹⁶

Der Vertrag vom Mai 1577

Rocchettis Tätigkeit für die Ceuli bestätigt nun ein Vertrag vom 4. Mai 1577, in dem das Vorhaben zur Ausstattung des Raumes vereinbart wurde. ¹⁷ Das Dokument klärt einige wichtige Sachverhalte, wirft aber auch weitere Fragen auf. Es bedarf folglich einer genaueren Darstellung. Aufgesetzt wurde der Vertrag gut 15 Monate nach dem Erwerb des Palastes durch die Ceuli; zumindest die Ausführung des Projekts gehört also nicht zu den Initiativen des Kardinals Ricci. Vertragspartner waren einerseits Tiberio Ceuli, wohl auch in Vertretung seines Vaters Girolamo, und andererseits Rocchetti zusammen mit seinem Kompagnon Michele Alberti, der seit Oktober 1570 auch sein Schwager war. ¹⁸

Um 1535 geboren, waren beide Künstler etwa gleichaltrig. Ihre Zusammenarbeit reicht bis in die Jahre um 1562 zurück, als sie unter der Leitung von Daniele da Volterra an der Ausstattung der Kapelle des erwähnten Kardinals Ricci in San Pietro in Montorio beteiligt waren. ¹⁹ Ihnen oblag die Ausführung des Altarbildes mit der *Taufe Christi* und der Fres-

¹³ BAGLIONE (1642) 1995, Bd. 1, S. 66. Zur Gartenanlage des Palastes siehe PONTIN DE MATTOS 2011.

¹⁴ Auf eine Verbindung verwies gleichwohl Luigi Salerno in SALERNO/SPEZZAFERRO/TAFURI 1973, S. 304–306, gefolgt von STRINATI 2003, S. 118.

¹⁵ Eine Zuschreibung an den niederländischen Maler Giovanni Stolf und eine Datierung in die Jahre um 1572 erwog DACOS 2012, S. 24f. Gio-

vanni Stolf alias Stalf gilt als Schöpfer der Fresken an der Fassade des Palazzo Mellini Fossi in Florenz, aber selbst diese Attribution basiert bislang allein auf einer späten Notiz in der lokalen Guidenliteratur; siehe BOCCHI 1677, S. 307.

¹⁶ Dass es sich um eine Person handelte, vermutete bereits PUGLIATTI 1984, S. 336f. Eine Bestätigung fand die Annahme aber erst später; siehe SICKEL 2006, S. 196–201.



3 Rom, Palazzo Sacchetti, Ansicht der zum Tiber gelegenen Fassade (Foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

ken am Eingangsbogen und in der Apsis. Schon damals nutzten sie zeichnerische Entwürfe Michelangelos und mehr noch Vorlagen ihres Meisters Daniele; so beispielsweise in der Darstellung der Gestalt Gottvaters in der Apsis, die eine Zeichnung Danieles in der Albertina reproduziert (Abb. 4–5).²⁰ Alberti war zuvor schon Danieles persönlicher Assistent gewesen. Nach dem Tod seines Meisters im April 1566 erbte Alberti zusammen mit zwei anderen Schülern, Feliciano Noffi da San Vito und Biagio Betti, die Utensilien der Werkstatt, darunter zumal den großen Fundus an Zeichnungen, was im Folgenden noch von Bedeutung sein wird.²¹ Bald darauf gründete er mit Rocchetti eine gemeinsame Werkstatt.

Dass sie als Maler durchaus Erfolg hatten, lag wohl nicht so sehr an ihrem künstlerischen Talent; dieses war, wie erwähnt, nicht eben überwältigend. Gleichwohl fanden sie prominente Unterstützung durch Tommaso de' Cavalieri, den engen Vertrauten Michelangelos, der in der römischen Stadtverwaltung über einigen Einfluss verfügte und beiden Malern so zu verschiedenen Aufträgen auf dem Kapitol ver-

helfen konnte: 1569 vollendeten Alberti und Rocchetti die Fresken in der Sala dei Trionfi des Konservatorenpalastes und nach 1575 ebendort auch den Dekor im Gewölbe der angrenzenden Kapelle.²² Letzterer war im Mai 1577 noch nicht vollendet, denn im Vertrag mit den Ceuli wird den Malern die Annahme anderer Aufträge untersagt; nur ihre Arbeit auf dem Kapitol durften sie noch zum Abschluss bringen.

Die Ceuli kannten die beiden Maler schon aus einer früheren Zusammenarbeit. Im Januar 1572 hatte sie Girolamo Ceuli mit der Ausmalung seiner Kapelle in der Eingangsrunde von Santa Maria degli Angeli beauftragt (Abb. 6).²³ Ceuli war mit der geleisteten Arbeit offenbar so zufrieden, dass er und sein Sohn Tiberio den großen Auftrag für die Fresken in der Galerie gut fünf Jahre später erneut an Alberti und Rocchetti vergaben. Vor dem skizzierten Hintergrund ist es auch kein Zufall, dass im Vertrag vom Mai 1577 erneut Tommaso de' Cavalieri erwähnt wird. Sehr wahrscheinlich oblag ihm die eigentliche Federführung

¹⁷ Siehe Anhang I.

¹⁸ Am 8. Oktober 1570 hatte Rocchetti Micheles Schwester Perpetua geheiratet; siehe SICKEL 2013, S. 90.

¹⁹ Zur Ausstattung der Kapelle siehe CIARDI/MORESCHINI 2004, S. 242–257, ZUCCARI 2004 und HANSEN 2013, S. 84–93.

²⁰ Den Zusammenhang bemerkte bereits HANSEN 2013, S. 91 f.

²¹ Zu Danieles Vermächtnis siehe REDÍN MICHAUS 2010. Zu Feliciano Noffi siehe Anm. 30.

²² Siehe *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori* 2008, S. 44–51 und 80–86 (Patrizia Masini).

²³ Siehe Anm. 25.



4 Jacopo Rocchetti oder Michele Alberti, *Gottvater*, Fresko in der Apsis der Ricci-Kapelle. Rom, San Pietro in Montorio (Foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)



5 Daniele da Volterra, Studie zu einer sitzenden Gewandfigur. Wien, Albertina, Inv. 4866 (Foto Albertina, Wien)

über die Planung des Projekts. Ihm zur Seite gestellt war ein weiterer Gutachter namens Cristoforo Alciati, ein Verwandter des im April 1580 verstorbenen Kardinals Francesco Alciati, dem er, ebenfalls nicht ganz zufällig, in Santa Maria degli Angeli unweit der Ceuli-Kapelle ein Grabmal errichten ließ.²⁴ Ansonsten ist über ihn nur wenig bekannt. Offenbar war er ein persönlicher Vertrauter der Ceuli, während Cavalieri eher die Interessen Rocchettis und Albertis vertrat.

Nach Aussage des Vertrages sollten die beiden Maler innerhalb von 15 Monaten, also bis Anfang August 1578, einen umlaufenden Fries, »fresco«, mit insgesamt 18 Bildfeldern ausführen. Jeweils sechs Bildfelder waren für die bei-

den Längsseiten des Saales vorgesehen und jeweils drei für die beiden Schmalseiten. Zwischen den Bildfeldern und in den vier Winkeln des Raumes sollten von Engeln gehaltene Wappenfelder aus Stuck angebracht werden. Grundlage war ein Entwurf, »disegno«, den die Maler bei Vertragsabschluss vorgelegt und rechtsverbindlich unterzeichnet hatten. Als Vertragszusatz behielt Tiberio Ceuli den Gesamtentwurf für etwaige Kontrollen bei sich; er ist bislang ohne Nachweis. Für ihre Arbeit sollten Rocchetti und Alberti insgesamt 650 Scudi erhalten. Der reine Verdienst war aber geringer, weil die Künstler den Großteil der Kosten für die Errichtung von Gerüsten und für Arbeitsmaterialien selbst zu bestreiten hatten.

²⁴ Eigentlich stammte Cristoforo aus der Familie Tanzi, wie ein Dokument vom 11. Oktober 1564 belegt; ASR, Notai AC, vol. 6196, fol. 203 v. Spätestens seit Januar 1567 benutzte er den Doppelnamen »Tanci Alciato«; ASR, Notai AC, vol. 5534, fol. 52. Im Vertrag vom Mai 1577 (Anhang I) begegnet indes nur der Familienname »Alciati«. Der Grad seiner Verwandtschaft zu den Alciati ist unklar. Im Vertrag vom 16. Juni 1580 zur Errichtung des Grabmals wird Cristoforo nur vage als »parente« des Kardinals Alciati bezeichnet; siehe SCHIAVO 1953, S. 293 f., Nr. XX.

²⁵ Den Vertrag vom 23. Januar 1572 publizierte MASETTI ZANNINI 1974, S. 93–95. Im Mai 1571 hatte Ceuli den Auftrag zunächst an Orlando Parentini vergeben; siehe MASETTI ZANNINI 1974, S. 74–76. Das Patronat über die Kapelle lag damals noch teilweise bei Giannetto Castiglioni, vormals Großmeister des Lazarus-Ordens, der dieses Amt im Januar 1571 niedergelegt hatte; siehe CIBRARIO 1846, I, S. 45. Die unklare Situation könnte erklären, warum Parentini den Auftrag nicht ausführte. Zu Korrekturen der Angaben bei Masetti Zannini siehe SICKEL 2013, S. 78, Anm. 18.



6 Die Kapelle des Girolamo Ceuli in einer älteren Aufnahme vor der Entfernung des eisernen Gitters. Rom, Santa Maria degli Angeli (Foto ICCD E25189, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)



7 Die Kapelle der heiligen Magdalena mit Cesare Nebbias *Noli me tangere* über dem Altar in einer älteren Aufnahme. Rom, Santa Maria degli Angeli (Foto Rigamonti 68/19)

Etwas sonderbar erscheint die Bezeichnung des Raumes als »la galleria in una stanza del palazzo«. Man darf sich jedoch nicht durch den unpassenden Begriff »stanza« irritieren lassen. Die Identifizierung mit dem großen Festsaal ist ohne plausible Alternative. Die Bezeichnung »galleria«, die sich schon im Vertrag vom Januar 1576 findet und die bis heute überdauert hat, meinte 1577 wohl lediglich den oberen Bereich eben jenes Raumes, den es, wie noch heute zu sehen, mit Fresken und Stuck zu dekorieren galt. Über die darzustellenden Bildthemen werden im Vertrag keine genauen Angaben gemacht; aber es heißt ausdrücklich, Tommaso de' Cavalieri und Alciati hätten das Programm entwickelt. Cavalieri dürfte dabei bestimmend gewesen sein. Sehr wahrscheinlich war schon Anfang Mai 1577 eine Ausmalung der Galerie nach dem Vorbild von Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle vorgesehen; eine solche Annahme lässt sich gegenwärtig aber nicht verifizieren. Denn das Bildprogramm wurde vermutlich schon bald nach Vertragsabschluss geändert. Jedenfalls wurde es erweitert. Zur Ausführung kamen schließlich nicht nur 18 Bildfelder, sondern insgesamt 28 bildliche Darstellungen, zehn mehr als im Mai 1577 geplant waren.

Die Bezahlung der Künstler in Relation zur Ausstattung der Kapelle Ceulis in Santa Maria degli Angeli

Kurz zu behandeln sind die ökonomischen Aspekte der Auftragsarbeit. Nach der Erweiterung des Bildprogramms von 18 auf 28 Fresken dürfte sich auch die Bezahlung der Künstler entsprechend von vormals 650 Scudi auf etwa 1000 Scudi erhöht haben. Im Hinblick auf den Umfang der zu leistenden Arbeit war dies kein sehr hoher Lohn. Möglicherweise war einkalkuliert, dass es sich bei den Fresken nicht um eigene Inventionen, sondern größtenteils um Nachbildungen von Werken anderer Künstler handeln würde. Schon deshalb lag die Bezahlung Albertis und Rocchettis nicht auf dem Niveau namhafterer Meister. Aber auch bei anderen Gelegenheiten arbeiteten sie für eher niedriges Salär. Als ihnen Girolamo Ceuli im Januar 1572, wie erwähnt, die Ausstattung seiner Privatkapelle in Santa Maria degli Angeli übertrug (Abb. 6), war eine Bezahlung von insgesamt 570 Scudi vorgesehen.²⁵ Auszuführen waren

dort innerhalb von zwei Jahren Fresken im Gewölbe und den Seitenwänden der Kapelle sowie das Altarbild mit der Kreuzigung Christi, das Rocchetti – erneut in Anlehnung an eine Zeichnung Michelangelos – schuf.²⁶ Die Wandfresken, die vermutlich die im Vertrag erwähnten »historie di santo Girolamo« zeigten, sind nicht erhalten.²⁷ Anhand der Ausmaße des Kapellenraumes lässt sich aber abschätzen, dass die Malereien etwa den halben Umfang der Fresken in der Galerie gehabt haben dürften. Das Preisniveau wäre also annähernd das gleiche gewesen, und es unterschied sich nicht sonderlich von dem, das andere Künstler in jener Zeit in Rom erzielten.

Kaum höher lag etwa die Entlohnung von Cesare Nebbia und Hendrick van der Broeck, die im Januar 1579, also sieben Jahre nach Alberti und Rocchetti, den Auftrag zur Ausstattung der direkt gegenüber gelegenen Magdalenen-Kapelle des Consalvo Alveri erhielten (Abb. 7).²⁸ Obwohl sicherlich namhafter als Alberti und Rocchetti, bekamen Nebbia und Van der Broeck für das Altarbild und die umgebenden Malereien jeweils auch nur 300 Scudi, also insgesamt 600 Scudi, zugesagt.²⁹ Knapp vier Wochen zuvor, am 29. September 1578, hatte Alveri den heute fast unbekannt Bildhauer Felciano Noffi da San Vito, den bereits erwähnten Schüler von Daniele da Volterra, mit der Aus-

führung des plastischen Dekors und Stuckarbeiten in der Kapelle beauftragt und ihm eine Bezahlung von 165 Scudi zugesagt.³⁰ Die Arbeiten am Altar dürften vollendet gewesen sein, als Alveri am 21. Februar 1581 einen Schmied namens Francesco mit der Anfertigung eines Gitters vor seiner Kapelle beauftragte. Jene »ferrata« war bereits zwei Monate später fertig und wurde mit 70 Scudi entlohnt.³¹ Die Gesamtkosten der Ausstattung lagen im Fall der Magdalenen-Kapelle also bei wenigstens 835 Scudi.

Ceuli dürfte für seine Kapelle einen ähnlichen Betrag aufgewandt haben. Am 13. Oktober 1574 hatte er den Steinmetzen Rocco da Montefiascone mit der Errichtung der marmornen Balustrade beauftragt, die gegen einen Lohn von 150 Scudi bis Ende 1574 fertig sein sollte.³² Wohl zu Beginn des Jahres 1575 wurde zuletzt noch das Gitter errichtet, das 1581 vor der Alveri-Kapelle ein genaues Abbild fand.³³ In seinem Vertrag mit Alveri vom September 1578 wurde auch Noffi dazu angehalten, sich in seiner Arbeit am Vorbild der Kapelle Ceulis und der Kapelle des aus Sizilien stammenden Klerikers Matteo Catalani zu orientieren.³⁴ Catalanis Kapelle lag in dem von Michelangelo zur Hauptapsis bestimmten Seitentrakt der Thermenanlage. Ab 1572 errichtet, war sie zusammen mit der Kapelle Ceulis die erste private Stiftung in Santa Maria degli Angeli gewesen.³⁵

²⁶ Zur Ableitung der Gestalt Christi von einer Zeichnung Michelangelos in Haarlem (Teylers Museum, A 347) siehe SICKEL 2016, S. 83.

²⁷ Zu größeren Veränderungen kam es, als Carlo Tenerani die Kapelle ab 1870 zur Grablege für seinen Vater, den am 16. Dezember 1869 verstorbenen Bildhauer Pietro Tenerani, umgestalten ließ; siehe RAGGI 1880, S. 369–371.

²⁸ Siehe SCHIAVO 1953, S. 292f., Dok. XVIII und XIX. Bezeugt wurden die Verträge durch den Maler Paolo Rossetti und den Bildhauer Feliciano Noffi da San Vito. Zu Letzterem siehe Anm. 30. Die Übertragung der Kapelle an Alveri kann erst nach dem Juli 1575 erfolgt sein. In einem Testament vom 2. Juli 1575 wünschte er zwar bereits eine Beisetzung in Santa Maria degli Angeli, überließ es aber seinen Erben dort eine Kapelle »sub invocatione sancte Marie Magdalene« zu errichten. Als Alveri nur vier Wochen später, am 30. Juli 1575, ein neues Testament aufsetzte, war es seinen Söhnen Giovanni Battista und Paolo hingegen wieder freigestellt, die Kapelle entweder in San Marcello oder in Santa Maria degli Angeli einzurichten; ASR, Notai AC, vol. 6228, fol. 690–602 (2. Juli) und fol. 1003–1009, hier fol. 1003v (30. Juli). Auf die Vollendung der Kapelle verweist Alveris Testament vom 28. Mai 1582. Darin verfügte er eine Beisetzung »nella cappella nova facta in detta chiesa [Santa Maria degli Angeli] da esso testatore«; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 3, vol. 679, fol. 478–481 und 488–492, hier fol. 478v. Der Aktenband enthält noch zwei spätere Testamente Alveris vom 25. August und 30. Dezember 1582, die hinsichtlich seines Bestattungswunsches keine Änderungen aufweisen.

²⁹ Die beiden Künstler erhielten gesonderte Verträge und arbeiteten offenbar getrennt. Von ihren Malereien, die das Leben Maria Magdalenas illustrierten, ist nur Nebbias Altarbild mit der Szene des *Noli me tangere* erhalten; siehe EITEL-PORTER 2009, S. 57–62 und S. 320f., Nr. 2.1 und 2.2.

³⁰ Die Arbeiten sollten in acht Monaten, also Ende Mai 1579, abgeschlossen sein. Bald darauf sollten Nebbia und Van den Broeck ihre Gemälde liefern. Über Feliciano Noffi da San Vito ist so wenig bekannt, dass es angebracht ist, den erwähnten Vertrag hier vollständig im Anhang II zu publizieren. Ebenso wie Michele Alberti und Biagio Betti war Feliciano einer der Erben seines Lehrers Daniele da Volterra; siehe REDÍN MICHAUS 2010. Zu Felicianos Wohnhaus in der Via Gregoriana siehe SICKEL 2014b, S. 126, 129, Anm. 36, und 131.

³¹ Nach Aussage des Vertrages vom 21. Februar 1581 sollte die »ferrata« die gleiche Stärke, »grossezza«, haben wie Gitter vor den Kapellen Catalanos und Ceulis. Überdies wird angemerkt, dass die Balustrade vor der eigenen Kapelle niedriger sei als die vor der Kapelle Ceulis, und deshalb sollten die Gitterstäbe entsprechend höher bemessen werden, um den Unterschied auszugleichen (vgl. Abb. 6 u. 7). Am 21. April erhielt der Schmied die Restzahlung von 50 Scudi; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 33, vol. 30, fol. 188.

³² Der Vertrag findet sich in ASR, Notai AC, vol. 6226, fol. 561. Rocco di Silverio da Montefiascone war ein durchaus namhafter Handwerker. 1560 bis 1562 war er als Stuckateur an der Ausstattung des Kasinos Pius IV. beteiligt; siehe FRIEDLAENDER 1912, S. 125–128. Erneut unter der Leitung Pirro Ligorios arbeitete er 1566 am Grabmal für Paul IV. in Santa Maria sopra Minerva; siehe SCHALLERT 2005, S. 208f. Auf seine Tätigkeit für Ceuli folgten 1577 Arbeiten auf dem Kapitöl; siehe DI CASTRO 1994, S. 74 und 76. Er ist sehr wahrscheinlich identisch mit jenem »mastro Rocco«, der nach Aussage des Vertrages zwischen Noffi und Alveri vom September 1578 die Marmorarbeiten in der Kapelle Alveris ausführen sollte; siehe Anhang II.

³³ Siehe Anm. 32. Eine Inschrift belegt den Abschluss der Arbeiten in Ceulis Kapelle im Jahr 1575; siehe FORCELLA 1869–1884, IX, S. 155, Nr. 303.



8 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *Sintflut*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT021147, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)

Für das Verständnis der Ausstattungsgeschichte von Santa Maria degli Angeli sind die angezeigten Zusammenhänge sehr wichtig. Es bliebe zu prüfen, inwieweit Noffis Verpflichtung auf ein einheitliches Dekor auf eine Fortführung der von Michelangelo entwickelten Planungen zum Umbau der Kirche abzielte.³⁶ Auch in dieser Perspektive besteht eine direkte Verbindung zur Konzeption der an Michelangelo orientierten Fresken in der Galerie, die laut Vertrag vom Mai 1577 im August 1578 vollendet sein sollten – sofern jene Frist nicht im Zuge der neuen Planungen geändert wurde.

Das realisierte Bildprogramm

Es gibt vorerst keine wirklich präzise Erklärung, warum die Anzahl der auszuführenden Fresken von 18 auf 28 erhöht wurde. Anscheinend wurde die Gestaltung des Wandaufresses bei der Neuplanung modifiziert. Bekannt ist aber nur der heutige Zustand, wie er nach dem Mai 1577 schließlich zur Ausführung kam. Er ist in drei Ebenen gegliedert. Die unterste war durch die Architektur vorgegeben; sie besteht in einer Folge von Türen, Fenstern und

Nischen (Abb. 1). Oberhalb der heute mit Gipsstatuen besetzten Nischen sind die Fresken auf ein oberes und ein unteres Register verteilt. Das obere zeigt zehn Historien des Alten Testaments, beginnend mit der *Erschaffung der Gestirne* und der *Erschaffung Evas* auf der Westwand, gefolgt von drei deutlich größeren Darstellungen des *Sündenfalls*, der *Sintflut* und *Noahs Dankesopfer* auf der Nordwand, daran anschließend an der Ostwand zwei wiederum kleinere Szenen, *David und Goliath* sowie das Urteil *Salomos*, auf die schließlich an der Südwand wieder drei große Historien, *Judith und Holofernes*, die *Ehernen Schlange* sowie zuletzt die *Amoniterschlacht*, folgen. Die abschließende Szene ist eine geschickte Überleitung zum Anfang des Zyklus, der *Erschaffung der Gestirne*, denn nach Aussage des biblischen Berichts gewannen die Israeliten die Schlacht, weil Josua dafür gebetet hatte, dass Sonne und Mond solange still stünden, bis der Sieg errungen sei. Josuas Gebet wendet sich also an den Schöpfergott im benachbarten Bildfeld, und dessen Gestus ist seinerseits auf die Schlachtenszene ausgerichtet. Eine inhaltliche, typologische, Entsprechung besteht auch zwischen den einander gegenüber liegenden Szenen der *Sintflut* (Abb. 8) und der *Ehernen Schlange* (Abb. 21), veranschaulichen doch beide

³⁴ Catalani, der Noffis Vertrag mit Alveri bezeugte, hatte seine Kapelle beim Hauptchor zwischen 1572–1574 von Jacopo del Duca errichten und mit Gemälden von Giulio Mazzoni und Hendrik van den Broeck ausstatten lassen; siehe CAIATI 2012. Zur gleichen Zeit arbeiteten Rocchetti und Alberti in der Kapelle Ceulis. Sie waren mit Matteo Catalani bekannt. Am 29. Oktober 1564 bezeugten sie gemeinsam das Testament von Jacopos Bruder Antonio Del Duca; siehe REDÍN MICHAUS 2010, S. 237. Catalani war überdies der Chronist des Konvents von Santa Maria degli Angeli. Er und Antonio Del Duca spielten eine wich-

tige Rolle in der Umgestaltung der Diokletiansthermen in ein religiöses Zentrum; siehe CAIOLA 2014.

³⁵ Später stiftete Catalani noch eine zweite Kapelle nahe der ersten; siehe GUERRIERI BORSOI 2007. Als Catalani am 6. März 1603 sein Testament aufsetzte, verfügte er deshalb eine Beisetzung zwischen den beiden Kapellen; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 10, vol. 711, fol. 432–433 und 440.

³⁶ Michelangelos effektiver Anteil am Umbau der Thermen ist weiterhin schwer zu bestimmen; siehe BRODINI 2009.



9 Pietro da Cortona, *Madonna mit Kind*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT021094, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)



10 Pietro da Cortona, *Sündenfall*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT021102, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)

Darstellungen eine Scheidung der Menschheit durch ein Gottesgericht.³⁷ Nur die beiden mittleren Bildfelder haben seitlich eine halbrunde Rahmung; bei den anderen Fresken ist der Abschluss rechteckig. An der Westwand unterbrechen drei Fenster die Abfolge der Fresken.³⁸ Sonst sind es jeweils Paare von *ignudi*, die Vorhänge halten, als hätten sie soeben die Bildfelder mit den Historien enthüllt. In den

Ecken des Raumes halten sie Kartuschen mit dem Wappen der Sacchetti; vormals zeigten sie sicher das der Ceuli.

Das darunter gelegene Register vermittelt zwischen den Fresken unterhalb der Decke und den Skulpturen auf der unteren Ebene durch einen aus beiden Gattungen gemischten Dekor. In einer alternierenden Folge wechseln Freskodarstellungen von Sibyllen, Propheten und Königen des

³⁷ In der Darstellung der Sintflut gibt es mehrere Abweichungen von Michelangelos Fresko, das im 18. Jahrhundert schwer beschädigt wurde. Verloren ist etwa ein Fragment, das einen Blitz über der in der rechten Bildhälfte zur Insel gewordenen Felsenkuppe zeigte. In Michelangelos Darstellung spaltete er den letzten Ast des Baums über dem notdürftigen Zelt Dach der Schutzsuchenden. Dies belegen frühe Nachzeichnungen wie ein Blatt im Louvre und eine zumeist Georg Pencz zugeschriebene Zeichnung in Washington; siehe JOANNIDES 2003, S. 297f., Nr. 190, und DYBALLA 2014, S. 394f., Nr. Z 23. Im Fresko der Galerie fehlt hingegen der Ast. Weitere Diskrepanzen betreffen etwa die Umdeutung des Fasses am vorderen Rand der Flüchtlings-

gruppe zu einem Sack (ein Missverständnis, das aber auch Pencz unterließ), den Stoffballen im Bug des kleinen Bootes, der im Fresko der Galerie als eine stürzende Figur erscheint, oder zumal jene Menschen, die eine kleine Plattform rings um Noahs Arche erklimmen haben oder zu erklimmen versuchen. Insbesondere die zentrale Gruppe um eine Gestalt, die bei Michelangelo eine Leiter aufzurichten sucht, erscheint in der Galerie ganz anders interpretiert. Es handelt sich also nicht um eine Kopie im strikten Sinn, zumal erneut auch das Kolorit der Gewänder der Gestalten im linken Vordergrund nur teilweise dem des Vorbildes in der Sixtinischen Kapelle entspricht. Ähnliches gilt für die Darstellungen der *Erschaffung Evas* und des *Sündenfalls*. Anders als in der

Alten Testaments mit Büsten in ovalen Stuckrahmen. Die ehemals antiken Skulpturen sind heute durch moderne Repliken ersetzt. An den schmaleren Ost- und Westwänden sind auf zwei der drei Bilderfelder jeweils ein König Israels und Judäas zu sehen. An der Westwand sind es *Salomo* und *Roboam*, an der Ostwand *Joram* und *Ezechias*. Auf den mittleren Feldern wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt zwei Fresken Pietro da Cortonas angebracht, die vermutlich aus der Villa Sacchetti del Pigneto stammen (Abb. 9–10).³⁹ Sie zeigen eine *Madonna mit Kind* an der Westwand und den *Sündenfall* an der Ostwand. Ob die älteren Fresken darunter vielleicht noch erhalten sind, war nicht festzustellen. Insofern kann nur vermutet werden, dass auf den verdeckten Bildfeldern einst ebenfalls Könige zu sehen waren. Die Ahnenreihe wäre jedenfalls sehr unvollständig gewesen, und die Auswahl oder Benennung der dargestellten Persönlichkeiten erscheint ohnehin etwas willkürlich.⁴⁰ Immerhin ist bemerkenswert, dass *Salomo* und *Roboam* dem zentralen Feld der Westwand zugewandt sind, als stünden sie im Dialog mit einer dort ehemals zu sehenden Person (Abb. 11).

An der breiteren Nord- und Südwand sind hingegen jeweils sechs Sibyllen und Propheten in alternierender Folge dargestellt. Im räumlichen Verbund gesehen, ist jedoch stets eine Sibylle einer anderen und ein Prophet einem anderen gegenübergestellt; in der Sixtina hingegen wechseln auch diese Querbezüge.⁴¹ In der Galerie sind eine Sibylle und ein Prophet als Paar jeweils einem der großen Historienbilder im oberen Register sozusagen untergeordnet. Elf der zwölf Sibyllen und Propheten haben direkte Vorbilder in den Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle; manche sind allerdings anders benannt.⁴² Es fehlt lediglich die Gestalt des Jonas. In ihrer Rückenlage und ihrer starken seitlichen Neigung hätte sie sich schwerlich in die vorgegebene Rahmung der engen Bildfelder zwängen lassen. Statt des Jonas wurde eine Darstellung der Sibylle *Samia* (siehe Abb. 23) in das Programm aufgenommen, die in der Sixtina nicht vorkommt.

Insgesamt gibt oder gab es in diesem mittleren Register 18 Freskobilder. Der Vertrag vom Mai 1577 kann sich aber nicht nur auf sie beziehen, da er Historien und auch die *ignudi* erwähnt, die sich im oberen Register befinden. Gleich-

wohl scheint er sich auf ein einzelnes Register bezogen zu haben, wahrscheinlich das mittlere. Denn der obere Bereich war mit einem Kranz kleiner Fenster umzogen; nur an der schmalen Westwand sind, wie erwähnt, noch drei von ihnen vorhanden (Abb. 11). Die jeweils sechs Fenster an der Nord- und der Südwand wurden hingegen vermauert. An der Süd- und der Südostwand sind außen noch die Rahmen zu sehen (Abb. 3). Es ist jedoch nicht sicher zu bestimmen, ob diese Maßnahme vor oder nach der Abfassung des Vertrags vom Mai 1577 ausgeführt wurde. Geschah dies erst anschließend, so wäre die Schließung der Fenster erfolgt, um im oberen Register eine kontinuierliche Wandfläche zu schaffen, die das breite Historienbild aufnehmen konnte. Die bauliche Veränderung wäre also die Voraussetzung für die Erweiterung des Bildprogramms von 18 auf 28 Felder gewesen. Vorerst scheint dies die plausibelste Erklärung für die Divergenz zwischen den Angaben im Vertrag und dem realen Bestand zu sein.

Außer Alberti und Rocchetti waren an der Ausführung der Fresken sicher noch andere Werkstattmitarbeiter beteiligt, darunter vielleicht Michele Bruder Pompeo Alberti.⁴³ Zwischen den einzelnen Bildfeldern sind stilistische Unterschiede festzustellen; man kann sie aber nicht einzeln einem bestimmten Maler zuweisen. Die Stuckfiguren stammten vermutlich von Nicola Amici aus Genazzano, der mit Rocchettis Schwester Vincenza verheiratet war.⁴⁴ Er schuf den Stuckdekor in der erwähnten Kapelle des Konservatorenpalastes, war aber auch als Vergolder und Maler tätig.

Meisterzeichnungen in Schülerhand:

Die künstlerischen Anfänge Albertis und Rocchettis

Dass Alberti und Rocchetti den bedeutenden Auftrag zur Ausstattung der Galerie zugesprochen bekamen, hatte – neben ihren guten Verbindungen zu Cavalieri – einen einfachen Grund: Sie galten damals als Spezialisten in der Nachbildung von Entwürfen anderer Künstler, zumal von Michelangelo, ein Geschäftsmodell, das sie über Jahrzehnte mit einigem Erfolg praktizierten. Es ergab sich aus ihren jeweiligen künstlerischen Anfängen, an die hier kurz zu

Sixtinischen Kapelle zeigen sie keine kargen Landschaftskulissen mit nacktem Fels und kahler Ebene, sondern einen üppig belaubten Garten Eden. Fast hat es den Anschein, als sollte angezeigt werden, wieviel Zeit, nämlich gut 65 Jahre, seit der Entstehung des Vorbildes vergangen war.

³⁸ In den Laibungen der Fenster sind noch die Wappen der Ceuli zu sehen.

³⁹ Siehe MERZ 1991, S. 92, und STRINATI 2003, S. 126f. und 130.

⁴⁰ Es gab zwei verschiedene Könige namens Roboam (eigentlich Rehabeam) und Joram. Ezechias, eigentlich Hiskija, war der dreizehnte

König Judäas. In der Sixtinischen Kapelle gehören die Könige zu der in den Lünetten dargestellten Reihe der Vorfahren Christi.

⁴¹ Eine Ausnahme bilden Zacharias und Jonas an den äußeren Enden, aber in Anbetracht der weiten Distanz zwischen ihnen kann man ohnehin kaum sagen, sie seien einander gegenüber gestellt.

⁴² Michelangelos *Persica* wird in der Imitation der Galerie als »Tibur-tina« bezeichnet, die Gestalt des *Joel* als »Zacharias« und die des *Zacharias* als »Hosea«.

⁴³ Zur Familie Alberti siehe SICKEL 2014a, S. 53f.

⁴⁴ Siehe SICKEL 2013, S. 90.



11 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *Erschaffung der Gestirne* und *Erschaffung Evas* sowie Könige Israels nebst der Madonna von Pietro da Cortona. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT02.1088, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)

erinnern ist.⁴⁵ Während Alberti von Daniele da Volterra geschult wurde und, wie erwähnt, viele Zeichnungen aus dessen Nachlass erbte, hatte Rocchetti das große Glück, spätestens 1555 die Bekanntschaft des betagten Michelangelo gemacht zu haben. Dieser förderte Rocchettis künstlerische Anfänge und überließ ihm nachweislich auch einige Zeichnungen, darunter etwa die beiden Kartons mit der *Verkündigung* und der *Ölbergszene*, die sich beide in den Uffizien befinden. Dass Rocchetti mit Michelangelo und dessen Haushalt sehr vertraut war, belegt der bekannte, aber lange missverständene Brief, den Daniele da Volterra kurz nach Michelangelos Tod am 17. März 1564 an Vasari schrieb. Darin wird Rocchetti als »Michelangelos Jacopo« bezeichnet, als sei er dessen Assistent gewesen.⁴⁶

Zusätzlich zu den Zeichnungen ihrer Meister, die sie geschenkt bekamen, die sie geerbt oder vielleicht auch ein-

fach entwendet hatten, erweiterten Alberti und Rocchetti ihren Bestand auch durch eine vermutlich umfangreiche Kopiertätigkeit. Den dokumentarischen Beleg liefert das Testament Michele Albertis vom 7. Januar 1590, das bislang nur in Auszügen bekannt war.⁴⁷ Darin vermachte Michele seinem Kompagnon Rocchetti seinen Anteil am Zeichnungsbestand der gemeinsamen Werkstatt, und er erklärte ausdrücklich, einige der Blätter seien Kopien nach Zeichnungen Michelangelos.⁴⁸ Albertis Haupterbin wurde indes seine Schwester Margherita; sie erhielt sozusagen Albertis persönlichen Besitz an Zeichnungen, darunter wohl auch diejenigen aus dem Vermächtnis des Daniele da Volterra.⁴⁹

Als Rocchetti etwa sechs Jahre nach Alberti im Sommer 1596 verstarb, fanden sich in seinem Nachlass zwei Konvolute mit insgesamt über 400 Zeichnungen; gut 100 davon sollten von Michelangelo stammen, die übrigen von Roc-

⁴⁵ Zum Folgenden siehe SICKEL 2013 und SICKEL 2016.

⁴⁶ Siehe FREY 1930, S. 54. In dem Brief erwähnt Daniele auch Michelangelos Übergabe von »certi disegni piccoli« an Rocchetti. Die Identifizierung mit den Kartons in den Uffizien war in der Forschung vielfach

strittig. Zu Rocchettis Rezeption der *Verkündigung* siehe SICKEL 2016, S. 93–95.

⁴⁷ ASC, Camera Capitolina, Cred. XIII, vol. 8, fol. 304; siehe SICKEL 2013, S. 85, Anm. 35.

chetti. Der Sachverhalt ist für die frühe Überlieferung der Zeichnungen Michelangelos von großer Bedeutung. Die genaue Bestimmung jener Zeichnungen gestaltet sich jedoch als äußerst schwierig. Der erwähnte Inventarvermerk ist nicht nur sehr lapidar; auch die Aussage selbst kann nicht ohne Weiteres als erwiesenes Faktum angesehen werden. Sicher ist gleichwohl, dass sich Alberti und mehr noch Rocchetti als die wahren Hüter von Michelangelos *disegno* betrachteten und ausgaben. Noch lange Zeit nach Rocchettis Tod wusste Baglione davon zu berichten, wie gerne dieser interessierten Personen seinen angeblich großen Besitz an Zeichnungen Michelangelos gezeigt hatte, so auch dem jungen Giuseppe Cesari d'Arpino, der später wahrscheinlich einen Großteil der Zeichnungen an sich bringen konnte.⁵⁰ Unter diesen Prämissen sind die Fresken im Palazzo Sacchetti zu betrachten.

Die Sixtinische Decke und andere Vorbilder: Raffael und Daniele da Volterra

Acht der zehn dargestellten Historien haben thematische Entsprechungen in den Fresken der Sixtina-Decke, aber nur sechs beziehen sich direkt auf die dort realisierten Entwürfe Michelangelos. Bei zwei Bildthemen, *Dauids Kampf gegen*

Goliath und der *Ehernen Schlange*, wurden andere Vorbilder ausgewählt; das gilt auch für das *Urteil Salomos* und die *Amoniterschlacht*, die in der Sixtinischen Kapelle nicht dargestellt sind.⁵¹

In den meisten Fällen sind die von Alberti und Rocchetti zitierten Werke relativ leicht zu bestimmen. So nimmt ihre Darstellung des Kampfes Davids gegen Goliath an der Ostwand auf das beidseitig bemalte Tafelbild Bezug, das Daniele da Volterra um 1550 für Giovanni della Casa geschaffen hatte (Abb. 12–13).⁵² Es wäre sicher möglich gewesen, die Szene insgesamt nach dem Vorbild von Michelangelos Zwickelfresko in der Sixtina zu gestalten und nicht nur die Gruppe von Soldaten, deren behelmte Köpfe im rechten Mittelgrund den Hügel überragen. Aber offensichtlich gab es Gründe, für die Hauptszene dem Modell Danieles den Vorzug zu geben. Die ähnliche Farbgebung der Kleidung Davids und zumal die violette Tönung von Goliaths Brustpanzer verweisen auf eine genaue Kenntnis der ausgeführten Gemäldefassung. Allerdings wirkt die Szene, die bei Daniele kontrastreich in ein Abendlicht getaucht scheint, weit weniger spannungsvoll; Davids Mimik und Gestik fehlt der Furor.⁵³

Als die Fresken in der Galerie entstanden, müsste Danieles Gemälde noch Annibale Rucellai gehört haben, den Della Casa zu seinem Erben bestimmt hatte.⁵⁴ Rucellai war

⁴⁸ »Item dictus testator [Michele Alberti] reliquit etc. domino Jacobo de Rocchettis pictori ipsius cognato ibidem presenti etc. idest tutti quelli disegni che sono fatti a mezzo tra il detto messer Jacomo et esso testator con certe copie retratte da quelli del quondam Michel'Angelo pittore«; ASR, Notai AC, vol. 5082, fol. 785r (das Testament ist als Kopie den Unterlagen zu einem Rechtsstreit vom April 1597 beigefügt, den Rocchettis Witwe, Giulia Jatera, und ein Verwandter, Antonio Valentini, führten; zu Letzterem siehe Anm. 50). Es ist nicht sicher zu bestimmen, ob die von Alberti erwähnten Kopien nach Michelangelos Zeichnungen im Inventar von Rocchettis Nachlass vom Juli 1596 den 300 eigenhändigen Zeichnungen Rocchettis zugeschlagen waren oder den gut 100 Zeichnungen, die als Arbeiten Michelangelos galten; zu dem Problem auch SICKEL 2016. Alberti und Rocchetti waren allerdings keine gewieften Scharlatane wie der im frühen Seicento aktive Kunsthändler Guglielmo Banzi, der behauptete, die berühmten Originalkartons Michelangelos mit *Venus und Amor* sowie der *Leda* zu besitzen, und diese angeblich kapitalen Stücke (die vermutlich von seinem jungen Gehilfen Angelo Caroselli stammten) zu Höchstpreisen anbot; siehe SICKEL 2012.

⁴⁹ In zweiter Linie hatte Michele seine Nichte Vincenza Paolini als Erbin vorgesehen. Vincenza war seit 1567 mit dem kunstbegeisterten Schneider Antonio Valentini verheiratet, verstarb jedoch kinderlos am 5. Oktober 1591 wenige Tage vor ihrer Tante Margherita Alberti. Nach einem kurzen Rechtsstreit fielen daher noch weitere Besitzer Michele Albertis an den nunmehr erbberechtigten Rocchetti; siehe SICKEL 2013, S. 86. Hätte Vincenza ihre Tante Margherita überlebt und zusammen mit ihrem Ehemann Antonio Valentini den Kunstbesitz

des Onkels Michele Alberti übernommen, wären die Zeichnungen aus dessen Nachlass vielleicht in ganz andere Hände gelangt und sodann möglicherweise detaillierter erfasst worden. Bei seinem Tod im Dezember 1601 hinterließ Valentini eine beachtliche Kunstsammlung; siehe SICKEL 2014a.

⁵⁰ 1736 verkauften Cesaris Nachkommen die Zeichnungssammlung an Filippo Ciciaporci. Als dieser im Juni 1760 in Rom verstarb, hinterließ er eine große Sammlung von fast 2700 Zeichnungen; davon waren 110 Michelangelo zugeschrieben; siehe SICKEL 2006, S. 209–215.

⁵¹ Die Amoniterschlacht war im 16. Jahrhundert selten Gegenstand bildlicher Darstellungen. Am bekanntesten ist das um 1518 von Perin del Vaga ausgeführte Fresko in den Loggien des Vatikan; siehe PARMA ARMANI 1986, S. 20, Abb. 6. Das Fresko in der Galerie ist eher an der berühmten Darstellung der *Konstantinsschlacht* orientiert, die Giulio Romano in der Sala di Costantino im Vatikan nach Entwürfen Raffaels ausführte.

⁵² Zu dem Gemälde siehe *Michelangelo, amici e maestranze* 2007, S. 332–341, Nr. 19, DE MARCHI 2014, sowie PLACKINGER 2016, S. 88–103.

⁵³ Als Schüler Danieles wird zumindest Alberti auch die verschiedenen Vorzeichnungen zu dem Gemälde gekannt haben; siehe *Daniele da Volterra* 2003, S. 120–127, Nr. 32–34.

⁵⁴ Rucellai war damals Bischof von Carcassonne und reiste als Höfling der Königin von Frankreich vielfach in diplomatischen Missionen etwa nach Florenz und Venedig; siehe PASSERINI 1861, S. 109–111. Erst in den Jahren um 1590 kam das doppelseitig bemalte Bild in den Besitz des Kardinals Alessandro Peretti di Montalto; siehe GRANATA 2012, S. 233.



12 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *David bezwingt Goliath*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie
(Foto ICCD DGT021108, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)



13 Daniele da Volterra, *David bezwingt Goliath*. Paris, Louvre, Inv. 566 (Foto RMN-Grand Palais,
Musée du Louvre/Franck Raux)

Die Fresken in der »Galleria« des Palazzo Sacchetti



14 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *Salomos Urteil*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT021105, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)



15 Raffael, *Vertreibung Heliodors* (Ausschnitt). Vatikan, Stanza di Eliodoro (Foto Musei Vaticani)



16 Raffael, *Salomos Urteil*. Vatikan, Stanza della Segnatura (Foto Musei Vaticani)



17 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *Judith im Lager des Holofernes*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT021141, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)



18 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *Noahs Dankesopfer*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT021172, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)

sehr gut mit Giulio Ricci bekannt.⁵⁵ Das kostbare Gemälde befand sich also vielleicht sogar zeitweise im ehemaligen Palast des Kardinals Ricci, eben dort wo Rocchetti oder Alberti es dann in der Galerie als Fresko reproduzierten.⁵⁶

Auch das angrenzende Fresko mit dem *Urteil Salomos* geht nicht auf Michelangelo zurück, sondern auf dessen Rivalen Raffael. In der Hauptszene zitiert es offenkundig das bekannte

Fresko im Gewölbe der Stanza della Segnatura (Abb. 14, 16), doch wurden einige Modifikationen vorgenommen. Die auffälligste betrifft die Gestalt Salomos, der im Vergleich zur Darstellung Raffaels deutlich verjüngt erscheint. Auch die Farben seiner Kleidung sind ganz unterschiedlich, ebenso wie die der beiden Frauen neben ihm; und das tote Kind am Boden hat den Kopf statt die Füße nach vorn gerichtet. Um die qua-

⁵⁵ Ende Januar 1601 verstarb Annibale Rucellai in Giulio Riccis Haus. Nach Aussage des Inventars, das dort am 5. April 1601 erstellt wurde, besaß Rucellai außer zahlreichen Büchern nur ein Marienbild und ein Portrait Pauls III.; ASR, Notai AC, vol. 5103, fol. 513–514 und 517. Um Schulden zu tilgen, wurde der Hausrat am 10. April 1601 für 440 Scudi verkauft; *ib.*, fol. 590 und 627.

⁵⁶ Bereits Giulio Mazzoni oder ein Mitarbeiter seiner Werkstatt zitierte die Gestalt des Goliath um 1555 in einer der allegorischen Darstellun-

gen in der Sala degli Stucchi des Palazzo Capodiferro: Zu Füßen der den Sieg verkündenden *Fama* repräsentiert sie das unterworfenen Übel; siehe PUGLIATTI 1984, Abb. 91 und 230. Ob Rocchetti schon so früh in Mazzonis Werkstatt gearbeitet hatte, ist ungesichert. Sie kannten einander aber sehr gut: Ab 1581, als Mazzoni wieder in Piacenza lebte, war Rocchetti dessen römischer Geschäftsträger. In Mazzonis Testament vom 28. Juli 1590 wird Rocchetti ebenfalls bedacht; siehe FIORI 1983, S. 112f., Anm. 14, und S. 75.

dratische Komposition des Modells in ein Querformat zu überführen, musste sie vor allem aber um weitere Figuren ergänzt werden. Dies gilt etwa für die Zweiergruppe am linken Bildrand, ein bärtiger Alter und ein Mann mit Tuch über dem Kopf, der den rechten Fuß vor den linken gesetzt hat. Sie haben ihr Vorbild in Raffaels *Vertreibung des Heliodor*, nämlich in den beiden Männern, die hinter dem am Altar knienden Hohepriester stehen und in ein privates Gespräch vertieft scheinen, als würden sie das aufgeregte Treiben um sie herum überhaupt nicht bemerken (Abb. 15). Abermals wurde ihre Physiognomie verändert – anders als bei den beiden benachbarten Gestalten eines im Profil gegebenen Jünglings und eines bärtigen Alten; ihnen wurde lediglich die Schrift entwendet, die sie in Raffaels Fresko einsehen.

Die beiden Fresken an der Ostwand unterbrechen die Chronologie der Erzählfolge, und auch das nächste Bild auf der Südwand mit der Darstellung *Judiths vor dem Zelt des Holofernes*, das Michelangelos Zwickelfresko seitenverkehrt wiedergibt, ist anachronistisch der folgenden Szene der *Ehernen Schlange* vorangestellt. Wahrscheinlich aber gab es ein bestimmtes Motiv, die Tat der Judith dem *Dankesopfer Noahs* gegenüberzustellen (Abb. 17–18). Wie erwähnt, steht auch die *Eherne Schlange* in typologischem Bezug zur *Sintflut*. Im Fall der Judith und des Dankesopfers ist das gemeinsame Oberthema das der Befreiung oder Ret-



19 Michelangelo, *Jüngstes Gericht* (Ausschnitt). Vatikan, Sixtinische Kapelle (Foto Musei Vaticani)



20 Michelangelo, Studie zu Judith und Holofernes. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 018v (Foto Teylers Museum, Haarlem)



21 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *Eherne Schlange*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT021130, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)

tung. Dass die beiden Fresken in Korrespondenz zu sehen sind, ist auch durch motivische Parallelen angezeigt. Judith und ihre Dienerin stehen ebenso vor einer schräg verlaufenden Trennwand wie Noah. Unauffällig, aber bemerkenswert ist das kuriose Detail der Wölbung der sonst gerade verlaufenden Bordüre über dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes, das buchstäblich gegen die obere Rahmung des Freskos stößt. Es hat den Anschein, als sei der aus Stuck gebildete Vorhang an diese Stelle extra angehoben worden, um das Motiv in Form eines kleinen Baldachins zu betonen. Der gleiche Akzent findet sich in der gegenüber liegenden Szene, wo die Wölbung im Vorhang auf den nach oben weisenden Gestus Noahs zu reagieren scheint.

In der Ausgestaltung der Hauptszene sind einzelne Abweichungen von den jeweiligen Vorbildern festzustellen: der Vorhang über dem Bett des Holofernes ist grün statt rötlich, und zur Rechten öffnet sich der Blick auf ein Zeltlager mit weiteren Soldaten. In der Szene des *Dankesopfers* ist neben kleineren Varianten vor allem auffällig, dass die Geste der Übergabe des Opferfleisches im Bildzentrum von Michelangelos Fresko offenbar falsch verstanden wurde. An Stelle des lorbeerbekränzten Priesters erscheint im Fresko der Galerie eine Frauengestalt mit Kopftuch, die dem am Boden knienden Opfernden einigermaßen unmotiviert die Hand gibt, und die junge Frau dahinter deutet lediglich auf den Altarstein, während sie bei Michelangelo mit einem Scheit das Feuer entfacht.

Mehr noch als in der Darstellung der Judith musste die Opferszene, ähnlich wie beim *Urteil Salomos*, an den Seiten durch weitere Figuren ergänzt werden, um das breitere Bildfeld zu füllen. Rechts neben der kantig markierten Seitenwand der Arche erscheinen so hinter einem Hügel zusätzlich zwei männliche Figuren. Auch sie gehen auf einen Entwurf Michelangelos zurück. Ihr Vorbild haben sie in zwei Gestalten im Chor der Seligen in Michelangelos Jüngstem Gericht (Abb. 19). Bei dem Bärtigen handelt es sich dort indes um einen Greis, der in der Opferszene deutlich verjüngt erscheint. Von frühen druckgraphischen Reproduktionen wie denjenigen von Beatrizet oder Ghisi scheinen die beiden Gestalten nicht abgeleitet zu sein.⁵⁷ Wäre es möglich, dass Alberti und Rocchetti hier eine heute verlorene Zeichnung Michelangelos oder einen Karton als Vorlage verwendet hatten? Zumindest die Idee, rechts neben der Arche zwei zur Hauptszene gewandte Gestalten zu platzieren, scheint von einer Studie Michelangelos für die Darstellung der Judith angeregt gewesen zu sein (Abb. 20).⁵⁸ Die Assoziation ist deshalb naheliegend, weil Alberti die Figurenstudie zu einem Bogenschützen in der *Schlacht von Cascina* auf der Vorderseite des gleichen Blattes als Vorbild für die Gestalt des Täufers in der *Taufe Christi* in San Pietro in Montorio verwendet hatte.⁵⁹ Die heute in Haarlem bewahrte Zeichnung war Alberti und Rocchetti also gut bekannt und gehörte ihnen wahrscheinlich sogar.

⁵⁷ Zu den frühen druckgraphischen Reproduktionen des *Jüngsten Gerichts* und der älteren Literatur siehe BARNES 2010, S. 99–112.

⁵⁸ Zu der Zeichnung in Haarlem, Teylers Museum, A 18v, siehe TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, Nr. 51, sowie TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, S. 94–98, Nr. 46.

⁵⁹ Siehe SICKEL 2013, S. 77–79. In der Darstellung zitierte Alberti auch Zeichnungen seines Lehrers Daniele; siehe SICKEL 2016, S. 96, Anm. 10.

⁶⁰ Siehe TOLNAY 1975–1980, Bd. 2, Nr. 266r, sowie JOANNIDES 2007, S. 185–190, Nr. 34. Nur Joannides bemerkte den Zusammenhang mit



22 Michelangelo, Studien zur *Ehernen Schlange* (Ausschnitt). Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.64 (Foto Ashmolean Museum, University of Oxford)

Die ebenso interessante wie schwierige Frage, ob und wie genau aus den Fresken in der Galerie auf den sicher reichen Bestand an Zeichnungen im Besitz Albertis und Rocchettis geschlossen werden kann, stellt sich besonders nachdrücklich im Fall ihrer Darstellung der *Ehernen Schlange* (Abb. 21). Auch für dieses Thema hätte die Decke der Sixtina ein direktes Vorbild geboten, allerdings in einer eher vertikalen Komposition, die nicht einfach in das breite Querformat des Bildfeldes in der Galerie zu überführen war. Alberti und Rocchetti wählten daher eine andere Darstellung des gleichen Themas als Vorlage. Die Hauptgruppe der mit den Schlangen kämpfenden oder vor diesen fliehenden Menschen basiert auf einem Entwurf, der am vollständigsten in einer Zeichnung in Oxford dokumentiert ist (Abb. 22).⁶⁰

dem Fresko im Palazzo Sacchetti. Die ursprüngliche Zweckbestimmung der Zeichnungen ist ungeklärt. JOANNIDES 1996, diskutiert die verschiedentlich vertretene Annahme, ob es sich um Vorstudien für Malereien in der Medici-Kapelle in San Lorenzo in Florenz handeln könnte. Die Zuschreibung der Zeichnung ist ebenfalls umstritten. Nach PERRIG 1991, S. 31 f., und PERRIG 1999, S. 233–234, handelt es sich um eine Kopie von Giulio Clovio nach einem verlorenen Original Michelangelos. Der Bezug zum Fresko im Palazzo Sacchetti bleibt bei Perrig allerdings unerwähnt. Zu Teilkopien des Blattes in Budapest siehe ZENTAI 1971.

⁶¹ In dem Fresko gibt es auch im Detail Rückbezüge auf Werke Michel-

Die Unterschiede zwischen dem Studienblatt und dem großformatigen Fresko sind natürlich enorm. Es ist daher nicht ohne Weiteres davon auszugehen, Alberti und Rocchetti hätte genau jenes Blatt in Oxford als Vorlage gedient; in Ermangelung von Alternativen ist diese Möglichkeit aber dennoch plausibel. Ihr Zitat belegt jedenfalls, dass der ursprüngliche Entwurf von Michelangelo stammte.⁶¹ Das Beispiel der *Ehernen Schlange* liefert also eher ein Paradigma für die erwähnte Schwierigkeit, den Rückgriff Albertis und Rocchettis auf Originalzeichnungen ihrer Meister oder auf Kopien konkret bestimmen zu können. Weitere Vergleiche machen jedoch das Methodische in ihrer Praxis erkennbar. Deutlich wird dies in der Betrachtung einiger Fresken im unteren Register der Sibyllen, Propheten und Könige.

angelos. So gehört die zentrale Gestalt des Mannes mit dem erhobenen Schwert zu den zahlreichen Derivaten, die sich von Michelangelos verlorener Skulpturengruppe Samsons im Kampf mit den Philistern ableiten. Zahlreiche Beispiele bei SCHMIDT 1996. Abformungen dieser Kleinplastik gab es in der Werkstatt des Daniele da Volterra sicher mehrere. Entsprechend häufig begegnen Zitate des Modells in anderen Arbeiten jener Werkstatt, insbesondere im Fresko mit der Darstellung des *Kindermords* in der SS. Trinità dei Monti, das Michele Alberti nach einer Vorlage seines Lehrers Daniele ausführte; siehe PUGLIATTI 1984, S. 301, sowie Daniele da Volterra 2003, S. 150–153, Nr. 45–46.



23 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *Sibylle Samia*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT021143, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)



24 Michelangelo (zugeschrieben), Studie zu einer sitzenden Gewandfigur. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.71 (Foto Ashmolean Museum, University of Oxford)

Die *Sibylle Samia* und die verlorenen Könige Daniele da Volterras in der Sala Regia des Vatikan

Bei den elf Sibyllen und Propheten, die sich direkt von den Deckenfresken der Sixtina herleiten lassen, gibt es, von den erwähnten Namensänderungen abgesehen, kaum nennenswerte Abweichungen zu ihren jeweiligen Vorbildern. Neuartig erscheinen hingegen die fünf übrigen Darstellungen im unteren Register: die vier *Könige Israels und Judäas* sowie die *Sibylle Samia* auf der Südwand. Die diesen Figuren zugrunde liegenden Entwürfe stammten dennoch wohl nur

teilweise von Alberti und Rocchetti. Erneut griffen sie auf Vorbilder ihrer Lehrer zurück, und zwar primär auf den Bestand an Zeichnungen. So ist seit längerem bekannt, dass die Gestalt der *Sibylle Samia*, spiegelbildlich, eine große Verwandtschaft mit einer Zeichnung in Oxford aufweist (Abb. 23–24).⁶² Der Entwurf ist offensichtlich entweder direkt von diesem Modell oder von einer anderen mit ihr eng verbundenen Zeichnung, einer Kopie oder einer weiter entwickelten Studie, abgeleitet. In der viel diskutierten Frage nach der Authentizität der Zeichnung in Oxford bringt das Fresko in der Galerie also noch keine definitive

⁶² Zu der Zeichnung in Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1846.71, siehe TOLNAY 1975–1980, Bd. I, Nr. 98, sowie JOANNIDES 2007, S. 137–140, Nr. 22. PERRIG 1982, S. 22–27, und SCHUMACHER

2007, S. 113–142, erkennen in ihr eine Arbeit von Antonio Mini. Die gleiche Figur ist, abermals seitenverkehrt, auch in einem Fresko der Ceuli-Kapelle in Santa Maria degli Angeli dargestellt. Durch Über-



25 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *Salomo*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGTo21093, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)



26 Perino del Vaga, Studie zu einem Propheten. Paris, Louvre, Inv. 2814 (Foto RMN-Grand Palais, Musée du Louvre/Gérard Blot)

Klärung. Gleichwohl stammt der Prototyp zweifelsohne von Michelangelo und nicht etwa von Antonio Mini; sonst hätten ihn Alberti und Rocchetti nicht in ihr Repertoire aufgenommen. Die Problematik ähnelt also dem Fall der *Eherenen Schlange*. Dass sich beide Zeichnungen in Oxford befinden, ist vielleicht aber kein Zufall, sondern könnte auf eine gemeinsame Provenienz hindeuten.⁶³

Etwas klarer und vielleicht auch interessanter ist die Sachlage bei den Darstellungen der vier Könige. Sie entstanden im Rückbezug auf Arbeiten von Daniele da Volterra. So

zitiert die Gestalt des *Salomon* in ihrer kuriosen Beinhaltung einen Entwurf für die Fresken im Gewölbe der Kapelle des Santissimo Crocifisso in San Marcello (Abb. 25–26).⁶⁴ Als Mitarbeiter von Perino del Vaga hatte Daniele die Fresken 1544 vollendet. Einige der Studien aus jener Zeit, vielleicht auch die Zeichnung im Louvre, gehörten wahrscheinlich zu den Zeichnungen, die Alberti nach Danieles Tod 1566 geerbt hatte. Sicher besaß Alberti Entwürfe für die nicht erhaltenen Fresken Danieles in der Sala Regia. Dort sollte Daniele ab 1547 mehrere ganzfigurige Darstellungen

malungen ist sie allerdings sehr entstellt; siehe PUGLIATTI 1984, Abb. 337.

⁶³ Zu einer möglichen Provenienz aus der Sammlung Ciciaporci siehe SICKEL 2006, S. 209–212, sowie JOANNIDES 2007, S. 29–31.

⁶⁴ Zu Danieles Fresken und Perinos Vorzeichnungen siehe PARMA ARMANI 1986, S. 62–69 und 260–262, und *Daniele da Volterra* 2003, S. 26f. Siehe auch *Roma e lo stile classico* 1999, S. 318f., Nr. 229 und 230 (Achim Gnann).



27 Giovanni Antonio Dosio, Zeichnung der Dekorationen Daniele da Volterras in der Sala Regia des Vatikan. Modena, Biblioteca Estense (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)



28 Daniele da Volterra, Studie zu einem König oder Kaiser. Paris, Louvre Inv. 1525r (Foto RMN-Grand Palais, Musée du Louvre/Thierry Le Mage)

von Königen schaffen.⁶⁵ Sie wurden aber nur teilweise ausgeführt und schließlich ganz entfernt. Das Projekt ist nur in einer kleinen Skizze von Giovanni Antonio Dosio dokumentiert (Abb. 27). Daher gab es einige Zweifel, ob eine Zeichnung im Louvre tatsächlich als Vorstudie zu diesen Fresken anzusehen ist (Abb. 28).⁶⁶ Alberti zumindest betrachtete sie als Darstellung eines – freilich anonymen – Königs, denn er verwendete sie, bis auf den Kopf und die

linke Hand, nahezu unverändert, als Vorlage für die Gestalt des *Joram* an der Ostwand der Galerie (Abb. 29).

Diese neue Beobachtung eröffnet die Frage, ob auch die beiden übrigen Könige, *Reboam* und *Ezechias*, auf bislang nicht nachweisbare Studien Danieles für die Sala Regia zurückgehen könnten. In diesem Fall gliche die Galerie des Palazzo Sacchetti einem Forum, in dem andernorts gescheiterte Pläne Danieles posthum realisiert wurden.

⁶⁵ Siehe BÖCK 1997, S. 22–25, CIARDI/MORESCHINI 2004, S. 174–185, sowie HANSEN 2013, S. 66–74.

⁶⁶ Zu der Zeichnung siehe BÖCK 1997, S. 23, CIARDI/MORESCHINI 2004, S. 184, sowie HANSEN 2013, S. 72. Cristoforo Roncalli kannte Danieles Entwurf und imitierte ihn in einer eigenen Zeichnung in den Uffizien (17113 F); siehe RINALDI 2016, S. 60f. und 74. Rinaldi vermutet, Roncalli habe Danieles Zeichnung bei dessen Schüler Biagio Betti im Konvent von San Silvestro al Quirinale gesehen. Das von Rinaldi nicht

erwähnte Fresko im Palazzo Sacchetti (Abb. 29) spricht jedoch dafür, dass die Zeichnung zum Besitz Michele Albertis gehörte. Zu Biagio Betti siehe Anm. 30.

⁶⁷ Eine neue Übersicht über die frühe Rezeption von Michelangelos Entwürfen gibt *La fortuna dei disegni* 2015.

⁶⁸ Girolamo Muzianos Altarbild mit der *Himmelfahrt Christi* war 1582 vollendet; siehe TOSINI 2008, S. 423f., Nr. A45.

⁶⁹ In der *Madonna della Quercia* schufen die Brüder Alberti ab Oktober



29 Jacopo Rocchetti, Michele Alberti und Werkstatt, *Joram*. Rom, Palazzo Sacchetti, Galerie (Foto ICCD DGT021103, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT)

In ihren dokumentarischen Aspekten sind die Fresken Albertis und Rocchettis kunsthistorisch also durchaus bedeutsam. Überdies zeugen sie von den Interessen des Auftraggebers Ceuli, der offenbar Defizite in der künstlerischen Ausführung in Kauf nahm, um den *disegno* Michelangelos

in ebenso authentischer wie monumentaler Form in seinem Palast umgesetzt zu sehen. Wo andere Familien danach strebten, im repräsentativen Hauptsaal ihrer Residenz ausgeklügelte Bildprogramme mit mythologischen Szenen und allegorischen Figuren zu entwickeln, die ihre hohe Bildung, noble Herkunft oder Tugendhaftigkeit herausstellen sollten, orientierten sich die Ceuli – schlicht und doch sehr effektiv – am Modell der Fresken Michelangelos im Vatikan. Die Anregung stammte vermutlich von Tommaso de' Cavalieri. Die Galerie des Palazzo Ceuli bot ihm eine weitere Gelegenheit, für die Verbreitung der Entwürfe Michelangelos zu sorgen, wie er es schon zu Lebzeiten des Meisters getan hatte. Nur waren es nicht mehr Sebastiano del Piombo oder Marcello Venusti, die Michelangelos Bildideen in Malerei überführten, sondern Michele Alberti und Jacopo Rocchetti.⁶⁷

Als Cavalieri im April 1588 verstarb, verloren Alberti und Rocchetti ihren wichtigsten Fürsprecher. Bereits am 8. Mai 1579 war Girolamo Ceuli verstorben. Zu diesem Zeitpunkt müssten die Fresken in der Galerie bereits vollendet gewesen sein. Wenig später ließ Girolamos Sohn und Erbe Tiberio einen kleinen Nebenraum, den Saal der Götterliebschaften, freskieren, und ab Oktober 1580 ließ er eine eigene Kapelle in der Chiesa Nuova ausstatten.⁶⁸ Die Aufträge vergab Tiberio Ceuli nun jedoch an andere Künstler. Die von seinem Vater Girolamo 1572 begründete Patronage der Werkstatt Albertis und Rocchettis setzte er nicht mehr fort. Für geringen Lohn übernahmen sie im November 1580 die Ausführung einer Darstellung des *Abendmahls* in Santa Lucia alle Botteghe oscure, und im folgenden Jahr 1581 arbeitete Michele Alberti allein mit seinem Bruder Pompeo in der Madonna della Quercia in Viterbo.⁶⁹ Vermutlich zur gleichen Zeit dekorierte Rocchetti im Auftrag des päpstlichen Kammerherrn Ludovico Bianchetti eine kleine Kapelle im Garten des Kapuzinerkonvents in Frascati mit Darstellungen der Auferstehung und nachösterlichen Szenen, wobei er sich in seinen Entwürfen abermals an Zeichnungen Michelangelos orientierte.⁷⁰ In späteren Jahren sind hingegen eher Tätigkeiten als Händler oder Gutachter belegt.⁷¹ Als Künstler traten er und Alberti kaum noch in Erscheinung. Die Fresken im Palazzo Sacchetti blieben ihr Hauptwerk.

1581 Malereien am Hauptaltar; siehe PINZI 1890, S. 141f., CIPRINI 2005, Bd. I, S. 90f., sowie SICKEL 2013, S. 82–84. Für das Fresko in Santa Lucia sollten Alberti und Rocchetti 61 Scudi erhalten; siehe PAMPALONE 2012, S. 212f.

⁷⁰ Siehe CONSALVI 2015 und SICKEL 2016, S. 91–94. Für die Kapelle des Rathauses von Frascati schuf Rocchetti 1595 für 70 Scudi ein Altarbild mit der Madonna und den Stadtheiligen Philippus und Jacobus. Es ist sein letztes bekanntes Werk; siehe SICKEL 2013, S. 87f., Abb. 11.

⁷¹ Im Juli 1584 verkaufte Rocchetti dem leidenschaftlichen Kunstsammler Ciriaco Mattei für 200 Scudi zehn antike Büsten aus dem Besitz seines

früheren Förderers Giulio Mazzoni: »decem capita statuarum antiqua cum suis pectoribus et pedibus modernis, sex magna et quatuor mediocra [...] existens penes Philippum scarpellinum in conspectu sancti Spiriti in Saxia«; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 26, vol. 6, fol. 254. Zur Beziehung Rocchettis zu Mazzoni siehe Anm. 57. Zur Antikensammlung Mattei siehe SCHRÖTER 1993. Dokumente vom 17. August 1583 und 4. Dezember 1584 belegen, dass Rocchetti gelegentlich auch im Tierhandel tätig war; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 932, fol. 331 und 415–416. Während des Pontifikats von Sixtus V. begutachtete Rocchetti die umfangreichen Freskomalereien in der Scala Santa und im Lateranpalast.

Anhang I

Der Vertrag zwischen Tiberio Ceuli und Jacopo Rocchetti sowie Michele Alberti vom 4. Mai 1577 zur Ausmalung der Galerie im heutigen Palazzo Sacchetti; ASR, Notai AC, vol. 488, fol. 351r–v

Conventiones

Die sabati 4 maii 1577

Maestro Jacomo de' Rocchetti romano et maestro Micchele Alberti romano, pittori et compagni in solido si convengono col magnifico signor Tiberio Ceuli romano presente depingere la galeria in una stanza del palazzo di esso signor Tiberio, posto in Roma nella strada Giulia appresso suoi notissimi confini che risponde sopra il fiume, secondo il disegno da detti maestro Jacomo et maestro Micchele fatto, che resta in mano di esso signor Tiberio, sottoscritto da detti maestri, cioè il freso attorno nella stanza *con dieciotto quadri intorno intorno* [sic] *a detta stanza* [*], cioè sei quadri per doi facciate grande e tre per ciascuna testata, e doi porte finte conforme alla detta opra, secondo l'infra-critti homini giudicharanno. Et in esso freso fare e dipingere tre partimenti per facciata, e nelle testate dui per ciaschuna d'esse con quattro arme, cioè una per cantonata, et in ciaschuna d'esse arme fare doi figure d'angeli di stuccho che tengano dette arme messe ad oro, cioè le sbarre e stelle et il campo sia azzurro, quale parimente habbiano d'essere di stuccho; e nelli tre partimenti delle facciate doi figure d'angeli di stuccho simile, che tengano certi panni di stuccho finti da farsene conforme al detto disegno, e dentro delli vani de' detti quadri conforme al detto disegno, depingere figure e storie secondo giudicheranno et ordineranno il signor Christofaro Alciati e messer Thomaio del Cavalieri, homini per periti in ciò da essi eletti, ai quali danno autorità ordinarle come di sopra, e secondo da loro serrà ordinato, essi maestro Jacomo e maestro Micchele promettono in solido farle

liberamente etc. E promettono detta opera secondo esso disegno farle di buoni e fini colori da fresco e stuccho et a tutte spese d'essi maestri, tanto di colore e stuccho come che di calce, mattoni, ferri, chiodi, pulver di marmore, pozzolana, ponte et altre cose in essa opera bisognaranno, e dare detta opera finita conforme al detto disegno e come s'è detto di sopra ben fatta fra termine di un anno e tre mesi prossimi a venire liberamente. Altrimente, sia lecito al detto signor Tiberio quella far fare d'altri maestri da esso da pigliare a tutte spese, danni e interessi delli |fol. 351v| prefati maestro Jacomo e maestro Micchele, dei quali vogliono stare alla semplice parola d'esso signor Tiberio senza peso d'altra prova, e tra tanto non pigliare altre opere, e quando fin'hora n'habbiano prese, non possano continuarle sino la predetta non sia come di sopra finita, escettuata però la cappella di Campidoglio, quale possano continuare e finire. Perché dall'altra banda detto signor Tiberio promette a detti maestro Jacomo e maestro Micchele presenti per loro mercede[de] e fattura le predette tutte cose, compresoci dare e pagare scudi seicentocinquanta di moneta da pagarsi sì come esso signor Tiberio promette pagare a detti maestri presenti nel infra-critto, cioè scudi centocinquanta ogni volta che detti maestro Jacomo e maestro Micchele diano idonea securtà in favore di esso signor Tiberio d'adempire le predette cose come di sopra è espresso, et il restante alla giornata secondo farranno il lavoro qui in Roma liberamente; altrimente vuole esser tenuto a questo et tutti danni. Perché cossì [sic] si sono convenuti et remasti d'accordo. [...] Actum Rome, in banco magnifici domini Hieronimi Ceuli et ipsius Tiberii in via Iulia, presentibus ibidem magnifico domino Petro Carciano de Citerna diocesis Civitatis Castelli et domino Aurelio Pusterla pisano testibus.

[* *Der kursive Einschub steht am Ende des Vertrages.*]

Anhang II

Vertrag zwischen Feliciano Nofi da San Vito und Consalvo Alveri vom 29. September 1578 zur Ausführung des plastischen Dekors in Alveris Kapelle in Santa Maria degli Angeli (Abb. 7); ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 3, vol. 16, fol. 547r–548v

Die 29 septembris 1578

Cum sit quod magnificus dominus Gondisalvus Alberus nobilis romanus regionis Trivii pro sua devotione construere fabricare intendat unam cappellam sub invocatione Dive Marie Magdalene in ecclesia Sancte Marie Angelorum in Terminis Diocletianis, videlicet eam existentem a manu sinistra introitus dicte ecclesie et cum pro eadem cappella construenda opus sit laboreris infrascriptis, hinc est quod personaliter constitutus discretus vir magister Felitianus quondam notarii Petri de Nofis de Sancto Vito, scultor in Urbe ac stuccator, qui sponte etc. omnibus etc. eidem magnifico domino Gondisalvo presenti etc. promisit et se obligavit etc. facere in eadem cappella suis propriis sumptibus et expensis laboreria infrascripta, videlicet:

In primis far l'arco di fora, lavorato nel modo che è quello del Ceuli. Item finire il quadro grande che sta sotto alla volta, con l'altro piccolo che confina con la fenestra, quali non son fatti con stucco.

Item fare nel loco dove sta la croce verde con il suo campo azzurro il nome Iesus con li sui razzi intorno.

Item fare le doi piramide che sono fra il quadro grande e l'architrave di fora, nel quale ci andarà un regulo con una stampa attorno e drento [*sic*] un fogliame con il suo campo azzurro.

Item far la cornice che va attorno la cappella secondo il modo<no> che è cominciato.

[fol. 547v] Item far doi quadri grandi sotto la cornice, secondo che sarrando quelli di sopra alla volta, con farvi drento la stampa secondo il disegno dato e secondo sono quelle delle cappelle del reverendo don Matteo Catalano, intendendosi che s'habbia far detta stampa di proportionata grandezza.

Item fare gli altri doi quadri che vanno di qua e di là dalle colonne dell'altare, cioè a man dritta et a man manca.

Item fare tutte l'incollature di stucco secondo bisognerà per li marmori che farrà mastro Rocco.

Item mettere in oro l'arco di fora secondo che è fatto quel del Ceuli et il quadro grande della volta con quelli doi altri piccoli delle fenestre

che non sono messi ad oro, e metterli come quell'altro de rimpetto messo ad oro, et mettere l'oro per tutto dove mancherà.

Item mettere in oro una testa del Salvatore che è nella volta guasta d'oro.

Item rifare d'oro doi putti con la testa del Salvatore nel mezzo medesimamente guasti, et anco rifar li campi verdi et azzurri che son guasti et redarli il suo colore.

Item far d'oro la cornice secondo che è quella del Ceuli, qual cornice gira attorno la cappella con le stampe [fol. 548r] che c'andaranno di stucco et indorate secondo l'ordine dell'architettura.

Item mettere in oro li doi quadri grandi e li doi piccoli sotto la cornice, in quel modo che son messi quelli di messer Matteo [Catalani], cioè li quadri fatti di fora alle sue cappelle, che è dato d'oro l'ovolo e la lancietta con le foglie nelli cantoni, inperò proportionati secondo la grandezza delli quadri, tal che siano d'un palmo et mezzo in circa e tanto quanto bisognerà.

Item fare il campo azzurro con le stelle d'oro nelli quattro triangoli che sono nella volta dove son depinti doi angeli quali sono guasti, e finalmente stuccare et indorare ogni cosa, secondo farrà bisogno, et fare ogni cosa che fa bisogno a detti lavori, con accomodare tutta la cappella e ridurla in tutta perfettione et la parte di sopra secondo il disegno cominciato, quali lavori si habbiano a finire fra il termine di otto mesi da oggi prossimi, promettendo detto mastro Fenitiano [*sic*] farlo bene e diligentemente, ad uso di bon stuccatore et indoratore, et far detti lavori a tutte sue spese di ponti, tavole, arcarecci, architravi, travitelli, corde, chiodi, calce, pozzulana, polvere di marmo, con ogn'altro concime necessario a tutte spese di esso mastro Fenitiano come di sopra; [fol. 548v] e detti lavori si obliga esso mastro Fenitiano farli per la valuta e prezzo di scudi centosessantacinque di moneta, de' quali esso messer Consalvo si obliga pagarne per tutto dimane scudi venti et il resto di mano in mano secondo detti lavori si farranno liberamente e senza contradictione alcuna [...].

Actum Rome [*] in terminis Diocletiani ante portam dicte ecclesie beate Marie Angelorum a manu dextera existentem, presentibus reverendo domino Matteo Catalano supradicto et domino Ludovico quondam Francisci Manulini de Eugubio testibus.

[*im Original gestrichen »in regione Trivii in domo sol[ite]«]

Abkürzungen und Literatur

- ASC Archivio Storico Capitolino, Rom
ASR Archivio di Stato di Roma
BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
- ALDIBERTI 1673 Vittorio Aldiberti, *Compendio storico della nobilissima antichità di Casa Cevoli*, Florenz 1673.
- ANDRES 1976 Glenn M. Andres, *The Villa Medici in Rome*, 2 Bde., New York u. a. 1976.
- BAGLIONE (1642) 1995 Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, hg. und kommentiert von Jacob Hess u. Herwarth Röttgen, 3 Bde., Vatikanstadt 1995.
- BARNES 2010 Bernadine-Ann Barnes, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham 2010.
- BASTOGI 2008 Nadia Bastogi, *Andrea Boscoli*, Florenz 2008.
- BOCCHI 1677 Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze*, Florenz 1677.
- BÖCK 1997 Angela Böck, *Die ›Sala Regia‹ im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a. 1997.
- BRODINI 2009 Alessandro Brodini, »Santa Maria degli Angeli«, in *Michelangelo, architetto a Roma* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Mauro Mussolin, Cinisello Balsamo 2009, S. 240–245.
- CAIATI 2012 Angela Caiati, »La cappella del Salvatore nella basilica di Santa Maria degli Angeli in Roma«, in *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572–1585)*, hg. v. Claudia Cieri Via, Ingrid Rowland u. Marco Ruffini, Pisa 2012, S. 299–310.
- CAIOLA 2014 Antonio Federico Caiola, »Santa Maria degli Angeli e dei Martiri da Antonio Lo Duca a Michelangelo e a Vanvitelli«, in *Le terme di Diocleziano / La certosa di Santa Maria degli Angeli*, hg. v. Rosanna Frigeri u. Marina Magnani Cianetti, Mailand 2014, S. 230–264.
- CIARDI/MORESCHINI 2004 Roberto Paolo Ciardi u. Benedetta Moreschini, *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Mailand 2004.
- CIBRARIO 1846 Luigi Cibrario, *Descrizione storica degli ordini cavallereschi*, 2 Bde., Turin 1846.
- CIPPARRONE 2010 Anna Cipparrone, »Il pittore e il cardinale: Antonio Campelo e Giovanni Ricci da Montepulciano nella Roma del Cinquecento«, *Ricerche di storia dell'arte*, 100 (2010), S. 61–74.
- CIPRINI 2005 Gianfranco Ciprini, *La Madonna della Quercia. Una meravigliosa storia di fede*, 2 Bde., Viterbo 2005.
- CONSALVI 2015 Jessica Consalvi, »La inedita Cappella della Resurrezione a Frascati«, *Arte cristiana*, 103 (2015), S. 155–157.
- DACOS 2012 Nicole Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Mailand 2012.
- Daniele da Volterra 2003 *Daniele da Volterra, amico di Michelangelo* (Ausstellungskatalog, Florenz), hg. v. Vittoria Romani, Florenz 2003.
- DE MARCHI 2014 Andrea G. De Marchi, »Davide e Golia« secondo Daniele da Volterra, Michelangelo e monsignor Della Casa«, in *Daniele da Volterra e la prima pietra del ›Paragone‹*, hg. v. Andrea G. De Marchi u. Claudio Seccaroni, Rom 2014, S. 11–37.
- DI CASTRO 1994 Alberto Di Castro, »Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra il Cinquecento e il Seicento«, in *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, hg. v. Alberto Di Castro, Valentina Gazzinga u. Paola Peccolo, Rom 1994, S. 9–151.
- DYBALLA 2014 Katrin Dyballa, *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg*, Berlin 2014.
- EITEL-PORTER 2009 Rhoda Eitel-Porter, *Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia, 1536–1614*, München 2009 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 18).
- FIORI 1983 Giorgio Fiori, »Notizie biografiche di Ferrante Moreschi, Orazio Bramieri, Gerolamo dalla Valle Leoni e di altri pittori attivi a Piacenza dal XVI al XVIII secolo«, *Bollettino storico piacentino*, 78, 1 (1983), S. 110–118.
- FORCELLA 1869–1884 Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, 14 Bde., Rom 1869–1884.
- FREY 1930 Karl Frey u. Hermann Walter Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 Bde., München 1923–1940, Bd. 2, 1930.
- FRIEDLAENDER 1912 Walter Friedlaender, *Das Kasino Pius des Vierten*, Leipzig 1912.
- FROMMEL 1973 Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 Bde., Tübingen 1973 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 21).
- FROMMEL 2003 Christoph Luitpold Frommel, »L'architettura«, in *Palazzo Sacchetti*, hg. v. Sebastian Schütze, Rom 2003, S. 44–75.
- GASPARRI 1991 Carlo Gasparri, »La collection d'antiques du cardinal Ferdinand«, in *La Villa Médicis*, hg. v. André Chastel, 5 Bde., Rom 1989–2010, Bd. 2: Etudes, 1991, S. 443–485.
- Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, hg. v. Sergio Guarino u. Patrizia Masini, Mailand 2008.

Die Fresken in der »Galleria« des Palazzo Sacchetti

- GRANATA 2012 Belinda Granata, *Le passioni virtuose: collezionismo e committenze artistiche del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Rom 2012.
- GUERRIERI BORSOI 2007 Maria Barbara Guerrieri Borsoi, »La cappella Litta in Santa Maria degli Angeli e i dipinti di Giovanni Baglione«, *Strenna dei Romanisti*, 68 (2007), S. 347-360.
- HANSEN 2013 Morten Steen Hansen, *In Michelangelo's Mirror: Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, University Park, Pennsylvania 2013.
- JEDIN 1949 Hubert Jedin, »Kardinal Giovanni Ricci (1497-1574)«, in *Miscellanea Pio Paschini. Studi di storia ecclesiastica*, 2 Bde., Rom 1949-1949, Bd. 2, 1949, S. 269-358 (Lateranum N. S. 15).
- JOANNIDES 1996 Paul Joannides, »Michelangelo: the Magnifici Tombs and the Brazen Serpent«, *Master Drawings*, 34 (1996), S. 148-167.
- JOANNIDES 2003 Paul Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes*, Paris 2003.
- JOANNIDES 2007 Paul Joannides, *The Drawings of Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007.
- KALVERAM 1995 Katrin Kalveram, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*, Worms 1995 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 11).
- La fortuna dei disegni* 2015 *D'après Michelangelo* (Ausstellungskatalog Mailand), hg. v. Alessia Alberti, Alessandro Rovetta u. Claudio Salsi, 2 Bde., Venedig 2015, Bd. 1: La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento.
- LANCIANI 1902-1912 Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, 4 Bde., Rom 1902-1912.
- MASETTI ZANNINI 1974 Gian Ludovico Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma*, Rom 1974.
- MERZ 1991 Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991.
- Michelangelo, amici e maestranze* 2007 *Michelangelo, amici e maestranze: Sebastiano del Piombo, Pontormo, Daniele da Volterra, Marcello Venusti, Ascanio Condivi*, hg. v. Barbara Agosti, Mailand 2007.
- MORENO 2003 Paolo Moreno, *I marmi antichi della Galleria Borghese*, Rom 2003.
- MORTARI 1992 Luisa Mortari, *Francesco Salviati*, Rom 1992.
- PAMPALONE 2012 Antonella Pampalone, »Artisti in società e contratti di lavoro nella Roma di fine Cinquecento«, *Rivista d'arte*, 5. Ser., 2 (2012), S. 199-216.
- PARMA ARMANI 1986 Elena Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul manierismo*, Genua 1986.
- PASSERINI 1861 Luigi Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Rucellai*, Florenz 1861.
- PERFETTI 1989-1990 Paola Perfetti, »Le vicende costruttive del palazzo Ricci-Paracini a Roma«, *Rassegna di architettura e urbanistica*, 69/70 (1989-1990[1990]), S. 55-62.
- PERRIG 1982 Alexander Perrig, »Das Münchener Blatt mit der Kopie nach Masaccios »Zinsgrotschen«, *Kritische Berichte*, 10 (1982), S. 3-35.
- PERRIG 1991 Alexander Perrig, *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*, New Haven 1991.
- PERRIG 1999 Alexander Perrig, »Räuber, Profiteure, »Michelangelos« und die Kunst der Provenienzen-Erfindung«, *Städtelehrbuch*, 17 (1999[2000]), S. 209-286.
- PINZI 1890 Cesare Pinzi, *Memorie e documenti inediti sulla basilica di S. Maria della Quercia di Viterbo*, Rom 1890.
- PLACKINGER 2016 Andreas Plackinger, *Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdiskurs*, Berlin 2016.
- PONTIN DE MATTOS 2011 Maria Regina Pontin de Mattos, »Il Palazzo Sacchetti ed il Ninfeo, note di storia«, *I beni culturali*, 19, 4-5 (2011), S. 26-36.
- PUGLIATTI 1984 Teresa Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Rom 1984.
- RAGGI 1880 Oreste Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani*, Florenz 1880.
- REDÍN MICHAUS 2010 Gonzalo Redín Michaus, »El testamento y otros documentos sobre Daniele da Volterra«, *Archivo Español de arte*, 83 (2010), S. 235-248.
- RINALDI 2016 Furio Rinaldi, »Michelangelo e il disegno a Roma: continuità e sopravvivenza di uno stile dopo il 1564«, in *After 1564. Michelangelo's Legacy in Late Cinquecento Rome*, hg. v. Marco Simone Bolzone, Furio Rinaldi u. Patrizia Tosini, Rom 2016, S. 57-81.
- Roma e lo stile classico* 1999 *Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515-1527* (Ausstellungskatalog Mantua u. Wien), hg. v. Konrad Oberhuber, Mailand 1999.
- SALERNO/SPEZZAFERRO/TAFURI 1973 Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro u. Manfredo Tafuri, *Via Giulia. Una utopia urbanistica del '500*, Rom 1973.
- SCAVIZZI/SWED 2006 Giuseppe Scavizzi u. Nicolas Swed, *Ferrau Fenzoni: pittore - disegnatore*, Todi 2006.
- SCHALLERT 2005 Regine Schallert, »»Et novus ex solido revirescit marmore Phoenix«. Das Grabmal für Papst Paul IV. in Santa Maria sopra Minerva«, in *Praemium virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereemoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, hg. v. Joachim Poeschke u. Britta Kusch-Arnold, Münster 2005, S. 201-227.

- SCHIAVO 1953 Armando Schiavo, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Rom 1953.
- SCHMIDT 1996 Eike Schmidt, »Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40 (1996 [1997]), S. 78–147.
- SCHRÖTER 1993 Elisabeth Schröter, »Der Kolossal Kopf ›Alexander des Großen‹ im Cortile della Pigna und andere Antiken der Villa Mattei im Vatikan«, *Bruckmanns Pantheon*, 15 (1993), S. 101–128.
- SCHUMACHER 2007 Andreas Schumacher, *Michelangelos ›teste divine‹: Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*, Münster 2007.
- SICKEL 2006 Lothar Sichel, »Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelos. Mit einem Exkurs über Filippo Ciciaporci«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 37 (2006 [2008]), S. 163–221.
- SICKEL 2012 Lothar Sichel, »Serious merchant or charlatan? Guglielmo Banzi and Michelangelo's cartoon for the ›Leda‹«, *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis*, 9 (2012), S. 272–292.
- SICKEL 2013 Lothar Sichel, »Jacopo Rocchetti alias Giacomo Rocca. Ein Protagonist der frühen Sammlungsgeschichte von Michelangelos Zeichnungen«, in *Michelangelo als Zeichner* (Tagungsband, Wien 2010), hg. v. Claudia Echinger-Maurach, Achim Gnann u. Joachim Poeschke, Münster 2013, S. 73–96.
- SICKEL 2014a Lothar Sichel, »Der Schneider und die Maler. Giuseppe Cesari, Pulzone und Caravaggio im Vermächtnis des Antonio Valentini«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 41 (2014), S. 53–81.
- SICKEL 2014b Lothar Sichel, »Una sconosciuta pala d'altare di Paris Nogari a Gallese. Occasione per una ricostruzione della sua illustre cerchia familiare: l'architetto Antonio Labacco e l'orafo Manno Sbarri«, *Bollettino d'arte*, 99, 22–23 (2014 [2015]), S. 117–134.
- SICKEL 2016 Lothar Sichel, »Jacopo Rocchetti as Beneficiary of Michelangelo's Drawings«, in *After 1564. Michelangelo's Legacy in Late Cinquecento Rome*, hg. v. Marco Bolzoni, Furio Rinaldi u. Patrizia Tosini, Rom 2016, S. 83–99.
- STRINATI 2003 Claudio Strinati, »Gli affreschi«, in *Palazzo Sacchetti*, hg. v. Sebastian Schütze, Rom 2003, S. 76–131.
- STRUNCK 2007 Christina Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Hochadels*, München 2007 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 20).
- TOLNAY 1975–1980 Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 Bde., Novara 1975–1980.
- TOSINI 2008 Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano, 1532–1592: dalla maniera alla natura*, Rom 2008.
- TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000 Carel van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem 2000.
- WEBER 1999–2002 Christoph Weber, *Genealogien zur Papstgeschichte*, 6 Bde., Stuttgart 1999–2002.
- WEEKE 1997 Wolfgang Weeke, *Ein römisches Antikenstichwerk von 1584*, Frankfurt a. M. 1997.
- ZENTAI 1971 Roland Zentai, »Un dessin de Giovanni Battista Sangallo et les projets de fresques de la Chapelle Médicis«, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 36 (1971), S. 79–92.
- ZUCCARI 2004 Alessandro Zuccari, »La cappella Ricci e Daniele da Volterra«, in *San Pietro in Montorio*, hg. v. Alessandro Zuccari, Rom 2004, S. 131–138.