

# Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 42 · 2015/2016

---

**HIRMER**

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

HERAUSGEGEBEN VON  
TANJA MICHALSKY UND TRISTAN WEDDIGEN  
REDAKTION SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA  
REDAKTIONSASSISTENZ MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem doppelten anonymen  
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.

© 2018 Hirmer Verlag GmbH, München  
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München  
Lithographie: ReproLine Genceller, München  
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-3154-3

Lothar Sickel

Eine Bewährungsprobe für  
Orazio Gentileschi

Zur Entstehung der mariologischen Fresken  
im Langhaus von Santa Maria Maggiore

## Abstract

Based on new documentary evidence, the article reexamines the genesis of the cycle of twenty-four frescoes representing scenes from the life of the Virgin in the central nave of Santa Maria Maggiore in Rome. In December 1592, during an extensive campaign to restore the basilica, Cardinal Domenico Pinelli assigned the commission to a group of six mostly young painters, namely Giovanni Battista Ricci, Ferrau Fenzoni, Orazio Gentileschi, Baldassare Croce, Ventura Salimbeni, and Andrea Lilio. According to the contract, however, this first commission pertained to only twenty scenes. Each painter had to execute at least three frescoes; Ricci and Fenzoni had to realize one more. Apparently, the remaining four frescoes were to be assigned at a later stage. In fact, the initial scheme was altered, probably soon after the first six scenes had been examined by Pinelli and an expert commission. The changes are particularly relevant for the contribution of Orazio Gentileschi

who, after the completion of his *Presentation of Christ*, did not proceed to realize the *Presentation of the Virgin* and the *Ascension of Christ*, as stipulated in the contract. These scenes, instead, were executed by Croce and Ricci, the more experienced members of the group. Evidently, Gentileschi was dismissed from the project because his work did not appeal to those responsible. In fact, the *Presentation*, his first autonomous work known so far, appears to be somewhat substandard. Gentileschi's failure as a debutant and his departure from the scaffolding in Santa Maria Maggiore render new insights into the difficulties he had to face at the beginning of his career. On the economic level, however, the damage was less grave. Despite of the monumental size of the frescoes, all painters received rather meager payments. In various respects the Marian cycle in Santa Maria Maggiore is reminiscent of the decorative projects undertaken during the pontificate of Sixtus V.

Die Fresken mit Darstellungen zum Leben Marias, die zwischen den Fenstern des Obergadens das Mittelschiff von Santa Maria Maggiore umziehen, gehören nicht unbedingt zu den Hauptattraktionen der Basilika, und dennoch bilden sie ein spektakuläres Ensemble (Abb. 1). Der Zyklus von 24 großformatigen Bildern beginnt auf der rechten Seite des Langhauses nahe beim Presbyterium mit der Darstellung musizierender Engel und schreitet von dort in zehn Historienbildern fort bis zur Eingangswand, an der zwei Fresken zur linken Langhausseite überleiten. Dort findet der Zyklus seine Fortsetzung in elf Szenen. Den Abschluss bildet die Krönung Mariens wiederum nahe am Triumphbogen des Presbyteriums. In einem Register unterhalb der Fresken befinden sich die berühmten Mosaiken des 5. Jahrhunderts mit Szenen aus den Viten Abrahams, Isaaks und Jakobs an der linken Langhausseite und der Vita Mose an der rechten. Soweit erhalten, gehörten sie zum frühchristlichen Dekor der Basilika.<sup>1</sup> Einzelne verlorene Mosaikbilder sind in Malereien fingiert und unvollständige Felder in gleicher Weise ergänzt. Die Erzählfolge der beiden Mosaikzyklen verläuft parallel – auf beiden Seiten vom Presbyterium zur Eingangswand. An der linken Langhausseite ist die Sequenz also gegenläufig zum Marienzyklus, an der rechten gleichgerichtet. Alle Darstellungen sind in Stuckrahmen gefasst und durch diese von den Fresken oder Fenstern darüber abgegrenzt. Eine monumentale Pilasterordnung, die das Gebälk der Langhausssäulen mit dem unter Alexander VI. entstandenen Zierfries verbindet, gliedert den Wandaufriß derart, dass die Mosaiken, außer in ihrem horizontalem Zusammenhang, in rhythmischer Folge auch mit dem Fresko des jeweiligen Segments verknüpft sind. Jene Gliederung entspricht im Wesentlichen der zuvor bestehenden Struktur; neu gestaltet wurde die Rahmung der Fenster, Fresken und

Mosaiken. Sie ersetzte die von Säulen flankierten Ädikulen, in denen die Mosaiken vormals gefasst waren.<sup>2</sup>

Die Erneuerung des Langhauses erfolgte nach einer entsprechenden Verfügung von Papst Klemens VIII. Aldobrandini. Kurze Zeit nach seiner Wahl hatte er zunächst Anfang Juni und erneut am 6. Juli 1592 die Basilika besichtigt und verschiedene Restaurierungsmaßnahmen angemahnt, darunter die Reinigung der Säulen im Langhaus und eben die Instandsetzung der Mosaiken.<sup>3</sup> Er soll sogar angeboten haben, die Arbeiten aus eigenen Mitteln zu finanzieren.<sup>4</sup> Die Verantwortung für die Durchführung des Projekts übernahm jedoch Kardinal Domenico Pinelli (1541–1611). Der 1585 zum Kardinal erhobene Genuese war seit Oktober 1587 Erzpriester von Santa Maria Maggiore.<sup>5</sup> In den oberen Winkeln der Freskenrahmungen ließ er in Stuck jeweils einen vergoldeten Pinienzapfen, das Wappenzeichen seiner Familie, anbringen. Auch eine Inschrift an der Eingangswand verweist auf Pinellis Mäzenatentum und besagt überdies, dass die Arbeiten im Langhaus noch innerhalb des Jahres 1593 vollendet waren.<sup>6</sup> Ihre Planung und Ausführung, einschließlich der 24 großen Fresken, dauerten also nicht länger als 18 Monate. In Berichten des 17. Jahrhunderts wird angedeutet, der Klerus von Santa Maria Maggiore sei von Pinellis Initiative, die Kosten für die Renovierung selbst tragen zu wollen, nicht unbedingt angetan gewesen.<sup>7</sup> In der Tat ist das Resultat eher bescheiden im Vergleich zu den prachtvollen Ausstattungsarbeiten, die Klemens VIII. ab Mai 1599 unter Leitung von Giuseppe Cesari d'Arpino im Querhaus von San Giovanni in Laterano durchführen ließ.<sup>8</sup> Neidvoll konnten die Kleriker von Santa Maria Maggiore dort bestaunen, was der eigenen Kirche entgangen war.

In der Tat lag es wohl an seiner künstlerisch nicht eben herausragenden Qualität, daß der mariologische Fresken-

<sup>1</sup> Siehe umfassend, die früheren Forschungen von Wilpert, Waetzold und Biagetti aufnehmend, BRENK 1975, S. 53–107, dort S. 53–77 zu den Mosaiken an der linken Seite des Langhauses, und S. 77–107 zu denen der rechten Seite. Die durch Malereien ersetzten Mosaiken werden von Brenk allerdings nicht behandelt. Zur Restaurierung der Mosaiken vor allem im 19. und frühen 20. Jahrhundert siehe SPAIN 1983.

<sup>2</sup> Zur Bilddokumentation und Rekonstruktion des ursprünglichen Wandaufrißes siehe KRAUTHEIMER 1949, S. 214 und KRAUTHEIMER 1959, S. 291.

<sup>3</sup> Siehe SCHWAGER 1983, S. 295f. Auszüge aus dem Visitationsbericht auch bei GRECO 2016, S. 92.

<sup>4</sup> Siehe ROBERTSON 2015, S. 47f. und 247.

<sup>5</sup> Siehe *Arcipreti* 2012, S. 104. Nach seinem Tod am 9. August 1611 wurde Pinelli in der Basilika bestattet; siehe FORCELLA 1869–1884, Bd. II, S. 55, Nr. 104. Siehe auch *Dizionario biografico degli Italiani*, 83 (2015), S. 721–723 (Alessia Ceccarelli). Berichte, wonach Pinelli die Erneuerung des Langhauses schon während des Pontifikats Sixtus' V. geplant haben soll, sind unbestätigt und vermutlich unzutreffend; siehe MANCINI 1956–1957, Bd. I, S. 67. Pinellis Titelerkirche war eigentlich

San Lorenzo in Panisperna. Es wird angenommen, dass er um 1590 die durch Reliquienfunde veranlassten Renovierungsarbeiten in der Kirche geleitet hat. Auch soll er die Ausführung des monumentalen Freskos am Hauptaltar mit dem *Martyrium des heiligen Laurentius* gebilligt haben, das ab Mai 1591 von Pasquale Cati geschaffen wurde; siehe MANIELLO 1998, S. 95, und FALLICA 2014, S. 131–133. Konkrete Belege liegen allerdings nicht vor. Das Fresko wurde von Herzog Wilhelm V. von Bayern finanziert.

<sup>6</sup> Siehe FORCELLA 1869–1884, Bd. II, S. 53, Nr. 100. Die Inschrift von 1593 war zuerst über dem Mittelportal angebracht; siehe DE ANGELIS 1621, Taf. 19. Im Zuge der Renovierungsarbeiten des 18. Jahrhunderts wurde sie an das linke Seitenportal der inneren Eingangsfassade versetzt. Die beiden Stuckengel neben dem zentralen Wappen von Papst Klemens VIII. wurden wiederholt Camillo Mariani zugeschrieben, stammen aber vermutlich von einem anderen, bislang nicht identifizierten Bildhauer; siehe DE LOTTO 2008, S. 176, Nr. 5.

<sup>7</sup> Siehe SANTARELLI 1647, S. 27f., zit. bei SCHWAGER 1983, S. 299.

<sup>8</sup> Siehe RÖTTGEN 2002, S. 325–327. Zu den Fresken im Querhaus auch FREIBERG 1995, S. 83–120.



1 Rom, Santa Maria Maggiore, Mittelschiff in Richtung zum Hauptaltar (Foto Bibliotheca Hertziana)

zyklus in Santa Maria Maggiore in der kunsthistorischen Forschung bislang kaum Beachtung gefunden hat.<sup>9</sup> Über seine Entstehung ist folglich nur wenig bekannt. Die Zuschreibung der einzelnen Fresken orientierte sich zumeist an den Publikationen Giovanni Bagliones von 1639 und 1642.<sup>10</sup> Damals war der Zyklus allerdings schon nicht mehr vollständig. Die Darstellung des Marientodes, die neunte Szene der linken Langhausseite, war 1611 mitsamt den drei darunter gelegenen Mosaiken abgebrochen worden, um in der Wand einen großen Bogen vor der damals

neu errichteten Cappella Paolina zu öffnen. Als 1587 im rechten Seitenschiff die Cappella Sistina entstand, hatte man noch auf einen solchen Eingriff verzichtet. Man beließ es damals bei der Versetzung zweier Säulen vor der Kapelle, um so den Eingangsbereich zu erweitern und optisch zu akzentuieren.<sup>11</sup>

Die Öffnung des heute in Korrespondenz zur Cappella Paolina zu sehenden Bogens erfolgte erst 1742 im Zuge der von Benedikt XIV. verfügten Renovierung der Basilika durch Ferdinando Fuga.<sup>12</sup> Damals wurde die 150 Jahre

<sup>9</sup> Vollständig publiziert ist der Zyklus nur bei MARTINELLI 1975, S. 102–110. Aus der älteren Literatur sind zu erwähnen NIBBY 1839, S. 387f., ABROMSON 1976, S. 106–115; BARROERO 1987, S. 224; MACIOCE 1990, S. 114f.

<sup>10</sup> Siehe BAGLIONE 1639 [1990], S. 189, sowie BAGLIONE (1642) 1995, S. 119f. (Salimbeni), 139 (Lilio), 148 (Ricci), 298 (Croce), 359 (Gentileschi). Unveröffentlicht blieb Bagliones Vita des Ferraù Fenzoni. Sie ist

nach dem Manuskript in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi G VIII, 222, fol. 25v, publiziert bei SCAVIZZI/SCHWED 2006, S. 371.

<sup>11</sup> Domenico Fontanas *misura* zur Versetzung der beiden Säulen datiert vom September 1587; siehe SCHWAGER 1961, S. 340, Anm. 81, und S. 353.

<sup>12</sup> Siehe BELLINI 1995, S. 53f.

zuvor entstandene Darstellung der Mariengeburt zerstört und durch ein Fresko gleicher Thematik von Aurelio Milani ersetzt. Bei diesem Eingriff wurden abermals drei der frühchristlichen Mosaiken unterhalb des Freskos entfernt. Anders als im Fall der 1611 zerstörten Mosaiken, die spurlos verschwunden sind, existieren von den drei verlorenen Mosaiken der rechten Langhausseite wenigstens Nachzeichnungen, die Marco Tullio Montagna um 1635 für Kardinal Francesco Barberini angefertigt hatte.<sup>13</sup> Das zerstörte Fresko mit der Mariengeburt wurde indes nicht kopiert, und auch von seinem Gegenbild, der Darstellung des Marientodes auf der linken Langhauswand, ist kein bildliches Zeugnis bekannt. Sicher ist aber, dass beide Kompositionen, wie alle Szenen des Marienzyklus, im Hochformat angelegt waren und nicht wie die später ersatzweise entstandenen Fresken im Querformat.

Nach Aussage Bagliones stammte die verlorene Darstellung der Mariengeburt von Andrea Lilio, der, um 1562 in Ancona geboren, spätestens 1587 nach Rom gekommen war und bereits im Vatikanischen Palast, der dortigen Bibliothek und der Scala Santa gearbeitet hatte, bevor er in Santa Maria Maggiore tätig wurde.<sup>14</sup> Lilios Malereien sind wegen seines eigentümlichen Stils durchaus charakteristisch. Da Baglione das Fresko noch selbst gesehen hatte, dürfte ihm in der Zuschreibung kein Fehler unterlaufen sein. Sie wird in der Tat durch neue Quellen gestützt. Beim Marientod ist die Sachlage bereits komplizierter. Bagliones Attribution bezieht sich auf das erst 1612 entstandene Fresko, das auch ausweislich von Zahlungsbelegen von Baldassarre Croce geschaffenen wurde.<sup>15</sup> Von wem die 1611 zerstörte Vorgängerarbeit stammte, wird von Baglione nicht mitgeteilt. Sicherlich kannte er das frühere Fresko noch aus eigener Anschauung, aber die Autorenschaft war ihm entweder nicht erinnerlich oder nicht wichtig genug, um sie 1639 oder 1642 noch mitzuteilen.

Wichtige Anhaltspunkte zur Entstehung des Marienzyklus geben neue Dokumente vom Dezember 1592. Damals verpflichteten sich sechs Künstler gleichzeitig gegenüber Kardinal Pinelli zur Ausführungen von zunächst 20 Fresken. Die teilweise eigenhändig verfassten Erklärungen stammen von Giovanni Battista Ricci da Novara, Ferrau Fenzoni, Orazio Gentileschi, Baldassarre Croce, Ventura Salimbeni und Andrea Lilio. Chronologisch folgen die

Schriftsätze kaum zufällig auf den schon länger aus den Forschungen Klaus Schwagers bekannten Vertrag vom 14. September 1592 zur Ausführung der dekorativen Scheinarchitektur in Stuck einschließlich der Rahmungen der Mosaiken und Fresken.<sup>16</sup> Jene Arbeiten sollten in acht Monaten bis zum Juni 1593 vollendet sein. Die Kosten waren auf 1000 Scudi veranschlagt; 200 Scudi bekamen die drei Stuckateure als Anzahlung, und den Rest sollten sie in monatlichen Zahlungen von jeweils 100 Scudi erhalten. Bezeugt wurde die Vereinbarung von Domenico Fontana und Carlo Maderno, die als Architekten offenbar das neue dekorative System der Wandgestaltung entworfen hatten und nun dessen Realisierung begleiteten. Bis heute ist, nebenbei bemerkt, strittig, ob erst damals jedes zweite Fenster im Obergaden vermauert wurde, um für die Freskierung neue Wandflächen zu schaffen, oder ob jene Maßnahme schon früher erfolgt war.<sup>17</sup> Wichtig ist jedenfalls die im Vertrag vom September 1592 festgehaltene Anweisung, die Stuckateure sollten die Gerüste stehen lassen, damit unmittelbar nach Abschluss ihrer Arbeit die Maler ans Werk gehen könnten.

Schon vor Entdeckung der hier angezeigten Erklärungen war also evident, dass die Maler die Stuckateure direkt ablösen sollten. Die Künstler standen auf den gleichen Gerüsten – und zwar gemeinsam als Gruppe. Mehrere Maler sollten gleichzeitig jeweils ein Freskobildd ausführen. So war es zumindest idealiter in der Vereinbarung zwischen Pinelli und den Malern vorgesehen. Deren Erklärungen wurden am 13. Dezember 1592 offiziell beim Notar deponiert.<sup>18</sup> Abermals fungierte Carlo Maderno als Zeuge. Zu diesem Zeitpunkt muss also ein Wandabschnitt fertig stuckiert und für Malerarbeiten hergerichtet gewesen sein. Wahrscheinlich arbeiteten die Stuckateure inzwischen am zweiten Wandabschnitt.

Dem Vertragswerk vom Dezember 1592 sind einige neue Erkenntnisse über die Hintergründe des Projekts zu entnehmen. Zu beachten ist zunächst die Abfolge der Erklärungen, die dem eigentlichen Vertrag vom 13. Dezember beigefügt sind. Kaum zufällig ist der von Giovanni Battista Ricci am 6. Dezember unterzeichnete Abschnitt der erste und längste, denn Ricci war mit damals etwa 40 Jahren der erfahrenste Künstler der Sechsergruppe und bekleidete vermutlich eine Führungsrolle.<sup>19</sup> Wohl auch aus diesem Grund bekam er schon im Dezember 1592 vier Fresken zugeteilt, während

<sup>13</sup> Zu den Kopien des Marco Tullio Montagna siehe HERKLOTZ 1992, S. 42, sowie AMADIO 2010.

<sup>14</sup> Lilius Geburtsjahr ist nicht sicher bekannt. Es wird zwischen 1560–1565 angesetzt; siehe PULINI 2003, S. 15, dort S. 132–146 zu Lilius frühen römischen Arbeiten.

<sup>15</sup> Siehe CORBO 1967, S. 309. Siehe auch STEINEMANN 1995, S. 108, Nr. 33.

<sup>16</sup> Siehe SCHWAGER 1983, S. 296, Anm. 284.

<sup>17</sup> Im Anschluss an die ältere Forschung vermutete SCHWAGER 1983, S. 297, Anm. 287, die Fenster seien schon lange Zeit vor der von Pinelli unternommen Restaurierungskampagne geschlossen worden. Siehe auch SPAIN 1983, S. 327.

<sup>18</sup> Siehe Anhang.

die meisten anderen Maler, mit Ausnahme Fenzonis, zunächst nur drei Szenen darstellen sollten. In Riccis Fall waren dies die Heimsuchung, die Hochzeit zu Kana und die Himmelfahrt Mariens. Außerdem sollte er noch das Feld mit dem Engelschor ausführen. Damals war die Wandfläche an dieser Stelle aber noch zur Hälfte von einer Orgel oberhalb der Sängerkanzel verdeckt. Erst nach deren Entfernung im 18. Jahrhundert wurde der untere Teil von einem unbekanntem Maler ergänzt. Auch das fingierte Mosaikbild darunter, das die Eingangsszene zum Moseszyklus bildet, aber eine Heilige mit Märtyrerpalme zeigt, dürfte erst damals entstanden sein.

Während Ricci die für ihn von anderer Hand aufgesetzte Erklärung lediglich unterzeichnete, brachten die fünf anderen Künstler die ihrigen selbst zu Papier. Die Orthographie ist demgemäß stark fehlerhaft; aber die autographen Schriftsätze haben so natürlich ihren eigenen Quellenwert. Auf Riccis Verpflichtung folgt umseitig zunächst diejenige Fenzonis. Auch sie datiert vom 6. Dezember, und ebenso wie Ricci bekam auch Fenzoni sofort vier Felder übertragen, nämlich die Empfängnis Mariens, die Ermahnung Josephs im Traum, die Kreuzigung sowie die Marienkrönung. Nach ihm verpflichtete sich Orazio Gentileschi zur Ausführung von drei Szenen: Purifikation, Tempelgang und Himmelfahrt Christi. Direkt darunter steht die eigenhändige Erklärung Baldassarre Croces bezüglich der Darstellungen der Vermählung Marias und Josephs, der Anbetung der Könige und der Kreuzabnahme.

Wahrscheinlich verfassten Gentileschi und Croce ihre Erklärungen auch zeitlich direkt nach Ricci und Fenzoni noch am 6. Dezember, aber sicher ist der Sachverhalt nicht. Zumindest Salimbeni, 1569 in Siena geboren und mit erst 23 Jahren der Jüngste im Bunde, verfasste seine Erklärung erst am 8. Dezember, also zwei Tage nach Ricci und Fenzoni.<sup>20</sup> Er übernahm die Darstellung der Verkündigung, Christus unter den Schriftgelehrten sowie die Szene des Marienodes. Das Dokument widerlegt frühere Erwägungen, Salimbenis Fresken könnten bereits 1588 entstanden sein.<sup>21</sup> Auf Salimbeni folgend, kann auch der letzte Maler, Andrea Lilio, das Papier frühestens am 8. Dezember unter-

zeichnet haben. Ihm waren die Szenen der Mariengeburt, der Hirtenanbetung sowie der Erscheinung des auferstandenen Christus vor Maria zugeordnet.

Die Abgabe der Erklärungen erfolgte also nicht gemeinschaftlich, sondern entweder von jedem Künstler einzeln oder in kleineren Untergruppen, ein nicht unwichtiger Aspekt für das Verständnis der Genese des Bildprogramms. Tatsächlich erweckt die leere untere Hälfte des letzten Blattes den Eindruck, als hätte noch ein weiterer Maler zu der Gruppe hinzustoßen und sich dort eintragen sollen (Abb. 10). Nach Alter und Qualifikation hätte Giovanni Baglione ein möglicher Kandidat sein können. Im Jahr 1591 war er wohl noch in Neapel tätig gewesen, müsste im Dezember 1592 aber bereits wieder in Rom gelebt haben.<sup>22</sup> Merkwürdig ist jedenfalls, dass von den insgesamt vorgesehenen 24 Szenen laut Abkommen vom Dezember 1592 nur 20 an die sechs Maler vergeben wurden. Vier Szenen bleiben unerwähnt. Dies sind die Flucht nach Ägypten sowie die Rückkehr aus Ägypten, die sich beide an der Eingangsfassade befinden, und überdies die Kreuztragung und das Pfingstwunder auf der linken Seite des Langhauses. Es ist schwer vorstellbar, dass diese Themen nicht zum ursprünglichen Programm des Zyklus gehört haben sollten. Einen für die Darstellung des Marienlebens verbindlichen Kanon gab es zwar nicht, aber ohne einen Verweis auf den Aufenthalt in Ägypten oder auf Marias Präsenz beim Pfingstwunder wäre der vierteilige Zyklus doch sehr unvollständig erschienen.<sup>23</sup> Eine mögliche Erklärung, wonach architektonische Probleme der Renovierung wie etwa die Gestaltung der Eingangsfassade oder die Vermauerung von Fenstern im linken Langhaus (der sonnigeren Westseite) noch ungeklärt waren, hat allein hypothetischen Charakter. Auch die Substitution der verlorenen Mosaiken durch Maleien muss bereits festgestanden haben, und dennoch gibt es auch für diesen Arbeitsgang bislang keine Verträge. Eher ist zu vermuten, dass über die Vergabe der vier Szenen erst später entschieden werden sollte, nach Fertigstellung der ersten Fresken der sechs beteiligten Künstler. Eine Revision war im Vertrag ausdrücklich vorgesehen. Die Ausführung der ersten Bilder hätte folglich den Charakter eines Qualifizierungswettbewerbs gehabt.

<sup>19</sup> Eine detaillierte Studie zu Ricci steht noch aus. Einen Überblick gibt CASTELLI 2010, S. 215–233, dort S. 221 zu den Fresken in Santa Maria Maggiore. Zu Riccis Tätigkeit im hier behandelten Zeitraum siehe auch TOSINI 2012, S. 36–44.

<sup>20</sup> Zu Salimbenis Taufe siehe BONELLI 1996, S. 95.

<sup>21</sup> Die Annahme einer frühen Entstehung wurde durch die vermeintlich unreife Malweise begründet; siehe CIAMPOLINI 2005, S. 374, sowie LANDI 2014, S. 108f., Anm. 33.

<sup>22</sup> Wie viele andere junge Maler hatte Baglione zwischen 1587–1589 an den großen sixtinischen Ausstattungsprojekten mitgearbeitet, und bis

1590 auch an den Fresken im Palast des Onofrio Santacroce in Oriolo; siehe NICOLACI 2014, S. 40–50. Ende 1590 oder Anfang 1591 ging Baglione nach Neapel; SICKEL 2011, S. 472. Über seine Tätigkeit zwischen 1591 und 1595 gibt es bislang keine genaueren Erkenntnisse. Zu Bagliones *societas* mit Salimbeni siehe Anm. 52.

<sup>23</sup> Zu nennen ist das Beispiel der Kapelle der Assunta in der Chiesa Nuova, die Domenico Bruder Giovan Agostino Pinelli 1587 dotiert hatte. In der Apsis sind nur zwölf Szenen dargestellt. Die Themenfolge beginnt mit dem Tempelgang Mariens und springt von der Purifikation zur Kreuzigung. Zur Pinelli-Kapelle siehe Anm. 32.



Sonderlich lukrativ war die Beteiligung an dem Projekt allerdings nicht. Die Bezahlung war, im Gegenteil, sogar ausgesprochen niedrig. Jedes Historienbild, immerhin gut vier Meter hoch, sollte mit nur 27 Scudi entlohnt werden. Die meisten Maler, die drei Fresken ausführen sollten, hätten also maximal 81 Scudi verdient, Fenzoni wäre mit vier Szenen auf 108 Scudi gekommen und Ricci, der für den Engelschor zusätzlich einen niedrigeren Satz erhalten sollte, vielleicht auf 100 Scudi. Für die im Dezember 1592 vergebenen Arbeiten hätte Kardinal Pinelli den sechs Malern insgesamt also nur etwa 530 Scudi zahlen müssen. Wenn die restlichen vier Szenen ebenfalls mit 27 Scudi entlohnt wurden, wovon auszugehen ist, hätte er für die 24 großformatigen Fresken nicht einmal 640 Scudi bezahlt. Dieser Betrag reichte sonst kaum zur Ausstattung einer Privatkapelle. Im Mai 1591 etwa wurde Giuseppe Cesari ein Betrag von 650 Scudi zugesagt – allein für die Ausführung der Malereien im Gewölbe und an den Wänden der Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi, also von drei Historienbildern mit Szenen aus dem Leben des Apostels Matthäus und vier eher unterlebensgroßen Propheten.<sup>24</sup> Obgleich die Größenverhältnisse nur bedingt vergleichbar sind, lag das relative Lohnniveau sicher deutlich über dem, was Kardinal Pinelli seiner Maler-Équipe zu zahlen bereit war. Auch die im Mai 1599 begonnenen Arbeiten im Querhaus von San Giovanni in Laterano wurden – indes mit päpstlichen Geldern – deutlich höher entlohnt: eine einzelne Apostelfigur mit etwa 150 Scudi und ein allerdings größeres Historienbild mit etwa 500 Scudi.<sup>25</sup>

Obwohl Domenico Pinelli und seine im Bankgeschäft tätigen Brüder Castellino und Giovanni Agostino sehr wohlhabend waren, zeigte sich der Kardinal bei der Finanzierung der Renovierungen in Santa Maria Maggiore also recht geizig.<sup>26</sup> Die Entlohnung der Maler wäre in gewisser

Weise sogar niedriger gewesen als die der Stuckateure, die, wie erwähnt, zu dritt auf 1000 Scudi kamen, die davon aber auch höhere Materialkosten, etwa für die Gerüste, zu bestreiten hatten. Etablierte Künstler wie Federico Zuccari oder Tommaso Laureti hätten für einen Spottlohn von 27 Scudi den Pinsel jedenfalls nicht angerührt.<sup>27</sup> Nachvollziehbar ist die niedrige Bezahlung aber insofern, als auch Maler, die wenige Jahre zuvor an den großen Ausstattungsprojekten Sixtus' V. etwa in der Scala Santa beteiligten waren, ähnlich niedrige Löhne erhalten hatten.<sup>28</sup> Es wundert jedenfalls nicht, dass vor allem jüngere Künstler bereit waren, die eher schlechten Konditionen zu akzeptieren. Ihnen gab das Angebot, große Historienbilder an einem äußerst prominenten Ort zu schaffen, wenigstens die gute Gelegenheit, ihr künstlerisches Vermögen öffentlich zu demonstrieren. Die Aussicht, bei Gefallen der ersten Arbeit noch weitere Fresken ausführen zu dürfen, mag für aufstrebende Talente also ein großer Anreiz gewesen sein, um das eher schmale Salär zu steigern. Allerdings konnten nicht alle diese Chance nutzen.

Riccis Rolle als künstlerischer Leiter war sicherlich unangefochten. In dieser Funktion kooperierte er sehr wahrscheinlich mit Giovanni Guerra, der zusammen mit Cesare Nebbia zuvor bereits die großen sixtinischen Ausstattungsprojekte geleitet hatte.<sup>29</sup> Dass Guerra über das Vorhaben in Santa Maria Maggiore genau informiert war, belegt der Umstand, dass er bei der Ratifizierung der Vertragsvereinbarung am 13. Dezember 1592 in Pinellis Residenz als Vertreter Andrea Lilius auftrat. Außerdem war er zuvor bereits für die Brüder Pinelli tätig gewesen.<sup>30</sup> In mancher Hinsicht erscheint der Freskenzyklus in Santa Maria Maggiore also als Fortführung der unter Sixtus V. realisierten Großprojekte – und zwar in ökonomischer wie auch in personeller Hinsicht.

<sup>24</sup> Siehe MACIOCE 2010, S. 83–85, Nr. 376. Der Vertrag wurde zuerst 1964 von Herwarth Röttgen publiziert. Die Ausführung der beiden Wandbilder wurde 1599 bekanntlich Caravaggio übertragen.

<sup>25</sup> Siehe RÖTTGEN 2002, S. 326. Zu Preisen für Altargemälde in den Jahren um 1590 siehe auch SICKEL 2010. Zu den Einkünften von Malern im 17. Jahrhundert siehe SPEAR 2010, S. 85–88, sowie SPEAR 2016, S. 129–135. 1607 erhielt Gentileschi für seine *Taufe Christi* in Santa Maria della Pace 150 Scudi.

<sup>26</sup> Ein zeitgenössischer Beobachter charakterisierte Pinelli wohl durchaus treffend: »He is thought to be very covetous and of a sparing nature. Yet loves he to get richly in his apparel«; zit. nach TOFTE 1989, S. 46.

<sup>27</sup> Zuccari war Ende 1588 aus Spanien nach Rom zurückgekehrt und begann 1590 den Bau seines Wohnhauses auf dem Pincio. Der für seine langsame Arbeitsweise bekannte Laureti war Ende 1592 noch mit der Ausführung der Fresken in der Sala dei Capitani des Konservatorenpalastes befasst und sollte nebenher noch diverse Gemälde für die Certosa in Neapel vollenden. Im Dezember erhielt er eine dringende

Mahnung zur Vollendung der Arbeit; siehe PECCHIAI 1950, S. 157f., Anm. 210. Zur Lauretis Arbeiten in Neapel siehe SICKEL 2016.

<sup>28</sup> Die 66 *historie* der Scala Santa wurden von Jacopo Rocchetti und Giovanni Capito auf insgesamt 1716 Scudi geschätzt, was einen Einzelpreis von 26 Scudi ergibt; siehe BERTOLOTTI 1882, S. 38.

<sup>29</sup> Siehe PIERGUIDI 2009, S. 71–80.

<sup>30</sup> Im April 1587 wurde Guerra von Domenicos Bruder, Giovanni Agostino Pinelli, mit der Neugestaltung der Fassade des Casinos seiner Stadtvilla an der Via Flaminia beauftragt. Für die nicht erhaltene Dekoration in *sgraffitto*-Technik sollte Guerra 250 Scudi erhalten. Zur Thematik der Bilder macht der Vertrag keine Angaben; siehe SICKEL 2014, S. 130, Anm. 42.

<sup>31</sup> Der im Juli 1563 in Pisa geborene Orazio ist erstmals im Mai 1587 in Rom dokumentiert, als er für seinen Bruder Aurelio eine Bürgschaft leistete; siehe MASETTI ZANNINI 1974, S. 43. Nach Baglione war Orazio an der Freskierung der sixtinischen Bibliothek im Vatikan beteiligt. Die dortigen Malereien entstanden 1588–1589. Orazios



2 Baldassare Croce, *Vermählung Marias und Josephs*, lavierte Zeichnung, ehemals Sammlung Terence Mullaly (Foto Bibliotheca Hertziana)



3 Baldassare Croce, *Vermählung Marias und Josephs*, Fresko. Rom, Santa Maria Maggiore (Foto Marcello Castrichini)

Die meisten Künstler kannten sich von früheren gemeinsamen Arbeiten im Vatikan oder Lateran. Eine Ausnahme bildet vielleicht Orazio Gentileschi, da seine frühe Karriere bislang noch weitgehend undefiniert erscheint.<sup>31</sup> Sein Stiefbruder und Lehrer Aurelio Lomi (1556–1624) war ab 1586 an der Ausstattung der Kapelle des Giovanni Agostino

Pinelli in der Chiesa Nuova beteiligt gewesen.<sup>32</sup> Im Dekor der Apsiskalotte ist auch dort das Leben Mariens in 16, allerdings eher kleinen, Fresken geschildert – darunter auch der Tempelgang und die Purifikation, jene Szenen, die Orazio wenige Jahre später im Langhaus von Santa Maria Maggiore darstellen sollte. Als dieses Projekt im Herbst 1592

Anteil an den Freskobildern ist bislang allerdings nicht sicher bestimmt; siehe ZUCCARI 1993, S. 69 und 71, sowie CHRISTIANSEN 2010, S. 427.

<sup>31</sup> Siehe CIARDI/GALASSI/CAROFANO 1989, S. 87 und 182f. Zur Ausstattung der Kapelle auch BARBIERI/BARCHIESI/FERRARA 1995, S. 76–83 (Daniele Ferrara). Das ursprüngliche Altarbild mit der Himmelfahrt Mariens wurde um 1642 durch ein Gemälde von Giovan Domenico

Cerrini ersetzt. Die Jahresangabe in der Inschrift von 1587 (FORCELLA 1869–1884, Bd. 4, S. 148, Nr. 344) wurde gelegentlich irrtümlich als Todesdatum des Stifters Pinelli interpretiert. Giovan Agostino verstarb aber erst im Oktober 1595. In einem frühen Testament vom Juni 1579 hatte er noch eine Beisetzung in Il Gesù verfügt; Archivio di Stato di Roma (ASR), Collegio Notai Capitolini, vol. 1917, fols. 31–36 (das Testament wurde erst im Januar 1705 geöffnet).



4 Giovanni Battista Ricci, *Hochzeit zu Kana*, Zeichnung. Chatsworth, Sammlung Devonshire, aus JAFFÉ 1994, Bd. 2, S. 204



5 Giovanni Battista Ricci, *Hochzeit zu Kana*, Fresko. Rom, Santa Maria Maggiore (Foto Marcello Castrichini)

geplant wurde, war Aurelio aber längst wieder nach Pisa zurückgekehrt. Dass Orazio seine Aufnahme in die Malergruppe früheren Verbindungen zu den Pinelfli zu verdanken hatte, ist insofern zwar nicht ausgeschlossen, aber auch nicht unbedingt anzunehmen. Soweit bekannt, war es überhaupt sein erster größerer Auftrag als eigenständiger Künstler. Trotz geringer Entlohnung dürfte er sich also mit besonderem Eifer ans Werk gemacht haben.

Hinsichtlich der Gestaltung der einzelnen Szenen nennt der Vertrag vom Dezember 1592 keine Einzelheiten. Bemer-

kenswert ist allerdings die Anweisung, in jedem Historienbild solle zumindest eine der Hauptfiguren eine Mindestgröße von 10 Palmi, also von über zwei Metern, haben. Durch diese Vorgabe wollte man offenbar sicherstellen, dass die in gut zwölf Meter Höhe anzubringenden Fresken vom Bodenniveau des Kirchenschiffs noch gut zu erkennen waren. Allzu kleinteilige Kompositionen hätten das Verständnis erschwert. Im Fall von Baldassarre Croces Darstellung der Vermählung Marias und Josephs lässt sich nachvollziehen, welchen Effekt jene Maßgabe hatte. Denn

<sup>33</sup> Die lavierte Vorzeichnung, einst in der Sammlung von Terence Mullaly (1914–2012), misst 419 × 276 mm; siehe *Between Renaissance and Baroque* 1965, S. 103, Nr. 346, dort noch mit Zuschreibung an Giro-

lamo Muziano. Die Verbindung zu Croces Fresko in Santa Maria Maggiore bemerkte Philip Pouncey im Katalog: *Italian 16th-Century Drawings* 1969, S. 15, Nr. 32.

die in Privatbesitz bewahrte Vorzeichnung zeigt die Zeremonie der Vermählung im unteren Drittel des Blattes vor dem Hintergrund einer hoch aufragenden Tempelhalle (Abb. 2).<sup>33</sup> Die meisten Figuren erscheinen zwar auch im Fresko (Abb. 3). Die Architekturkulisse ist jedoch stark reduziert, und die Dreiergruppe im Vordergrund beherrscht nun tatsächlich die Szenerie. In der Quadrierung des Entwurfs hat Croce genau eingetragen, wie er die Proportionen zu ändern gedachte. Wenn aber jene Korrektur eine Reaktion auf die Vorgabe im Vertrag darstellt, müsste Croce die Szene schon vorab konzipiert haben. Anscheinend war Croce auf der Basis provisorischer Absprachen davon ausgegangen, das Fresko sollte ein deutlich größeres Format haben und jedenfalls monumentaler erscheinen. Als er seine Vorstudie anfertigte, war der Wandaufriß also möglicherweise noch nicht klar definiert.

Auch Giovanni Battista Ricci komprimierte die in einer quadrierten Zeichnung noch großräumig entwickelte Komposition zur Hochzeit zu Kana (Abb. 4 und 5).<sup>34</sup> Noch mehr als Croce modifizierte er überdies die Erscheinung einiger Figuren. Zuvor junge Personen sind nun in alte verwandelt, aus Frauen wurden Männer oder umgekehrt; die Musiker auf dem Balkon sind aus der Distanz aufgerückt und scheinen über der Tafel zu schweben. Fast fragt man sich, ob der Entwurf nicht eher einem anderen Gemälde als Vorlage dienen sollte. Bei Croce ist der Zusammenhang deutlicher.

Er hätte seinen Entwurf auch insofern voreilig angefertigt gehabt, wenn er gemeint haben sollte, die ihm zugedachten Szenen sollten in der Sequenz der Erzählfolge entstehen. Verschiedene Anhaltspunkte sprechen für die Annahme, dass zuerst die sechs von der Verkündigung bis zur Purifikation reichenden Szenen zur Ausführung kamen (Abb. 1). Der entsprechende Wandabschnitt ist nämlich der einzige, an dem alle sechs Künstler, vermutlich gleichzeitig, arbeiteten und in dem sie jeweils auch tatsächlich dasjenige Historienbild schufen, das sie gemäß der Vereinbarung vom Dezember 1592 gestalten sollten. In allen anderen Wandabschnitten sind hingegen Abweichungen vom ursprünglichen Plan festzustellen, und jene Änderungen spiegeln sehr

wahrscheinlich das Ergebnis einer kritischen Begutachtung der ersten sechs Fresken, die, wie erwähnt, eine Art Probearbeit waren. Bagliones Aussage in der Vita Andrea Lilius, die Fresken seien in wechselseitiger Konkurrenz entstanden, meint im vorliegenden Fall wohl mehr als einen lediglich ideellen Künstlerwettbewerb.<sup>35</sup>

Zumal für Orazio Gentileschi hatte die Inspektion offenbar negative Folgen. Seine Darstellung der Purifikation (Abb. 6) scheint den Gutachtern derart missfallen zu haben, dass man ihn kurzerhand aus dem Vertrag entließ. Sicher ist, dass die beiden anderen Szenen, die Gentileschi eigentlich noch ausführen sollte, der Tempelgang Mariens im vorderen Wandabschnitt der rechten Langhausseite und die Himmelfahrt Christi auf der linken Wand, von anderen Künstlern gestaltet wurden, nämlich von Baldassarre Croce und von dem Routinier Giovanni Battista Ricci.

Es ist in der Tat kaum zu leugnen, dass Gentileschis Fresko im Vergleich zu den Arbeiten seiner Kollegen deutlich abfällt. Die Architekturkulisse des Tempelinneren ist zwar perspektivisch korrekt und detailreich mit fingierten Propheten und Sibyllen gestaltet.<sup>36</sup> Beherrscht wird die Komposition indes von übergroßen Assistenzfiguren, während die Hauptszene in den Mittelgrund versetzt ist. Die Tiefenstaffelung der Figuren korrespondiert kaum mit deren Isokephalie, und die Gesichter selbst wirken einigermaßen plump. Der schlechte Erhaltungszustand ändert an dieser Einschätzung nur wenig.<sup>37</sup> Dem Fresko ist, kurz gesagt, noch nicht anzusehen, dass sein Schöpfer später zu einem der anerkanntesten Maler seiner Zeit aufsteigen würde. Ohne die Notizen Bagliones wäre es früher wohl kaum möglich gewesen, das Fresko allein anhand stilistischer Vergleiche zielsicher Gentileschi zuzuschreiben. Im Traktat des Pietro Martire Felini von 1610 etwa bleibt er als einziger Maler der Gruppe unerwähnt, und dies wohl nicht ohne Grund.<sup>38</sup> Obgleich bereits 30 Jahre alt, war Gentileschi 1593 noch kein Meister seines Berufs.<sup>39</sup> Das gab man ihm vermutlich deutlich zu verstehen. Soweit bekannt, war er in den folgenden Jahren nur noch selten in Rom tätig. Die wenigen dokumentierten Werke jener Zeit

<sup>34</sup> Die 392 × 280 mm messende Zeichnung stammt aus dem Besitz des Sebastiano Resta; siehe JAFFÉ 1994, S. 204, Nr. 338.

<sup>35</sup> BAGLIONE (1642) 1995, Bd. I, S. 139.

<sup>36</sup> BISSELL 1981, S. 81, Anm. 30, vermutet, die Architekturkulisse habe ein anderer Künstler entworfen.

<sup>37</sup> BARROERO 1987, S. 224.

<sup>38</sup> »Et sotto papa Clemente ottavo, dal cardinale Pinelli arciprete di essa chiesa, sono stati scoperti & polita i quadri di mosaico bellissimi, che erano dall'una, e l'altra parte della nave maggiore sopra le colonne, & interpostovi per ogni quadro di mosaico un quadro di bellissime pitture, le quali rappresentano la vita della Madonna, fatte da diversi

valent'huomini, cioè Ferraù, Andrea Gigli, Baldassarro Croce, Gio. Battista Novara, & Ventura Salimbeni. Et ha fatto indorare gli organi.«; zit. nach FELINI (1610) 1969, S. 20.

<sup>39</sup> Roberto Longhi fand 1916 in *l'Arte* dennoch lobende Worte für Orazios Arbeit. Während er Ricci und Croce für ihre »insipidezza formale« kritisierte, schreibt er über Gentileschi: »si distingue già da tutti costoro per la preparazione lenta della forme, per la sottigliezza dell'impasto, per la morbidezza quasi serica delle pieghe, per il non raro cangiare«; zit. nach LONGHI (1916) 2011, S. 17. Realistischer ist dagegen die Einschätzung von CHRISTIANSEN 2001, S. 6, der das Fresko als »piuttosto pedestre« bezeichnet.



6 Orazio Gentileschi, *Purifikation*, Fresko. Rom, Santa Maria Maggiore (Foto Marcello Castrichini)

sind nicht erhalten und entziehen sich daher einer Beurteilung.<sup>40</sup> Die Arbeiten, die Orazio ab Februar 1597 in Farfa schuf, sind allerdings immer noch kein Ausweis seines malarischen Talents.<sup>41</sup> Dies entwickelte sich erst in der Begegnung mit Caravaggio.

Besser als Gentileschi erging es dem jüngsten Mitglied der von Ricci angeführten Malergruppe, Ventura Salimbeni. Seine erste Arbeit in Santa Maria Maggiore müsste die Darstellung der Verkündigung gewesen sein. Auch sie ist kein Meisterwerk, was Salimbeni offenbar selbst einsah. Eine im folgenden Jahr 1594 publizierte Radierung zeigt jedenfalls diverse Veränderungen zumal in der Gestalt Mariens und in der Öffnung des Engelschores, der, anstatt Gebetsposen einzunehmen, nun eher entspannt die Wolken bevölkert.<sup>42</sup> Salimbeni hatte die Bewährungsprobe jedenfalls bestanden und durfte an der linken Wand des Obergadens zumindest noch die Szene des Zwölfjährigen Christus im Tempel ausführen (Abb. 7).

Wie es in seiner Erklärung vom 8. Dezember 1592 vorgesehen war, schuf Salimbeni anschließend sehr wahrscheinlich auch noch die Darstellung des Marientodes, die 1611 bei der Öffnung des Eingangsbogens zur Cappella Paolina zerstört und durch das Fresko Baldassarre Croces ersetzt wurde. Es gibt keinen Anhaltspunkt, um an Salimbenis Autorschaft zu zweifeln. Anders als das Fresko von Croce war Salimbenis Komposition sicher im Hochformat angelegt. Möglicherweise ähnelte sie der Darstellung des gleichen Themas, die Salimbeni wenige Jahre später, um 1600, in Santa Maria in Fontegiusta in Siena rechts neben dem Hauptaltar schuf.<sup>43</sup> Eingedenk der erwähnten Vorgaben, müsste die Gestalt der aufgebahrten Madonna in Santa Maria Maggiore allerdings größer und weiter im Vordergrund platziert gewesen sein.

Bei der Anordnung der Fresken war man darauf bedacht, Szenen der rechten und linken Langhauswand nach Möglichkeit in Querverbindungen miteinander zu verknüpfen. In einer solchen Korrespondenz standen und stehen nicht allein die Mariengeburt und der Marientod. Auch die Empfängnis Mariens in der Begegnung Annas und Joachims an der Goldenen Pforte korrespondiert mit der Himmelfahrt Mariens. Die erstgenannte Szene war in der theologischen



7 Ventura Salimbeni, *Der zwölfjährige Christus im Tempel*, Fresko. Rom, Santa Maria Maggiore (Foto Marcello Castrichini)

Diskussion ein sehr umstrittenes Thema. Fenzonis Darstellung entspricht der im Franziskanerorden vertretenen Lehre. Sicherlich hat der Künstler entsprechende Vorgaben erhalten. Anders als in der Bildtradition üblich zeigt er nicht die Umarmung der Eltern Mariens und eigentlich auch nicht die

<sup>40</sup> Nur durch Zahlungsbelege dokumentiert ist Orazios Beteiligung an der Ausstattung des Katafalks des Kardinals Marco Sittico Altemps in Santa Maria in Trastevere im Jahr 1595; siehe TOESCA 1960, S. 59f., BISSELL 1981, S. 215, Nr. L-7. Sein 1596 für San Paolo fuori le mura geschaffenes Altarbild mit der Bekehrung des Paulus wurde 1823 beim Brand der Kirche zerstört; siehe BISSELL 1981, S. 134f., Nr. 3. Beide Aufträge belegen gleichwohl, dass Gentileschi erneut an durchaus anspruchsvollen Projekten beteiligt war. Altarbilder für San Paolo fuori le mura hatten auch Girolamo Muziano, Lavinia Fontana und Gio-

vanni de' Vecchi geschaffen; siehe DOCCI 2006, S. 119.

<sup>41</sup> Der Auftrag umfasste zwei Altarbilder mit Darstellungen der heiligen Ursula und der Kreuzigung Petri sowie mehrere Fresken. Die Malereien wurden mit insgesamt 300 Scudi entlohnt; siehe ONORI 2013.

<sup>42</sup> Siehe *Illustrated Bartsch*, 38 (1983), S. 12, Nr. 4.

<sup>43</sup> Vorzeichnungen zu dem Fresko befindet sich in den Uffizien (414 × 269 mm, Inv. 10807F), siehe RIEDL 1976, S. 87, Nr. 91, sowie in Stockholm, Nationalmuseum (236 × 159 mm, Inv. 270), GERSZI 1958 und BJURSTRÖM 2002, Nr. 1206.



8 Andrea Lilio, *Hirtenanbetung*, Fresko. Rom, Santa Maria Maggiore (Foto Marcello Castrichini)

Goldene Pforte.<sup>44</sup> In gewisser Weise ist diese durch den vergoldeten Stuckrahmen des Freskos selbst gebildet.

Die eher ungewöhnliche Darstellung der Erscheinung des auferstandenen Christus vor Maria wiederholt das Thema

<sup>44</sup> Die Empfängnis Mariens war zumal zwischen Franziskanern und Domenikanern umstritten. In seinem *Discorso* von 1582 mahnte Gabriele Paleotti, das Thema sei in der Dogmatik nicht abgesichert; siehe FRANZIA 2004, S. 65, sowie SCHERBAUM 2004, S. 234–241. Eine Vorzeichnung Fenzonis im Museo de Bellas Artes in Valencia (Inv. 8618, 380 × 250 mm) zeigt die Begegnung der Eltern Marias noch in einem eher häuslichen Milieu; siehe SCHWED 2000, S. 34f., und SCAVIZZI/SCHWED 2006, S. 283, Nr. D66

<sup>45</sup> Zu einer Vorzeichnung zur Kreuztragung, früher in Pariser Privatbesitz, siehe SCHWED 2000, S. 37f., und SCAVIZZI/SCHWED 2006, S. 285, Nr. D68.

der Apparition im gegenüberliegenden Fresko mit der Verkündigung. In beiden Szenen wird Maria bei der Lektüre eines Buches an einem Lesepult unterbrochen. In einer weiteren Korrespondenz verweisen die kreuzförmigen Balken des Stalldachs in Lilio's Hirtenanbetung auf die Kreuztragung (Abb. 8 und 9).<sup>45</sup> Auch Gentileschi's Purifikation (Abb. 6) und Salimbeni's Christus im Tempel (Abb. 7) sind als Interieurszenen aufeinander bezogen, und es dürfte kein Zufall sein, dass das fingierte Mosaikbild unter Gentileschi's Fresko ebenfalls den Tempel von Jerusalem zeigt.<sup>46</sup>

Um die erwähnten Dialoge zu erzielen, traf man in der Auswahl der Bildthemen sogar ungewöhnliche Entscheidungen. So wurde von den beiden Traumvisionen Josephs nicht die sonst häufig dargestellte Szene ausgewählt, in der ihn ein Engel zur Flucht nach Ägypten anhält, sondern diejenige, in der ihm bedeutet wird, nicht an Marias Jungfräulichkeit zu zweifeln.<sup>47</sup> Die eigentliche Flucht nach Ägypten folgt so einigermaßen unvermittelt auf die Purifikation an der Eingangswand und ist kurioserweise direkt mit der Rückkehr aus Ägypten kombiniert.<sup>48</sup> Es ist gut möglich, dass die für das Bildprogramm verantwortlichen Personen im Dezember 1592 noch nach einer besseren Lösung suchten und dass die Themen deshalb noch nicht vergeben waren. Am Ende bekam mit Ferrau Fenzoni ein einzelner Künstler den Zuschlag, wohl um den narrativ so engen Zusammenhang auch in der Gestaltung als stilistisch bruchloses Kontinuum erscheinen zu lassen.

Vermutlich fiel die Wahl auf Fenzoni, weil er sich in den beiden Fresken der rechten Seitenwand, der Immacolata und Josephs Traum, als der begabteste Maler profiliert hatte. Allerdings musste er, vielleicht als Kompensation, die ihm laut Vertrag noch zgedachten Darstellungen der Kreuzigung und der Marienkrönung an andere Künstler abtreten; sonst hätte er sogar sechs Fresken ausgeführt. Der Wechsel wirkte sich künstlerisch aber eher nachteilig aus, denn die Kreuzigung ist von allen Darstellungen wohl die schwächste. Baglione erwähnt sie als ein Werk Baldassarre Croces nur in seinem Kirchenführer von 1639, nicht in den Viten von 1642. Von seiner früheren Zuschreibung war er an-

<sup>46</sup> Die in dem Fresko dargestellte Szene konnte bislang nicht gedeutet werden. Da sie den Tempel Salomos vorstellt, kommt eine Begebenheit aus dem Leben Moses, dessen Abschluss sie bildet, nicht in Betracht. Im späteren 17. Jahrhundert fand das Fresko interessanterweise die Aufmerksamkeit eines Kopisten, der das Bild, obgleich modern, vielleicht für frühchristlich hielt; Windsor, RL 8958, 281 × 217 mm, siehe CLARIDGE/OSBORNE 1996, S. 208f., Nr. 82.

<sup>47</sup> Darstellungen nach Mt. I, 19–24, sind selten. Bernardino Luini schuf ca. 1514–1515 ein Fresko in der Cappella di San Giuseppe in Santa Maria della Pace in Mailand. Es wurde zwischen 1805 und 1808 in die Brera überführt; siehe BIANCHI 2014, S. 111, Abb. 141. Eine vermut-

scheinend abgerückt. Sie ist in der Tat nicht zwingend.<sup>49</sup> Interessant ist die Komposition insofern, als die Gestalt des Johannes von Tizians Hochaltarbild in San Domenico in Ancona abgeleitet zu sein scheint. Eine Nachzeichnung jenes Details wird deshalb gelegentlich Croce zugeschrieben und als Vorstudie zu dem Fresko in Santa Maria Maggiore angesehen.<sup>50</sup> Der Zusammenhang ist allerdings nicht unbedingt evident.

Die Frage der Autorschaft ist auch bei anderen Darstellungen nicht eindeutig geklärt. Dies gilt zumal für zwei Fresken im rechten Abschnitt der linken Wand, die vermutlich am Ende der Ausstattungskampagne ausgeführt wurden, nämlich das Pfingstwunder und die Marienkrönung. Beide Darstellungen werden von Baglione nicht erwähnt, ein Indiz dafür, dass diese Bilder wohl von keinem der sonst nachweislich an der Ausführung des Zyklus beteiligten Künstler stammen. In der neueren Literatur werden Ricci oder Croce denn auch nur provisorisch als Schöpfer der Darstellung des Pfingstwunders genannt; die Marienkrönung wird gelegentlich Ricci zugeschrieben.<sup>51</sup> Das Fresko ist in der Tat nahe an seinem Stil, doch hat er die Ausführung vermutlich einem bislang nicht identifizierbaren Schüler oder Assistenten überlassen. Für das Pfingstwunder dürfte Ähnliches gelten. Das niedrige Lohnniveau bot dem Meister ohnehin wenig Anreiz, sich persönlich übermäßig zu engagieren. Außerdem hatte Ricci mit der Himmelfahrt Christi und der Himmelfahrt Mariens ohnehin schon zwei Fresken in jenem Wandabschnitt zu gestalten. Die Anstellung weiterer Maler geschah möglicherweise auch aus Zeitdruck, um das Projekt zum Abschluss zu bringen. Tatsächlich dürften die Arbeiten im Sommer 1593 vollendet gewesen sein, denn am 22. September dieses Jahres traf Ventura Salimbeni einen neuen Kooperationsvertrag, diesmal mit Giovanni Baglione.<sup>52</sup>

Obwohl Arbeitskräfte offenbar fehlten, erhielt Orazio Gentileschi keine neue Gelegenheit, sich als Freskomaler zu bewähren. Im Juni 1593, als die Malereien in Santa Maria Maggiore wohl größtenteils vollendet waren, hatte er einen anderen Auftrag von der römischen Münze erhalten. Bereits im Sommer des Vorjahres war er dort tätig gewesen. Wie



9 Ferraù Fenzoni, *Kreuztragung*, Fresko. Rom, Santa Maria Maggiore (Foto Marcello Castrichini)

damals sollte er zusammen mit dem Stempelschneider Nicolò de Bonis die päpstliche Jahresmedaille zum Feiertag des heiligen Petrus am 29. Juni herstellen. De Bonis und Gentileschi bekamen am 16. Juni 1593 die hohe Summe von insgesamt 720 Gold- und 120 Silberscudi angewiesen;

lich beschnittene Vorzeichnung Fenzonis auf blauem Papier mit weißen Höhlungen befindet sich in der Albertina (Inv. 40070, 335 × 290 mm); siehe SCHWED 2000, S. 36f., und SCAVIZZI/SCHWED 2006, S. 284, Nr. D67.

<sup>48</sup> Eine anonyme Federzeichnung nach der Fluchtszene befindet sich in Urbania (275 × 197 mm); siehe CELLI/MEI 1999, Bd. 2, S. 267, Nr. 377.

<sup>49</sup> Eine Zuschreibung an Salimbeni vertrat STEINEMANN 1995, S. 74f.

<sup>50</sup> Siehe MATTEOLI 2006, S. 113f. Tizians Gemälde wurde im Juli 1558 in San Domenico aufgestellt. Das Studienblatt der Bibliotheca Hertziana

(Inv. D10094: 213 × 140 mm) trägt die Bezeichnung »Zuccari«. Die von Herwarth Röttgen vorgeschlagene Zuschreibung an Baldassarre Croce ist strittig; siehe STEINEMANN 1995, S. 75f., Anm. 230.

<sup>51</sup> BARROERO 1987, S. 224, unter Hinweis auf NIBBY 1839, S. 388.

<sup>52</sup> Das Dokument »super exercitio pictoris« in ASR, Segretari RCA, vol. 1858, fol. 421, ist angezeigt bei MARINI 2002, S. 25, Anm. 30. Der Gegenstand jener Zusammenarbeit Salimbenis mit Baglione ist bislang unklar.



705

Io Ventura Salimbeni mi obbligo equanto di sopra  
 di fare tutte storie della madonna Annunziata  
 da dipinta al tempio il trinito della madonna  
 per li medesimi 27 scudi lura come ed sopra  
 Et in fede del vero fatto la presente è mia pro-  
 pria mano questo dì 8 di dicembre de in porta via  
 etne in s'etna scudi ottanturo ano 1592.

Io Andrea gilii de Anagnina mi obbligo di fare tre isto-  
 rie della Vergine quale è la nativita di san uigiè la  
 nativita de nostro sig.<sup>no</sup> la visita fatta dopo la ve-  
 ritione e mi obbligo de farlle per vinti sette scudi  
 lura e per questo dico confermo agunto di sopra e in  
 fede ofata la presente è mia propria mano

10 Erklärungen von Ventura Salimbeni und Andrea Lilio vom Dezember 1592 zur Ausführung von Fresken in Santa Maria Maggiore. Rom, Staatsarchiv (Foto Archivio di Stato di Roma, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

Orazio erhielt sogar den größeren Anteil, nämlich 480 Gold- und 60 Silberscudi.<sup>53</sup> Der Betrag entsprach aber gewiss nicht seinem Arbeitslohn, sondern bezeichnet in erster Linie den Materialwert der Medaillen. Soweit zu sehen, blieb Gentileschi's Tätigkeit an der Münze eine spora-

dische Angelegenheit. Da diesmal ein hoher Geldbetrag durch seine Hände ging, konnte er vielleicht sogar behaupten, eine bessere Anstellung gefunden zu haben.<sup>54</sup> An der künstlerischen Aufgabe in Santa Maria Maggiore war er dennoch gescheitert.

<sup>53</sup> Die Zuweisung der Beträge erfolgte am 16. Juni 1593; ASR, Camerale I, mandati camerale, vol. 943, fol. 197, angezeigt bei MODESTI 2007, Bd. 1, S. 112 und 408, Abb. 2 (dort falsche Angabe »26. Juni«). Am 18. Juni wurden die Gelder tatsächlich ausgezahlt; ASR, Camerale I, Conti della Depositeria generale, vol. 1835, fol. 50; angezeigt bei ORBAAN 1920, S. 296, und BISSELL 1981, S. 99. Die Jahresmedaille von 1593 ist bislang nicht identifiziert. Gleiches gilt für die Medaille von 1592; siehe MODESTI 2007, Bd. 1, S. 111, Nr. 53. Modesti vermutet, Gentileschi habe jeweils lediglich die Vorzeichnung ausgeführt. Die Aushändigung der großen Geldsumme lässt jedoch an eine Tätigkeit in der unmittel-

bar praktischen Herstellung der Medaillen denken. In der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters Giovanni Battista Lomi war Orazio wahrscheinlich im Umgang mit Ziselierwerkzeug geschult worden. Darauf verwies unlängst auch LATTUADA 2016, S. 15.

<sup>54</sup> Orazios ökonomische Verhältnisse sind für jenen frühen Zeitraum nicht genau zu bestimmen. Seine Hochzeit mit Prudenzia Montoni im Oktober 1591 mag Dank der Mitgift sogar eine Verbesserung erbracht haben. Mit der Geburt der Tochter Artemisia im Juli 1593 stiegen indes die Anforderungen an den Unterhalt der Familie.

## Dokumentenanhang

Der Vertrag vom 13. Dezember 1592 zur Ausführungen der mariologischen Fresken im Mittelschiff von Santa Maria Maggiore und die dem Vertrag beigelegten Erklärungen der an dem Projekt beteiligten Maler, die wenige Tage zuvor verfasst worden waren. Um die Eigenart der teilweise autographen Schreiben zu erhalten, wurde bei letzteren auf Korrekturen weitgehend verzichtet. Ergänzungen wurden nur dort vorgenommen, wo die Schreibweise das richtige Wortverständnis verändert.

Archivio di Stato di Roma, Notai dell'Auditor Camerae, vol. 1071 fol. 703–705.

|fol. 703r|

Die 13 decembris 1592

Domini Joannes Baptista Riccius

Ferraù Fentionus

Horatius Gentileschus

Balthassar Croce et

Ventura Selimbene [*sic*] pictores ac

Joannes Guerra mutinensis nomine domini Andreae Gilii anconitani pictoris, pro quo de rato etc. promisit itaque etc. alias etc. asserentes promississe illustrissimo et reverendissimo domino Dominico S. R. E. cardinali Pinello, archipresbitero ecclesie Beatę Marię Maioris presenti etc. depi[n]gere omnibus eorum expensis in parietibus dictę ecclesie Beatę Marię Maioris diversas historias gloriosissime Virginis Matris Marię prout in folio conventionis desuper facto et eorum propriis manibus suscripto quod mihi notaio etc. consignarunt tenoris etc. sponte etc. omnia et singula in preinserto folio contenta confirmarunt et approbant ac promiserunt et quilibet ipsorum promisit dicto illustrissimo domino Cardinali presenti etc. omnia et singula in eodem folio contenta attendere et observare et contra non facere et salvis omnibus in preinserto folio contentis, promiserunt etiam vulgariter loquendo: che ogni istoria che tocca ad [o]gn'uno di loro fare habbia in concerto del sugetto, uno o più figure principale di grandezza in apparenza di palmi dieci, e tutte dette pitture siano bene fatte con boni colori e di bona materia, e che si possino far' revedere |fol. 703v| da homini periti da elegersi da tutte dui le parti. Et ad bonum computum eorum operis et mercedis nunc in mei etc. et testium infrascriptorum presentiam manualiter et in contanti habuerunt et receperunt a dicto illustrissimo domino Cardinali presente, per manus tamen domini Lutii \*\*\* eius magistri domus, videlicet scuta decem monetę pro quolibet ipsorum. Que scuta decem unusquisque ipsorum ad se traxit etc. de quibus etc. quietavit etc. cum pacto etc. que omnia etc. alias etc. de quibus etc. absque etc. pro quibus etc. se se etc. et bona etc. in forma Camere Apostolicę cum solitis clausulis etc. citra etc. obligarunt etc. renunciarunt et ita tactis etc. iurarunt super quibus etc. Actum Romę in palatio residentie dicti illustrissimi domini Cardinalis, presentibus domini Carolo Maderno comensis diocesis et Joanne Baptistae Castruccio romano testibus etc.

|fol. 704r|

Io Gio. Batt.a Ricci de Novara pittore, mi obligho all'ill.mo sig.r cardinal' Pinelli, di depingere tre historie della Madonna, la Visitatione di Elisabet', et le Nozze di acqua in Vino et l'Assuntione, le quali tre historie vanno fatte nelle pariete, over' facciate della Chiesa di S.ta M.a Maggiore, dove Sua Sig.a Ill.ma fa per adornare la d.ta Chiesa, et per

renderla più divota; le quale tre historie, mi obligo di farle per pretio di scuti 27.– per ogni una, che tutte tre insieme monteranno scuti 81.– et di più mi obligho di dipinger' il Core delli Angoli, che va fatto sopra, et di dietro al Organo, il quale si pagerà pro ratta, della manifattura, che anderà à fare una delle altre historie, et questo si fa, perche il d.to Core de Angoli, non importerà, qunato è una historia intiera, perché sarà poco più o meno dell'amità [della metà] di una historia intiera; le quali historie, prometto di dipingerle, con tutta la diligentia che sarà possibile, et fare che sieno ben' colorite à fresco, et poi ritoccati a secco, con li colori fini, et prometto di farle et attenderci a lavorare, a d.te historie continuamente ogni volta che saranno finiti li adornamenti di stucco, con questo però che sua Signoria Illustrissima sia obligata, a fare dare li ponti, et fare che ci sii incollato, quando farà di bisogno et q.to sarà à spesa di sua Sig.a Ill.ma et cosi mi obligho, et prometto, et voglio che q.ta scritta, habbia forza come instrumento in forma camera, et si possa stendere à ogni tribunale, et la presente sarà sottoscritta di mia mano propria q.to di 6 Decembre 1592

[andere Hand]

per scudi ventisette l'una

[andere Hand]

Io Gio Batista Ricco affermo quanto e [è] di sopra detto di mane propria [*sic*]

|fol. 704v|

Io Feraù Fenzioni nel ordine nostro schrito mi obligo di fare quatro delle medesime istorie della Madonna, l'una la incharnazione l'altra lo avvertimento a Giuseppe la terza il Crocifisio la quarta la incoronazione per li medemi scuti 27 luna e tuto quatro inporta schuti cento otto di moneta nela forma et obligo retroschrito et in fedde [h]o fato la presente questo di 6 di decembre 1592

Io Ferau Fenzioni afermo quanto di sopra manu propria

Io orazio gentileschi mj obligo quanto di sopra di fare letere [le tre] storie, una la presentatione dela vergine al tempio l'altra la purificazione laterza lasenzione [l'Ascensione] di nostro Signore [*sic*] mj obligo di farle come di sopra per schuti otanta uno et infede [h]o fata la presente di mano propria

Io Baldassar Croce mi obligo quanto di sopra di fare tre Historie della Madonna la disponsatione della M.a li tre Magi et il deposto della Croce mi obligo di farli per scudi venti sette luna come e [è] di sopra et in fede [h]o fatta la presente di propria mano q.o di sopra detto

|fol. 705r| (Abb. 10)

Io Ventura Salimbeni miobrigo aquanto disopra di fare tutte storie della madona lanuntiatione ela disputa al tempio e il transito dela madona per li medesimi 27 scudi l[']una come e [è] di sopra et in fede del vero ho fatta la presente di mia propria mano questo di [di] 8 di decembre et inporta tutte [?] e tre in sieme scudi ottantuno an[n]o 1592

Io Andrea Gilli de Ancona me obligo di fare tre istorie dela Vergine quale e [è] la nativita diesa [di essa] vergine la nativita de nostro Sig.re la visita fata dopo la resoretione e me obligo de farle per vitisette [*sic*] scudi l[']una e per signo di cio confermo aquanto di sopra e in fede [h]o fata la presente di mia propria mano

## Literatur

- ABROMSON 1976 Morton Colp Abromson, *Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII (1592-1605): A documented Study*, Diss. Columbia University, Ann Arbor 1976.
- AMADIO 2010 Sonia Amadio, »I disegni Barberini« dalla pittura paleocristiana: l'équipe Lagi, Montagna, Eclissi«, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, hg. v. Carla Mazzarelli, San Casciano 2010, S. 271-289.
- Arcipreti 2012 *Arcipreti della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma dalle origini fino al 1800*, hg. v. Michal Jagosz, m. Beitr. v. Andreas Rehberg, Rom 2012 (Studia Liberiana 6).
- BAGLIONE (1639) 1990 Giovanni Baglione, *Le nove chiese di Roma [1639]*, hg. v. Liliana Barroero, Rom 1990.
- BAGLIONE (1642) 1995 Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, hg. u. komm. von Jacob Hess und Herwarth Röttgen, 3 Bde., Vatikanstadt 1995
- BARBIERI/BARCHIESI/FERRARA 1995 Costanza Barbieri, Sofia Barchiesi u. Daniele Ferrara, *Santa Maria in Vallicella*, Rom 1995.
- BARROERO 1987 Liliana Barroero, »La basilica dal Cinquecento all'Ottocento«, in *La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, hg. v. Carlo Pietrangeli, Florenz 1987, S. 215-315.
- BELLINI 1995 Federico Bellini, »L'interno della basilica liberiana nel rifacimento di Ferdinando Fuga«, *Palladio*, 8 (1995), S. 49-62.
- BERTOLOTI 1882 Antonino Bertolotti, *Artisti modenesi, parmensi e della Lungiana in Roma*, Modena 1882.
- Between Renaissance and Baroque* 1965 *Between Renaissance and Baroque: European Art 1520-1600* (Ausstellungskatalog Manchester), Manchester 1965.
- BIANCHI 2014 Elisabetta Bianchi, »Pinacoteca di Brera: Cappella di San Giuseppe«, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, hg. v. Giovanni Agosti, Rosanna Sacchi u. Jacopo Stoppa, Mailand 2014, S. 103-111.
- BISSELL 1981 R. Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, University Park 1981.
- BJURTSRÖM 2002 Per Bjurström, *Italian Drawings: Florence, Siena, Modena, Bologna*, Stockholm 2002,
- BONELLI 1996 Laura Bonelli, »Documenti per il giovane Francesco Vanni«, *Prospettiva*, 82 (1996), S. 95f.
- BRENK 1975 Beat Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore in Rom*, Wiesbaden 1975.
- CASTELLI 2010 Francesca Romana Castelli, »L'intensa carriera romana del pittore lombardo Giovan Battista Ricci da Novara (1537?-1627)«, *Novarien*, 39 (2010), S. 215-233.
- CELLI/MEI 1999 Marina Celli u. Mauro Mei, *Disegni della Biblioteca Comunale di Urbania. La Collezione Ubaldini*, 2 Bde., Ancona 1999.
- CHRISTANSEN 2001 Keith Christiansen, »L'arte di Orazio Gentileschi«, in *Orazio e Artemisia Gentileschi* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Keith Christiansen u. Judith W. Mann, Mailand 2001, S. 3-37.
- CHRISTANSEN 2010 Keith Christiansen, »Orazio Gentileschi«, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, hg. v. Alessandro Zuccari, 2 Bde., Mailand 2010, Bd. 2, S. 421-433.
- CIAMPOLINI 2005 Marco Ciampolini, »Ventura Salimbeni«, in *Nel segno di Barocci*, hg. v. Anna Maria Ambrosini Massari, Mailand 2005, S. 370-393.
- CIARDI/GALASSI/CAROFANO 1989 Roberto Paolo Ciardi, Maria Clelia Galassi u. Pierluigi Carofano, *Aurelio Lomi, maniera e innovazione*, Pisa 1989.
- CLARIDGE/OSBORNE 1996 Amanda Claridge u. John Osborne, *Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, London 1996 (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo 2.1).
- CORBO 1967 Anna Maria Corbo, »I pittori della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore«, *Palatino* 11 (1967), S. 301-313.
- DE ANGELIS 1621 Paolo De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe*, Rom 1621.
- DE LOTTO 2008 Maria Teresa De Lotto, »Camillo Mariani«, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 32 (2008), S. 21-223.
- DOCCI 2006 Marina Docci, *San Paolo fuori le mura*, Rom 2006.
- FALLICA 2014 Salvatore Fallica, »Sviluppo e trasformazione della chiesa e del monastero di S. Lorenzo in Panisperna in Roma«, *Studi romani*, 62 (2014), S. 117-148.
- FELINI (1610) 1969 Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo della cose maravigliose dell'alma città di Roma* (Rom 1610), Reprint hg. v. Otto Lehmann-Brockhaus u. Stephan Waetzold, Berlin 1969.
- FORCELLA 1869-1884 Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, 14 Bde., Rom 1869-1884.
- FRANCIA 2004 Vincenzo Francia, *Splendore di bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Vatikanstadt 2004.
- FREIBERG 1995 Jack Freiberg, *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge 1995.

Eine Bewährungsprobe für Orazio Gentileschi

- GERSZI 1958 Teréz Gerzi, »I disegni di Ventura Salimbeni per gli affreschi della chiesa di S. Maria in Portico a Fonte Giusta di Siena«, *Acta historiae artium academiae scientiarum Hungaricae*, 5 (1958), S. 359–363.
- GRECO 2015 Giovanna Greco, »Nova et vetera. Il cantiere settecentesco di S. Maria Maggiore nella documentazione vaticana e vallicelliana tra conservazione e progetto, Chieti 2015.
- HERKLOTZ 1992 Ingo Herklotz, »Cassiano and the Christian Tradition«, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, Ivrea 1992, S. 31–48.
- Italian 16th-Century Drawings* 1969 *Italian 16th-Century Drawings from British private collections* (Ausstellungskatalog Edinburgh), hg. v. Edinburgh Festival Society, Edinburgh 1969.
- JAFFÉ 1994 Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings: Roman and Neapolitan Schools*, 4 Bde., London 1994.
- KRAUTHEIMER 1949 Richard Krautheimer, »Some Drawings of Early Christian Basilicas in Rome: St. Peter's and S. Maria Maggiore«, *The Art Bulletin*, 31 (1949), S. 211–215.
- KRAUTHEIMER 1959 Richard Krautheimer, »The Architecture of Sixtus III: A Fifth-Century Renaissance?«, in *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. v. Millard Meiss, New York 1959, S. 291–302.
- LANDI 2014 Benedetta Landi, »Alcune novità sul soggiorno romano di Ventura Salimbeni«, *Buletino senese di storia patria*, 121 (2014), S. 96–116.
- LATTUADA 2016 Riccardo Lattuada, »A new Annunciation and a Fall of the Rebel Angels on alabaster by Orazio Gentileschi, and some observations on the visual sources of the two versions of the Annunciation in Turin and Genoa«, *Valori tattili*, 7 (2016), S. 14–29.
- LONGHI (1916) 2011 Roberto Longhi, »Gentileschi padre e figlia« [1916], hg. v. Mina Gregori, Mailand 2011.
- MACIOCE 1990 Stefania Macioce, *Undique splendent. aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605)*, Rom 1990.
- MACIOCE 2010 Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513–1875*, Rom 2010.
- MANCINI 1956–1957 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. v. Adriana Marucchi u. komm. v. Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956–1957.
- MANIELLO 1998 Sabina Maniello, »Pasquale Cati. Un documento relativo al Martirio di San Lorenzo in San Lorenzo in Panisperna e notizie sulla vita artistica del pittore«, *Alma Roma*, 38 (1998), S. 93–108.
- MARINI 2002 Maurizio Marini, »Il cavalier Giovanni Baglione pittore«, in *Giovanni Baglione (1566–1644)*, hg. v. Stefania Macioce, Rom 2002, S. 16–26.
- MARTINELLI 1975 Angelo Martinelli, *Santa Maria Maggiore sull'Esquilino nella tradizione, nella storia e nell'arte*, Rom 1975.
- MASETTI ZANNINI 1974 Gian Ludovico Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma*, Rom 1974.
- MATTEOLI 2006 Anna Matteoli, »Il Baldassarino e non il Cigoli è l'autore della »Crocifissione« alla Scala Santa«, *Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, 73 (2006), S. 103–126.
- MODESTI 2007 Adolfo Modesti, *La medaglia »annuale« dei romani pontefici*, 2 Bde., Rom 2007.
- NIBBY 1839 Antonio Nibby, *Roma nell'anno 1838. Parte prima moderna*, Rom 1839.
- NICOLACI 2014 Michele Nicolaci, »Giovanni Baglione, Francesco Bassano e Antonio Maria Panico. Lettere dal carteggio di Onofrio Santacroce (1568–1604)«, *Storia dell'arte*, 138 (2014), S. 33–68.
- ONORI 2013 Elena Onori, »Orazio Gentileschi e Marzio Ganassini a Farfa. Nuovi documenti per il cantiere abbaziale (1597–1599)«, *Storia dell'arte*, 134 (2013), S. 31–58.
- ORBAAN 1920 Johannes A. F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Rom 1920.
- PECCHIAI 1950 Pio Pecchiai, *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Rom 1950.
- PIERGUIDI 2009 Stefano Pierguidi, »Il ruolo di Domenico Fontana nella scelta dei pittori sistini«, in *Studi sui Fontana*, hg. v. Marcello Fagiolo u. Giuseppe Bonaccorso, Rom 2009, S. 71–80.
- PULINI 2003 Massimo Pulini, *Andrea Lilio*, Mailand 2003.
- RIEDL 1976 Peter Anselm Riedl, *Disegni dei barocceschi senesi*, Florenz 1976.
- ROBERTSON 2015 Clare Robertson, *Rome 1600. The City and the Visual Arts under Clement VIII.*, New Haven und London 2015.
- RÖTTGEN 2002 Herwarth Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Rom 2002.
- SANTARELLI 1647 Antonio Maria Santarelli, *Memorie notabili della basilica di Santa Maria Maggiore*, Rom 1647.
- SCAVIZZI/SCHWED 2006 Giuseppe Scavizzi u. Nicolas Swed, *Ferrau Fenzoni*, Todi 2006.
- SCHERBAUM 2004 Anna Scherbaum, *Albrecht Dürers Marienlieben. Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004.
- SCHWAGER 1961 Klaus Schwager, »Die Bautätigkeit Sixtus V. an S. Maria Maggiore in Rom«, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 16), S. 324–354.

## Lothar Sickel

- |               |  |                 |   |
|---------------|--|-----------------|---|
| SCHWAGER 1983 | Klaus Schwager, »Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V.: Bauprogramm, Baugeschichte, Baugestalt und ihre Voraussetzungen«, <i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , 20 (1983), S. 241–312.   | SPAIN 1983      | Suzanne Spain, »The Restoration of the Sta. Maria Maggiore Mosaics«, <i>The Art Bulletin</i> , 65 (1983), S. 325–328.   |
| SCHWED 2000   | Nicolas Schwed, »New Drawings by Ferrà Fenzoni«, <i>Master Drawings</i> , 38 (2000), S. 29–54.   | SPEAR 2010      | Richard Spear, <i>Painting for Profit. The economic lives of seventeenth-century Italian painters</i> , New Haven 2010.   |
| SICKEL 2010   | Lothar Sickel, »Giovanni Battista Pozzos ›Martyrium der Heiligen Katharina‹ für Antonio Bardi. Der wiedergefundene Vertrag und die Querele um den Wert des Gemäldes«, <i>Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft</i> , 37 (2010), S. 167–182.   | SPEAR 2016      | Richard Spear, <i>Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento</i> , Rom 2016.  |
| SICKEL 2011   | Lothar Sickel, »Il nobile immaginario: L'ascesa sociale di Giovanni Baglione«, in › <i>L'essercitio mio è di pittore. Caravaggio e l'ambiente artistico romano</i> , hg. v. Francesca Curti, Michele di Sivo u. Orietta Verdi (Roma moderna e contemporanea 19), Rom 2011, S. 455–485. | STEINEMANN 1995 | Holger Steinemann, <i>Baldassarre Croce. Ein Maler der katholischen Reform</i> , Magisterarbeit, Stuttgart 1995.  |
| SICKEL 2014   | Lothar Sickel, »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«, <i>Bollettino d'arte</i> , 99 (2014), S. 117–134.                                 | TOESCA 1960     | Ilaria Toesca, »Un documento del 1595 sul Gentileschi«, <i>Paragone/Arte</i> , 9 (1960), S. 59f.  |
| SICKEL 2016   | Lothar Sickel, »Ein unbeachteter Gemäldezyklus von Tommaso Laureti in der Sakristei der Certosa di San Martino in Neapel«, <i>Kunstchronik</i> , 69 (2016), S. 421–427.  | TOFTE 1989      | Robert Tofte, › <i>Discourse</i> ‹ to the Bishop of London, hg. v. Robert C. Melzi, Genf 1989.  |
|               |  | TOSINI 2012     | Patrizia Tosini, »Per Giovanni Battista Ricci disegnatore: progetti decorativi per palazzo Colonna a Roma«, <i>Paragone/Arte</i> , 63, 749 (2012), S. 36–44.        |
|               |  | ZUCCARI 1993    | Alessandro Zuccari, »La Biblioteca Vaticana e i pittori sistini«, in <i>Roma di Sisto V: le arti e la cultura</i> , hg. v. Maria Luisa Madonna, Rom 1993, S. 59–76. |