

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

Anna Seidel

Gian Lorenzo Berninis Büste
Kardinal Alessandro Peretti Montaltos
aus der Villa Montalto

Für die Unterstützung der Recherchen und den Austausch über die Hamburger Büste danke ich Silvia Castro, Ursula Verena Fischer Pace, Joris van Gastel, Susanne Hoppe, Saskia Hüneke, Karen Lloyd, Jennifer Montagu, Ursula Sdunnus, Lothar Sickel, Neela Struck.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	396
Identifikation der Büste im 20. Jahrhundert	396
Das Hamburger Bildnis aus der Hand Berninis	399
Der Porträtierte	400
Die bildnerischen Darstellungen des Kardinals Alessandro Peretti Montalto	402
Die Büste Berninis im Dienst der Selbstdarstellung der Peretti Montalto	410
Epilog: Ergänzung zur Provenienzgeschichte	417

Abstract

Cardinal Alessandro Montalto Peretti (1571–1623) was among the earliest patrons of the young Gian Lorenzo Bernini (1598–1680). From Baldinucci's *Vita* of the sculptor, it has always been known that Bernini made a bust of the cardinal. This was identified in 1984 as a sculpture that had been acquired by the Hamburger Kunsthalle in 1910 as an anonymous portrait by an unknown sculptor. A written source allows it to be traced to the Villa Montalto in the mid-seventeenth century. Beyond this, the background of its genesis and the context of its original installation remained unknown, as well as the provenance and the identification of the bust between the seventeenth and twentieth centuries. These gaps in the record can be partially filled by in-depth

examination of the portrait in light of sources that have not yet been considered by Bernini scholars. For the first time, the bust is situated within the tradition of portraits of the cardinal, and its presentation is reconstructed in the framework of the programmatic decoration of the Villa Montalto in the first decades of the seventeenth century. In contrast to the only previous proposal regarding the purpose of its production, which suggests the image is a memorial portrait for a sacred context, here the Villa Montalto is interpreted as the original context endowing the sculpture with its significance. In this regard, the meaning of Bernini's work for the self-representation of the Peretti Montalto in Rome is emphasized.

Einleitung

Mit dem Tod von Kardinal Alessandro Peretti Montalto (1571–1623) im Jahr 1623 endete jäh die gerade begonnene Förderung des jungen Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) durch diesen bedeutenden römischen Mäzen. Allein zwei Aufträge hatten Bildhauer und Kardinal zusammengeführt: Eine etwa lebensgroße Brunnengruppe mit den Figuren von *Neptun und Triton*¹ – Berninis erste Brunnenskulptur überhaupt – und eine Porträtbüste des Kardinals² (Abb. 1). Beide Bildwerke werden in der Vita Berninis von 1682 genannt.³ Dennoch gerieten sie im Laufe der Jahrhunderte in Vergessenheit. Die Statuengruppe *Neptun und Triton*, ursprünglich der Höhepunkt in der Gartenausstattung der Villa Montalto in Rom, wurde 1905 in einer englischen Privatsammlung wiederentdeckt und 1950 für das Victoria and Albert Museum erworben. Die Büste des Kardinals Alessandro wurde 1984 mit einer Skulptur identifiziert, welche seit 1910 als anonymes Porträt eines unbekanntes Bildhauers in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt worden war. Sie war aus der in England zusammengestellten Sammlung des gebürtigen Hamburgers Freiherr Johann Heinrich Wilhelm von Schröder (1825–1910)⁴ in das Museum gelangt.

Mit der Identifikation ihres Schöpfers und des Dargestellten vor dreißig Jahren wurden die Fragen nach ihrem Entstehungshintergrund, ihrer Provenienz und ihrer Zuschreibung im Laufe der verstrichenen Jahrhunderte aufgeworfen. Das Marmorbildnis wird hier erstmals in den Kontext der Porträttradition des Kardinals Alessandro Peretti Montalto gestellt und in Zusammenhang mit seiner ursprünglichen Präsentation untersucht. Diese Einordnung regt dazu an, den Stellenwert der Büste für die Selbstdarstel-

lung der Peretti Montalto zu erschließen. Darüber hinaus tragen die Ergebnisse meiner Recherchen zur Kenntnis der Provenienzgeschichte der Büste bei. In allen drei Aspekten – Porträttradition, Kontextualisierung und Provenienz – stützt sich der vorliegende Artikel auf Quellen, die in der Bernini-Forschung bislang nicht berücksichtigt wurden.

Identifikation der Büste im 20. Jahrhundert

Freiherr von Schröder hatte die unbezeichnete Büste eines Kardinals im 19. Jahrhundert aus unbekanntem Kontext erworben. Alfred Lichtwark, 1886–1914 erster Direktor der Hamburger Kunsthalle, befand unter den Skulpturen der Sammlung Schröder allein diese für museumswürdig und übernahm sie im Verband mit der Stiftung zahlreicher Gemälde.⁵ Die Bilder der Sammlung Schröder stammen sämtlich aus dem 19. Jahrhundert; wohl in Analogie hierzu wurde auch die Büste im Zuge einer späteren Inventarisierung in eben jenen Zeitraum datiert.⁶ Erst 1984 fand Georg Syamken, der letzte Kustos für Skulptur an der Hamburger Kunsthalle, zu der Überzeugung, dass es sich um ein namhaftes Werk des italienischen Barock handeln müsse. Sein Bitten um eine Expertise beantworteten zwei Spezialisten für italienische Barockskulptur, Jennifer Montagu und Irving Lavin, unabhängig voneinander mit der Identifikation der Büste als jenes Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montaltos von Gianlorenzo Bernini, das bis dahin allein aus einer Erwähnung in Berninis Vita von Filippo Baldinucci aus dem Jahr 1682 bekannt gewesen war.⁷ In der Gegenüberstellung mit einem Halbfigurenporträt in Marmor, welches seinerseits im 17. Jahrhundert in der Villa Montalto in Rom gestanden hatte und das heute Giuliano Finelli (1601–1653) zuge-

¹ Victoria and Albert Museum, Inv. 18-19 50, datiert 1622–1623, Marmor, H 183 cm.

² Hamburger Kunsthalle, Inv. S-1918/60, datiert 1621–1623, Marmor, H mit Sockel 88 cm. *Ein Hamburger sammelt in London* 1984, S. 17; LAVIN 1984; LAVIN 1985, S. 32, 34, 38; SYAMKEN 1988a, S. 101 f.; SYAMKEN 1988b; CLIFFORD/WESTON-LEWIS 1998, S. 68; HESS (C.) 2008a; HESS (C.) 2008b; HESS (C.) 2009b. Auch die Statue des David, die Bernini 1624 für Scipione Borghese vollendete, geht auf einen Auftrag des Kardinals Montalto zurück (Galleria Borghese, Inv. 77). BENOCCI 1989 (1990), S. 83 publizierte die entsprechenden Zahlungsbelege aus März und Mai 1623.

³ *Vita di Gian Lorenzo Bernini* 1948, S. 176.

⁴ LEPIEN 1984a, S. 7f.

⁵ Protokoll der Sitzung der Kommission zur Verwaltung der Kunsthalle vom 3.6.1911, StAHH 364-2/1, Kunsthalle III, 5: »Der Direktor berichtet, daß er in England mit der Familie Schröder Besprechungen gehabt hatte über eine etwaige Ueberlaßung der Skulpturen aus dem

Schröder'schen Legat, die Familie teilt unsere Ansicht, daß die Marmorwerke für ein Museum wenig geeignet seien mit Ausnahme der italienischen Bildnißbüste. Es wäre der Familie Schröder nicht unsympathisch, wenn die Marmore wieder ihren alten Raum in der Well bezögen. Der Direktor erwähnt, daß er die Marmore nur deshalb mit herübergebracht, damit die Kommission sich ein Urteil bilden könnte [...].« Siehe auch JUNGE-GENT 2012, S. 830.

⁶ HK, Inventar der Plastik Sammlung 1918–1951/15, S. 16. Der Eintrag von 1918 wurde überschrieben, im Vergleich ist die jüngere Notiz auf 1939 zu datieren; HK Werkakte, Brief von Georg Syamken an Ursula Schlegel vom 14.6.1984; SYAMKEN 1988b, S. 135.

⁷ HK, Werkakte, Telefonnotiz Lavin – Syamken vom 9.3.1984, Brief Montagu an Syamken vom 11.3.1984. Publikation des Ergebnisses durch LAVIN 1984. WITTKOWER 1997, S. 301, Nr. 7, übernahm die Identifikation nicht, er führte Berninis Büste von Kardinal Alessandro Peretti Montalto in der Liste der »Lost, Destroyed and Occasional Works«.



1 Gian Lorenzo Bernini, Büste Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Marmor, H 88 cm (einschließlich Sockel), 1621–1623. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv. S-1918/60 (Foto Hamburger Kunsthalle/bpk, Elke Walford)



2 Giuliano Finelli, Halbfigurenporträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Marmor, H 91 cm, 1632/33–1635. Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg SPSG, Skulpturensammlung, 5483, GK III 1151, ausgestellt im Bodemuseum (Foto SMB – Skulpturensammlung / Antje Voigt)

schrieben ist (Abb. 2),⁸ fanden sie die Identifikation des Dargestellten bestätigt. Die Hamburger Büste wurde überzeugend um 1621–1623 datiert⁹ und richtig mit einer Passage in den Rombeschreibungen des Priesters und Antiquars Fioravante Martinelli (1599–1677)¹⁰ aus den Jahren 1660–1663 zusammengebracht. Diese dokumentiert die Skulptur zwi-

⁸ SPSG, Skulpt.sl.g. 5483, GK III 1151, datiert 1632/33–1635, Marmor, H 91 cm, ausgestellt im Bodemuseum Berlin. SCHOTTMÜLLER 1923, S. 118–125; SCHOTTMÜLLER 1933, S. 222 f., N. S. 388; NAVA CELLINI 1964, S. 26 f.; HEIMBÜRGER RAVALLI 1973, S. 99 f., Kat. 26 und S. 179 (Heimbürger Ravalli publizierte die Skulptur als Kriegsverlust, sie datierte die Skulptur auf ca. 1634 und weist darauf hin, dass das zusammengehörige Porträt Michele Perettis [SPSG, Skulpt.sl.g. 5484, GK III 1150, datiert 1632/33–1635, Marmor, H. 95 cm] nicht von Algardi sei); die Zuschreibung an Finelli erstmals bei MONTAGU 1985, Bd. 2, S. 475, Kat. R 51 und folgend in: DOMBROWSKI 1997, S. 337 f.,

schen zahlreichen Gemälden in der Villa Montalto (Abb. 3) als Arbeit Berninis: »La testa con busto del Card. Alessandro Montalto di marmo bianco è del Cav. Bernino.«¹¹ Die Villa Montalto einschließlich der künstlerischen Ausstattung des Palazzo Termini und des Casino Felice lässt sich allein anhand historischer Bild- und Textquellen rekonstruieren, da sie im 19. Jahrhundert vollständig zerstört wurde, um dem römischen Hauptbahnhof Platz zu machen.¹² Auf Grundlage einer Publikation zur Villa Montalto, die erst fünfzig Jahre nach Auflösung der Skulpturensammlung von einem Mitglied der Familie des letzten Eigentümers verfasst wurde und für die Skulpturenpräsentation keinen eigenen Quellenwert hat, wurde der Aufstellungsort der Büste genauer benannt. Demnach soll sie sich einst auf einem geschnitzten Nussbaumholzsockel im *salone* des *piano nobile* im Palazzo Termini der Villa Montalto befunden haben.¹³ In der Erstpublikation der Büste vertrat Lavin jedoch die Überzeugung, dass dieser Platz in der Villa Montalto nicht der ursprünglich intendierte war; zunächst habe die Büste vielmehr der *memoria* des Kardinals in Santa Maria Maggiore dienen sollen.¹⁴ Seine These stützte er auf die Erwähnung eines zum Gedenken gearbeiteten Marmorwerks in einer Totenrede auf Kardinal Alessandro Peretti Montalto einerseits¹⁵ und auf seine Interpretation des zusammengesetzten Sockels andererseits. Dessen angestückte Erhöhung verstand er als Hinweis auf eine ursprüngliche, schließlich verworfene Intention, die Skulptur in einer Nische auszustellen, wie es für eine Gedenkbüste in Kirchen üblich war.¹⁶ Die Frage nach dem Entstehungshintergrund und der Präsentation der Büste ist seither nicht weiterentwickelt worden.

Lavin stellte zudem die These auf, dass die Büste gleich Berninis *Neptun und Triton*-Gruppe 1784 von dem englischen Bankier und Kunsthändler Thomas Jenkins (1722–1798) in Rom erworben und nach England verkauft worden sei.¹⁷ Dies blieb jedoch bislang ohne Beleg. Explizit betonte der damalige stellvertretende Direktor der Hamburger Kunsthalle, Helmut R. Leppien, dass weder bekannt sei, woher die Büste in die Sammlung Schröder gelangt war, noch belegt werden könne, welchem Künstler sie im Laufe der Jahrzehnte zugeschrieben gewesen sei.¹⁸

Kat. A 45 und 46; BACCHI 2009, S. 146 f., 149 f., 153 f.

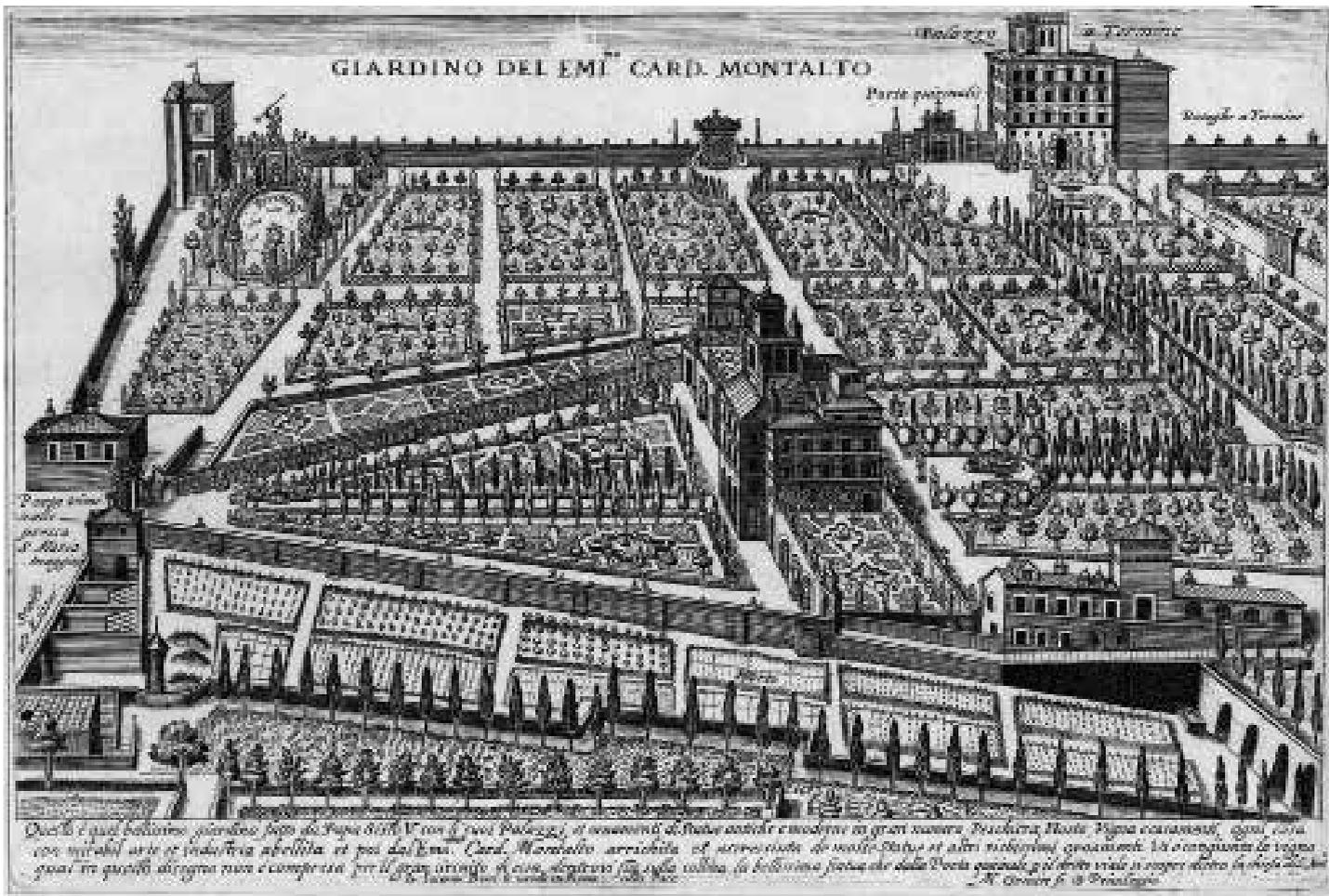
⁹ LAVIN 1984, S. 87; Jennifer Montagu datierte die Büste in die erste Hälfte der 1620er Jahre, Hamburger Kunsthalle, Werkakte, Brief Jennifer Montagu an Georg Syamken vom 11.3.1984.

¹⁰ MARTINELLI 1969 (Manuskript in der Bibliotheca Casanatense, Rom).

¹¹ MARTINELLI 1969, S. 326. Bereits zitiert in LAVIN 1984, S. 89.

¹² MASSIMO 1836; QUAST 1991.

¹³ LAVIN 1984, S. 87 nach MASSIMO 1836, S. 164. Massimos Buch beruht auf direkter Kenntnis der Villa in seiner Zeit sowie auf gründlichen Recherchen von Schriftquellen, die er in einem Verzeichnis auf-



3 Matthäus Greuter / Giovanni Giacomo de Rossi, *Giardino del Emilmo Cardinal Montalto*, Kupferstich, 243 × 357 mm. Rom, Kunstsammlung der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Inv. D20034 (Foto Bibliotheca Hertziana)

Das Hamburger Bildnis aus der Hand Berninis

Im Œuvre Gian Lorenzo Berninis zählt die Hamburger Büste (datiert 1621–1623) zu den frühen selbstständig ausgeführten Bildnissen. Mit einer differenzierten Oberflächenbehandlung einerseits und kleinen formalen Variationen andererseits vermochte der Bildhauer, das begrenzte Repertoire seines Motivs – Mimik, Frisur und Barttracht, Schulterpartie, Kragen, Mozzetta mit Kapuze sowie Ruhe und

Bewegung in Haltung und Kleidung – in eine beeindruckend lebendige und individuelle Darstellung zu verwandeln.

Das Porträt ist innerhalb der ruhig geschwungenen Form der Büste und der klaren Gesichtszüge, die von dem bereits lichten, kurzgeschnittenen Haar gerahmt werden, in zahlreichen kleinen Partien in Bewegung versetzt: Kragen, Kapuze, Knopfleiste und Bügelfalten im Tuch zeigen leichte bis deutliche Unregelmäßigkeiten, als wären sie soeben erst zur Ruhe gekommen. Das Gesicht ist zur rechten Schulter

führt. Wie zu jener Zeit üblich, fehlen die einzelnen Quellenbelege im Text.

¹⁴ LAVIN 1984, S.91. Biografien des Kardinals entnahm er, dass die Leiche in der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore beigesetzt, das Herz aber in Sant'Andrea della Valle aufbewahrt wurde. LAVIN 1984, S.90; LAVIN 1985, S.38.

¹⁵ LAVIN 1985, S.38, Anm.10 zitiert BRICCIO 1623, S.4: »fu sepolto nella ricca, e sontuosa Cappella del Presepio, fabricata con tanta spesa dalla bon. mem. di Sisto Papa V. suo Zio, doue essendo viua la memo-

ria sua, & de Pio Papa V. viuerà ancora la sua scolpita ne marmo ma molto più nel petto de gli huomini, doue ancora aspettando il suo corpo la immutatione nell'vltimo giorno l'anima [...]« Darstellungen der Päpste sind bis heute teil der Kapellenausstattung, ein Platz für eine Büste Kardinal Alessandros ist nicht zu erschließen.

¹⁶ LAVIN 1985, S.38. Die These wurde wiederholt aufgegriffen, nicht aber hinterfragt: SYAMKEN 1987; HESS (C.) 2009b, S.232.

¹⁷ LAVIN 1984, S.89.

¹⁸ LEPPEN 1984a, S.7.

gewandt, der Blick folgt der Drehung und fokussiert ein unbekanntes Ziel. Die ruhige Mimik vermittelt Konzentration. Der kantige Kiefer und der fest geschlossene Mund mit erkennbarem Unterbiss geben den Zügen Entschlossenheit. Ein Lächeln, das Augen und Mund umspielt, mildert hingegen die Strenge: Eine facettenreiche, zugleich kraftvolle und freundliche Persönlichkeit entsteht vor dem Auge des Betrachters. Zu der lebendigen Wirkung des Bildnisses tragen die technischen Feinheiten wesentlich bei, so beispielsweise die starken Unterschneidungen an Kragen und Augenpartie.¹⁹ Zugleich naturalistisch und suggestiv ist die Oberflächenbehandlung des Marmors, der partienweise stumpf belassen, aufgeraut, zu tiefem Relief gefurcht oder poliert wurde. Die Gestaltungsmöglichkeiten folgen der haptischen Beschaffenheit des Dreitagebarts, des getrimmten Kinn- und Oberlippenbarts sowie des glatten, kurz geschnittenen Haupthaars, der Haut mit den Altersspuren und Narben sowie des schweren Stoffs der Mozzetta. Zugleich bestimmt diese abschließende Bearbeitung des Steins das Lichtspiel, das die Büste einmal mehr animiert.²⁰ Nicht allein die Widererkennbarkeit physiognomischer Eigenheiten, sondern gerade die Vermittlung von Persönlichkeit und Ausstrahlung zeichnen Berninis Leistung als Porträtist aus. Die Balance von Naturnähe – im Sinne eines formalen Realismus – und scheinbarer Lebendigkeit im Marmor brachte er zur Meisterschaft.²¹

Auf welche Weise Bernini in seinem Montalto-Porträt einem formalen Realismus einerseits und der Interpretation der dargestellten Persönlichkeit andererseits Bedeutung einräumte, ist durch die Betrachtung des Bildnisses im Kontext seines weiteren Œuvres als Porträtist zu erkennen. In welchem Maße der Bildhauer sich den Kardinal im Sinne seiner Zeitgenossen annäherte oder eine eigenständige Interpretation entwickelte, ist im Vergleich mit der schriftlichen und

bildlichen Überlieferung zu dessen Persönlichkeit und Aussehen zu hinterfragen.

Der Porträtierte

Eine Beschreibung der Physiognomie von Kardinal Alessandro Peretti Montalto ist nicht überliefert.²² Die knappe Bemerkung Kardinal Guido Bentivoglios (1579–1644), sein Äußeres sei weniger liebenswert als ungepflegt gewesen, kann bestenfalls eine tendenzielle Einschätzung des Aussehens Alessandros vermitteln.²³ Hinweise auf das Wirken des Kardinals und, in Maßen, auf seine individuellen Vorlieben und seine Persönlichkeit können hingegen zeitgenössischen Texten entnommen werden. Als Großneffe von Sixtus V. (1521–1590, Pontifikat ab 1585) wurde er von diesem 1585, im Alter von fünfzehn Jahren, zum Kardinal ernannt.²⁴ Der Papst, auf dessen Wunsch Alessandro Peretti Damasceni den Namen des Heimatortes seiner Familie, Montalto, annahm, ermöglichte ihm durch die Zuweisung von Ämtern und Einkünften, eines der einflussreichsten Mitglieder der römischen Kurie zu werden.²⁵ Sein jährliches Einkommen wird mit 100.000 Scudi überliefert.²⁶ Über ein ähnliches Finanzvolumen verfügte seinerzeit in der römischen Kurie allein Kardinal Pietro Aldobrandini (1571–1621).²⁷ 1587 ernannte Sixtus V. Kardinal Alessandro zum Legaten von Bologna²⁸ und 1589 zum *Vice cancelliere di Santa Romana Chiesa* auf Lebenszeit.²⁹ Hiermit verknüpft war die Cancelleria als Wohnsitz des Kardinals und seiner *famiglia*.

Sixtus V., der als Bauernsohn in den Marken aufgewachsen war, zielte auf die Installation und zukünftige Absicherung der von ihm begründeten Dynastie der Peretti in Rom. Diese Ambition spiegelte sich auch in der strategischen Heiratspolitik für jüngere Verwandte; so wurden die Schwestern

¹⁹ An der Spitze des linken Ohrs ist die Skulptur gebrochen.

²⁰ Die Oberfläche der Büste ist vollständig weiß, eine Patina ist nicht mehr zu erkennen. Möglicherweise ist daher die originale Wirkung des Stücks nicht mehr nachzuvollziehen.

²¹ Vgl. Zitat Berninis bei Chantelou zur Schwierigkeit der Bildnisproduktion, zitiert in: BACCHI/HESS 2008, S. 1. Siehe auch zu den Begriffen der ›ressemblance parlant‹ und des ›bel composto‹: BACCHI/HESS 2008, S. 19–30; HESS (C.) 2009a, bes. S. 164–170. Der Begriff der ›speaking likeness‹ zuerst bei WITTKOWER 1955, S. 15, dort bezogen auf Berninis Büste von Costanza Bonarelli; allgemein wird eine ›speaking likeness‹ oder die Qualität des ›ritratto parlante‹ Berninis Büsten ab den 1630er Jahren zugesprochen; in dem Porträt Montaltos ist jenes Maß an Lebendigkeit erst vorbereitet. Unterschiedliche Interpretationsansätze hinsichtlich der Naturnähe der Porträts Berninis vgl. MONTAGU 1985, Bd. 1, S. 158 f.; GASTEL 2013b, bes. S. 56–62, 73 f., 78–81, 124–129.

²² Bekannt ist beispielsweise eine Schilderung der Gesichtszüge Scipione Borgheses von seinem Leibarzt, mit der auch eine Büste Berninis ver-

glichen wurde: BACCHI/HESS 2008, S. 20 und Anm. 93. Vgl. HILL (M.) 1998 und GASTEL 2013.

²³ »Aveva egli più del sozzo che dell'amabile nell'aspetto [...],« zit. nach BENTIVOGLIO (G.) 1807, I. Buch, S. 91.

²⁴ PASTOR 1958, Buch 1, Kap. 1, S. 49; MORONI 1851, S. 90 f.; Zur Biografie des Kardinals zuletzt TESTA 2015.

²⁵ Vgl. SEIDLER 1996, S. 94 f. nach Giovanni Battista Ceci (1605; fol. 461 v–165 r); GRANATA 2012, S. 23–33. Einkünfte und Bedeutung mancher Verpflichtungen lassen sich im Vergleich mit der Darstellung von REINHARD 1974 erschließen.

²⁶ PASTOR 1958, S. 52; SEIDLER 1996, S. 102; WIELAND 2004, S. 441; GRANATA 2012, S. 25.

²⁷ SEIDLER 1996, S. 102, 104.

²⁸ Das Amt hatte er erneut 1592–1598 und 1601–1605 inne.

²⁹ PASTOR 1958, S. 53, Anm. 3 betont, dass ihm nur ein Teil der unter seinem Vorgänger, Alessandro Farnese, mit dem Amt verbundenen Einkünfte zugeteilt wurden. WIELAND 2004, S. 441; GRANATA 2012, S. 24.

Alessandros in die altrömischen Adelsfamilien Colonna und Orsini verheiratet.³⁰ Seinem Kardinalneffen wies der Papst eine entscheidende Rolle als Vertrauten innerhalb der Kirche und Verantwortungsträger für die Zukunft der Familie zu. Einen weiteren Papst stellten die Peretti schließlich nicht, doch gelang es Kardinal Alessandro mit bemerkenswertem Erfolg, nach dem Tod des Papstes seine herausgehobene Position langfristig zu sichern, beispielsweise entscheidend Einfluss in den Konklaven 1592 (Clemens VIII. Aldobrandini) und 1605 (Paul V. Borghese) zu nehmen und während des langen Pontifikats Paul V. seine Netzwerke für sich nutzbar zu installieren.³¹

Giovanni Briccio schilderte Kardinal Alessandro in seiner Totenrede 1623 als außerordentlich wohlhabend, aber ebenso spendabel, gegen die Armen in höchstem Maße fürsorglich und daher äußerst beliebt beim Volk.³² Alessandro stabilisierte demnach systematisch seine mächtige Position, insofern er sich die Loyalität verschiedener Interessengruppen sicherte. Mit Spendenfreude und Kunstsinnigkeit dominiert in biographischen Skizzen ein positives Bild seiner Person. Eine kritische Einschätzung überliefert demgegenüber der Brief eines Gesandten aus Urbino vom Konklave von 1605.³³ Kardinal Montalto, so referiert er, werde als abweisend eingeschätzt, vor allem aber sei es schwer, dessen Gedanken zu erraten. Er vermutet ein taktisch begründetes, vorgebliches Desinteresse und konstatiert, dass das Wort Montaltos im Konklave großes Gewicht habe. Er zeichnet das Bild eines dem Müßiggang zugeneigten Mannes, der Aufwand und Arbeit scheue. Ähnlich ist auch die Charakterisierung durch einen weiteren Zeitgenossen, Kardinal Guido Bentivoglio: Dieser schildert Alessandro als zurückgezogen, wortkarg und wenig arbeitsam, aber er betont

auch, dass der Kardinal mit dem römischen Adel bestens vernetzt sei, dass er als Almosengeber herausrage, die Musik liebe und fördere und insgesamt ein hochgelobter, beliebter Kardinal sei.³⁴

Obwohl die Überlieferung teils widersprüchlich ist, zeichnet sie in manchen Aspekten ein einstimmiges Bild: Weit gespannte Kenntnisse sowie effektives diplomatisches Handeln sind Kardinal Peretti Montalto demnach ebenso zuzusprechen wie Engagement in der sozialen Fürsorge und der Förderung der Künste.³⁵ Seinem unerwarteten Tod am 2. Juni 1623 soll eine kurze, schwere Krankheit vorangegangen sein. Er sei nach übermäßigem Verzehr von gefrorenen Speisen, Getränken und Medikamenten gestorben, welche den Magen unterkühlt hätten.³⁶ Als medizinische Diagnose ist dies nicht haltbar;³⁷ die Todesursache von Kardinal Alessandro Peretti Montalto ist somit unbekannt.

Den Ausgaben Kardinal Alessandros für Bedürftige hatte der Prunk seiner Lebensführung nicht nachgestanden. Beachtliche Aufträge und Förderungen weisen ihn als kunstsinnigen Menschen aus. Hiervon zeugen bis heute zentrale Partien der Architektur und Dekoration von Sant'Andrea della Valle, Wandmalereien in der Cancelleria sowie seine Villen in Frascati und Bagnaia, vor allem aber die Überlieferung der Ausstattung der Villa Montalto³⁸ auf Viminal und Esquilin mit Malereien und Kunstobjekten. Für seine römische Villa ergingen zahlreiche Aufträge an junge vielversprechende Künstler. Einer von ihnen war Gian Lorenzo Bernini.

Berninis Porträt von Alessandro Peretti Montalto dominiert heute die Vorstellung vom Aussehen und wohl auch vom Charakter des Kardinals, wenngleich es bis vor wenigen Jahrzehnten dem Blick der breiten Öffentlichkeit entzogen war. Welche Inszenierung des Porträtierten Bernini

³⁰ Zur Genealogie siehe JERVIS/DODD 2014, S. 117–122.

³¹ MAGNUSON 1982–1986, S. 103; WIELAND 2004, S. 441–451; GRANATA 2012, S. 27.

³² BRICCIO 1623.

³³ SEIDLER 1996, S. 222 zit. nach: *Relatione delle qualità et governo della città di Roma et dello Stato Ecclesiastico di Battista Ceci da Urbino d'ottobre l'anno 1605*, fol. 417v: »Di Sisto V. Il cardinale Montalto. Questi è romano e fu pronipote di Sisto V. Egli è signore che non ha trsto [sic!] ingegno né mal giudicio. È di costumi grave, tanto che viene stimato duro. È huomo pio, caritevole assai in segreto, dedito più tosto all'otio che al nigocio e non vuole fastidio. Se bene in questi nigocii del conclave è forse più prudente e più sodo ch'alcuno altro. Sta per lo più astratto, ma questa sua astrattione non gli toglie, che non istia così bene a casa, come qual si voglia altro. È di buona natura dolce, placabile: e perciò alcuno de' suoi ministri se la piglia forse più che converrebbe. È difficile nel dire e mettere in esecuzione quello che pensa, ma quando dice di fare un seggio, lo fa per eccellente. Et è così galante che più tosto lo fa che te ne dia la risposta et ciò per natura sua. Sta ben affetto verso la corona di Spagna, ancoraché già si mostrasse di contratio humore. Havrà d'intrata ecclesiastica 1000 mila scudi; ma è giovine

tanto morbido [fol. 418r] e nemico a' disagi, che trascorre quasi tutte le cose sue: Ond[e] aviene che poco tempo fa, egli si trovava più di 4000 mila scudi [sic!] di debbito; e bene spesso, dicono, che non ha denari, neanche molto credito. Può essere d'età d'anni 37. Ha li voti e creatur[e] di suo zio, che al più gli sono svisceratissimi. Egli è 2° diacon[o].«

³⁴ BENTIVOGLIO (G.) 1807, S. 91f.

³⁵ Zur Person Kardinal Alessandro Peretti Montaltos siehe auch HILL (J. W.) 1997, S. 21–56, 108, 140f. und GRANATA 2012, S. 23–33.

³⁶ »[...] caduto gravemente infermo per abuso di gelati, poichè usando bevande, cibi e medicine gelate, il calore dello stomaco si estinse«, zit. aus BRICCIO 1623 (o. S.).

³⁷ Für die Diskussion der medizinischen Interpretation dieses Berichtes danke ich Dr. med. Hartmut Seidel.

³⁸ MASSIMO 1836; BENOCCI 1989 (1990); BARBERINI 1991; BENTIVOGLIO (E.) 1992; FERRARA 1992; BEVILACQUA 1992; TORCHETTI 1993; ROBERO/CAPITANI 1993; BEVILACQUA 1993; BENOCCI 1995; BENOCCI 1996; GRANATA 2002; GRANATA 2003; RAUSA 2005; GATTA 2010; SEIDEL 2010; GRANATA 2012, S. 65–212; GRANATA 2013; RAUSA 2013; TOSINI 2015; SEIDEL 2016. Literatur speziell zum Alexanderzyklus im Palazzo Termini vgl. Anm. 100.

entwickelte, verdeutlicht die Gegenüberstellung mit weiteren Bildnissen.

Die bildnerischen Darstellungen des Kardinals Alessandro Peretti Montalto

Die Porträts Kardinal Alessandro Peretti Montaltos wurden bislang nur vereinzelt publiziert, und so wird mit der folgenden Zusammenstellung erstmals der Blick auf eine ganze Reihe von Bildern gelenkt, die, obgleich sie einige neu zugeordnete Bilder einschließt, keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Das neben Berninis Büste wohl bekannteste gesicherte Porträt des Kardinals ist jene Halbfigur aus Marmor, die heute Giuliano Finelli zugeschrieben wird³⁹ und Grundlage der Identifikation des Hamburger Bildnisses war. Ihr Pendant, ein gleichgroßes Halbfigurbildnis von Michele Peretti (1577–1631)⁴⁰, dem jüngeren Bruder des Kardinals, ist in Teilen unfertig. Dieser Zustand wurde als Hinweis darauf

diskutiert, dass der Auftraggeber vor Vollendung der Kunstwerke verstorben sein könnte.⁴¹ So wie die Marmorbüste Berninis war auch dieses Paar Teil der Sammlung der Familie Peretti. 1655 wurde es erstmals dokumentiert, damals war es im Stadtpalast der Familie bei San Lorenzo in Lucina aufgestellt.⁴² Kurz darauf gelangte es in die Villa Montalto, und von dort übernahm Thomas Jenkins die Pendants, um sie beide 1790 an den Agenten des preußischen Königs zu veräußern.⁴³ Kardinal Alessandro ist mit Mozzetta, Mantelletta, Rochet und Birett bekleidet.⁴⁴ Er trägt in der linken Hand ein *fazzoletto* mit Troddeln und in seiner Rechten einen weitgehend abgebrochenen und daher nicht klar identifizierbaren Gegenstand. Den Resten ist abzulesen, dass es sich wohl um ein gefaltetes Schreiben handelte, so wird auch in der ältesten Erwähnung der Skulptur an dieser Stelle ein *memoriale* genannt.⁴⁵ Beide Attribute sind auf anderen Porträts dieses Kardinals und weiterer Kurienmitglieder gängig. Die Darstellungstradition wurde auf das *Porträt Julius II.* von Raffael zurückgeführt.⁴⁶ Finelli arbeitete die Gesichtszüge im Porträt Kardinal Alessandros pointiert her-

³⁹ SPSG, Skulpt.sl.g. 5483, GK III 1151, ausgestellt im Bodemuseum Berlin. Finelli als Urheber genannt in: AVERY 1974, S. 71; MONTAGU 1985, Bd. 2, S. 475 f., Kat. R. 51 und R. 52; DOMBROWSKI 1997, S. 71 f., 337 f., Kat. A 45. Zuschreibung an Algardi noch in: MASSIMO 1836, S. 162; SCHOTTMÜLLER 1923, S. 123. Die Zuschreibung an Alessandro Algardi setzt nicht erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein, wie noch LAVIN 1984, S. 87 in Folge von HEIMBÜRGER RAVALLI 1973, annahm. Vielmehr war diese Zuschreibung seit dem 17. Jahrhundert etabliert: ROSSINI 1693, S. 95 f., im Palazzo Temini der Villa Montalto, »Nel Corridore li busti del Cardinal Montalto, e del Principe Peretti fatti dal Alangardi«; ROSSINI 1693 folgt VOLKMANN 1777 (2. Aufl.), Bd. 2, S. 247: »In der Halle steht die Büste des Kardinals Montalto von Algardi, welche natürlich und in gutem Stil gearbeitet ist.« MAGNAN 1779, Bd. 1, S. 18, Taf. 70: »Si vede nel vestibulo un bel busto del Cardinal Montalto, nipote di Sisto V, fatto dall Algardi.« *Chracas* 1784: »Nel vestibolo del medesimo ci è il Busto del Card. Montalto nipote di Sisto V fatto dall'Algardi.« DE LALANDE 1790, Bd. 3, S. 365: »Dans le vestibule en entreat, on voit un buste de l'Algarde, qui représente le cardinal Montalto, neveu de Sixte V, il est à mi-corps, tenant d'une main un papier, & de l'autre son mouchoir; il est vrai de nature & fort beau.« Auf den Eintrag verwiesen bereits: SCHOTTMÜLLER 1933, S. 223, und MONTAGU 1985, Bd. 2, S. 475, Kat. R. 51.

⁴⁰ SPSG, Skulpt.sl.g. 5483, GK III 1150, ausgestellt im Bodemuseum Berlin.

⁴¹ Erklärungsbedürftig war stets, dass das Porträt von Michele Peretti Montalto unvollständig ist, während die Büste von Kardinal Alessandro abgeschlossen scheint. Beider Rückseiten sind für die Präsentation vor einer Wand grob gearbeitet. HEIMBÜRGER RAVALLI 1973, S. 179, nimmt an, dass die Büste Micheles erst von Kardinal Francesco Peretti (1600–1655, Kardinal ab 1641) in Auftrag gegeben wurde, der die Villa Montalto mit den darin enthaltenen Kunstschätzen 1631 erbt. Schon SCHOTTMÜLLER 1933, S. 222, brachte diese These auf, hielt jedoch auch für möglich, dass Michele Peretti selbst der Auftraggeber gewesen sei. MONTAGU 1985, Bd. 2, S. 475, Kat. R. 51 (Alessandro) und R. 53 (Michele), datiert das Büstenpaar zwischen den Tod Alessandro Perettis 1623 und der ersten Nennung der Büsten in einem Inventar 1655. DOMBROWSKI 1997, S. 337 f., Kat. 46, 47, grenzt die Datierung auf 1632/33–1635 ein, den Zeitraum zwischen der Anfertigung von Berninis Porträt Scipione Borgheses und der Abreise Finellis aus Rom.

⁴² »Statua una, cioè il busto del Car.le Alessandro Montalto con un memoriale nella destra, e fazzoletto nella sinistra. Statua una simile alla pttta, cioè del Pr.pe Michele Peretti«, Inventar 1655, *Descrizione della raccolta del cardinal Francesco Peretti* (ASR, not. A. C. Simoncellus Jacobus, Bd. 6645, fol. 1181r–1376v, fol. 1306v).

⁴³ Herkunft und Ankaufsweg der Büsten blieben stets bekannt. MONTAGU 1985, S. 475, wies bereits auf das Inventar der Sammlung Montalto von 1655 hin. Zuschreibung und Aufstellungsort der Büsten Alessandros von Bernini und Finelli wurden verwechselt in: RUSSO DE CARO 1992, S. 45. Bislang unpubliziert ist eine Exportlizenz, welche der Bildhauer Battista Monti und der päpstliche Antiquar Filippo Aurelio Visconti im August 1790 unterzeichneten. Diese erlaubte es dem Baron von Erdmannsdorff, für den preußischen König unter anderem »Due Busti Moderni« zu exportieren (ASR Camerale II, Antichità e Belle Arti, Busta 13). Erlaubt wurde auch die Ausfuhr von »una statua sedente più grande del vero«, »Figura rappresentante una Femina di palmi 6 circa«, »Una Testa Colossale« und »Una Tavola di Marmo nero di palmi 6 circa«; diese Objekte bleiben noch zu identifizieren. Visconti fügte zudem die Kritik hinzu, Erdmannsdorff habe auch zwei Skulpturen aus dem Museo Pio-Clementino zu kaufen beabsichtigt. Eine Identifikation des Exportbelegs mit den Berliner Halbfigurenporträts liegt nahe, da dies das einzige neuzeitliche Büstenpaar ist, das Erdmannsdorff für den preußischen König 1790 in Rom erwarb (HARKSEN 1977, S. 138 und 146). Das Datum dieser Lizenz fügt sich in die bekannte Sammlungsgeschichte ein: Im Berliner Schloss sind die Büsten zuerst 1793 nachzuweisen (Inventar Berliner Schloss von 1793, SPSG, Slg. Hist. Inventare Nr. 45, S. 222b). Ich danke Saskia Hüneke für die Informationen zu dem Berliner Inventar.

aus: Die Stirn mit breiter Quersfurche wird von Falten gekreuzt, die Brauen sind dicht und weit geschwungen, Ober- und Unterlider sind deutlich abgesetzt. Die Augenpartie sinkt ein, was nicht nur dem Alter des Dargestellten Rechnung trägt, sondern auch aus der Dicklichkeit von Gesicht und Hals resultiert. Die Nase ist leicht gebogen, die Unterlippe vorgeschoben, Oberlippenbart und Kinnbart wurden vom Bildhauer differenziert, die Wangen sind glatt poliert. In dem fülligen Gesicht wirkt die Nase weniger groß als in der kantiger geschnittenen Form des Bernini-Porträts, die Spitze ist aber auch hier langgezogen. So sehr das Gesicht dem von Bernini entwickelten Porträt gleicht, so sehr unterscheidet es sich doch. In der Berliner Büste wurde auf eben jene Details verzichtet,⁴⁷ welche die Hamburger Büste so sprechend wirken lassen: Haut und Bart bleiben im Detail undifferenziert, die Augen leer, die Mundpartie ist weniger ausgeprägt. Augenfällig ist die Fleischigkeit des Gesichts, das einen Ausdruck von Konzentration und zugleich gemütvoller Gelassenheit trägt. Bei der Anfertigung des posthumen Porträts muss sich der Bildhauer auf ältere Bildnisse gestützt haben – wenngleich Finelli den Dargestellten zu Lebzeiten gekannt haben dürfte. Eine konkrete Vorlage ist bis heute nicht zu benennen.

Beide Büsten sind am Lebensende (Bernini) oder sogar nach dem Tod (Finelli) des Porträtierten gearbeitet worden: Physiognomische Unterschiede, insbesondere die deutliche Leibesfülle der Finelli-Büste gegenüber der asketischeren Form des Bernini-Porträts, sind daher nicht als realitätsnaher Spiegel des Alterungsprozesses zu erklären.⁴⁸ Auch frühe Bildnisse Kardinal Alessandros zeigen diesen mit weichen Backenkonturen, so dass Finellis Bildnis in dieser Hinsicht der breiten Porträttradition des Kardinals näher steht. Der Bildhauer mag aber auch die üppige Leibesfülle im Hinblick auf das Zusammenspiel mit dem Zwillingsporträt Michele Perettis besonders betont haben.⁴⁹ Bernini streicht einen anderen Aspekt des Porträts heraus, was die Gegenüberstellung nochmals verdeutlicht. Er entwickelte in Stein eine Darstellung, die Gewicht auf den psychischen Ausdruck legt, auf ein Erkennen des Dargestellten über dessen messbare äußere Form hinaus.

Den beiden Marmorbildnissen sind zahlreiche Bilder zur Seite zu stellen, die in unterschiedlichen Kontexten der Repräsentation des Kardinals dienen. Der Zusammenstellung sind charakteristische Gesichtszüge abzulesen, aber auch eine Entwicklung einer Art physiognomischen Standardrepertoires, das weniger individuellen Porträtcharakter anstrebt, als eine Wiedererkennbarkeit durch Festschreibung von Details gewährleistet. Chronologisch am Anfang steht ein Profilbildnis im Hintergrund eines Wandgemäldes von Pietro Fachetti (ca. 1535–1619) in der Bibliotheca Sistina im Vatikan. Jenes zeigt Sixtus V., flankiert von seinen beiden Großneffen, der in Gegenwart einiger Bibliotheksmitarbeiter den Bauplan für die Bibliothek von dem Architekten Domenico Fontana entgegennimmt (Abb. 4).⁵⁰ Kardinal Alessandro ist auf diesem Porträt als knapp Zwanzigjähriger festgehalten. Er ist barhäuptig und wie üblich in einer Mozzetta zu sehen. Auf Brusthöhe hält er einen gefalteten Brief. Quer über seine hohe Stirn läuft eine breite Furche. Der Übergang zwischen Stirn und Nase ist deutlich vertieft, der Nasenrücken ist nur geringfügig gebogen, die Nasenspitze charakteristisch lang nach unten gezogen. Nase und Ohr sind groß, die vollen Lippen zeigen einen leichten Unterbiss, das Kinn springt energisch vor. Im Profil zeichnet der kräftige Kiefer eine kantige Gesichtsform. Das volle Haar weicht an den Schläfen zurück, kurzer Bartwuchs zieht sich vom Ohr bis zum modischen Oberlippen- und spitzen Kinnbart. In der Augenpartie sind Ober- und auch Unterlid deutlich differenziert, ebenso die weit geschwungenen Brauen. Die lange Nase gilt als charakteristisch für die Familie und ist auch auf Porträts von Sixtus V. und Michele Peretti ähnlich ausgeführt. Die energische Kiefer-Kinn-Mund-Partie des jungen Geistlichen gleicht deutlich dem Gesicht seines Großonkels und Förderers, wie es auf diesem und zahlreichen weiteren Bildern dargestellt ist. Womöglich war die Betonung der Ähnlichkeit beider, unabhängig von tatsächlichen Übereinstimmungen, ein Anliegen bei der Gestaltung dieses Porträts. Formal nimmt die Darstellung des jungen Alessandro in der Biblioteca Sistina alle physiognomischen Merkmale der Bernini-Büste voraus. Allein die Altersspuren, unterscheiden das spätere Porträt

⁴⁴ Zur Gewandung siehe ZITZLSPERGER 2002, S. 63. Die Spitze an den Ärmeln des Rochets, die der Bildhauer mit feinen Bohrungen imitierte, ist zeitgenössischer Handarbeit nachempfunden. Ich danke Eva Jordan-Fahrbach für die Diskussion dieser Textiliendarstellung.

⁴⁵ Inventar 1655, fol. 1306v. Das Inventar von 1623/1631 nennt die beiden Halbfigurenbüsten nicht.

⁴⁶ PETRUCCI 2008, S. 7f., 55.

⁴⁷ Joris van Gastel danke ich für den Hinweis, dass die Büste womöglich unvollendet war, da die Ausarbeitung für Finelli nicht typisch sei.

⁴⁸ HESS (C.) 2009b, S. 232 erklärt diese Unterschiede der Büsten Berninis und Finellis damit, dass Finelli den Kardinal in fortgeschrittenem Alter darstelle.

⁴⁹ Bereits DOMBROWSKI 1997, S. 72f. wies darauf hin, dass die beiden Halbfigurenporäts von Finelli in ihrer Gestaltung aufeinander bezogen sind.

⁵⁰ 1588–1589 (ca.), HESS (J.) 1967, Bd. 1, S. 163–179, S. 177, Bd. 2, Taf. 117.



4 Pietro Fachetti, *Sixtus V. nimmt den Bauplan der Biblioteca Sistina von Domenico Fontana entgegen*, Wandgemälde, ca. 1588–1589. Vatikanstadt, Biblioteca Sistina (aus HESS 1967, Bd. 2, Taf. 117)

auf der formalen Ebene wesentlich von den Gesichtszügen in der Malerei.

In die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts ist eine schnell skizzierte Federzeichnung datiert, die als Porträt Alessandro Peretti Montaltos interpretiert wird (Abb. 5).⁵¹ Sie ist Peter Paul Rubens (1577–1640) zugeschrieben, dem bei seinem Romaufenthalt (1601–1602) Alessandro Peretti Montalto als Protektor anempfohlen worden war.⁵² Der Kardinal ist

im Sitzen gegeben. Über einem plissierten Rochett ist ein Obergewand lose über die Schulter drapiert; dieses Motiv wurde bereits als Stilmittel des Zeichners erkannt.⁵³ Ein Birett vervollständigt die Bekleidung. In der linken Hand hält der Kardinal auch auf diesem Porträt einen gefalteten Brief. Die energische Mundpartie mit vollen Lippen, Kinnbart, Oberlippenbart, die tief gezogene Nasenspitze, die deutlich differenzierte Augenpartie, weit geschwungene

⁵¹ SMPK, Kupferstichkabinet, Inv. KdZ 15 448, Federzeichnung, 340 × 228 mm. WINNER 1967, S. 12 f.; JAFFÉ 1977, S. 75.

⁵² Dokumente aus dem ASMN, Archivio Gonzaga, publiziert in RUELENS 1973, S. 28 f., Nr. IV: Brief Vincenzo Gonzaga an Alessandro Montalto, 18.7.1601 (Empfehlungsschreiben); S. 29, Nr. V: Brief Alessandro Montalto an Vincenzo Gonzaga, 15.8.1601.

⁵³ WINNER 1967, S. 13.

⁵⁴ PETRUCCI 2008, S. 146 f.; TORDELLA 2004, S. 345; TORDELLA 2011, S. 115 f.

⁵⁵ TORDELLA 2011, S. 23–30.

⁵⁶ University of Cambridge, Collection of The Master, Fellows and Scholars of Downing College, Inv. 240, schwarze und rote Kreide mit Weißhöhung, 220 × 145 mm, Aufschrift auf dem Recto »358/Giugno« und »1626«, auf dem Verso »Cardinal Bironi«, schwer leserlich (das

Brauen sowie der Haaransatz an den Schläfen wiederholen das bereits vorgestellte Repertoire der äußeren Merkmale. Bislang konnte der Zeichnung kein Gemälde zugeordnet werden. Die Skizze allein ist als Referenz für ein von Rubens erarbeitetes Porträt, welches nur als gewichtiges, repräsentatives Bildnis gedacht werden kann, nicht ausreichend.

Aufschlussreich bezüglich der Physiognomie des Kardinals sind vor allen anderen Darstellungen die Zeichnungen von Ottavio Leoni (1578–1630), die als beste Überlieferungen der Gesichter seiner Zeitgenossen gelten.⁵⁴ Schriftquellen belegen, dass Leoni ab etwa 1599 von Kardinal Alessandro protegiert wurde und Porträts mehrerer Mitglieder der Familie Peretti anfertigte.⁵⁵ Unter ihnen sind auch Porträts des Kardinals Andrea Baronio (1573–1629, Kardinal ab 1596)⁵⁶ und des Abts Francesco (1595–1655, Kardinal ab 1641)⁵⁷, wobei die Identifikation einiger Zeichnungen zwischen den drei Geistlichen Alessandro, Andrea und Francesco schwankt. Dies betrifft ein Blatt in Berlin, dessen Zurückweisung als Porträt Alessandro Peretti Montaltos zu bekräftigen ist.⁵⁸ Auch die Identifikation einer Zeichnung aus dem Jahr 1598, die vor wenigen Jahren im Zuge ihrer Versteigerung als Porträt des jungen Alessandro Peretti Montalto vorgeschlagen wurde (Abb. 6)⁵⁹, ist nochmals in Frage zu stellen. Sie folgt der Aufschrift »Montalto«, die als exklusive Bezeichnung für Alessandro Peretti Montalto verstanden wurde. Dies ist jedoch nicht zwingend.⁶⁰ Gegen die Identifikation mit Kardinal Alessandro und für eine Identifikation mit Kardinal Andrea sprechen die Ähnlichkeit mit dem bekannten Altersporträt Andreas von Leoni⁶¹ sowie mit der Darstellung dieses Kardinals in der Stichserie *Effigies cardinalium nunc viventium* aus dem Jahr 1608⁶². Der Vergleich mit einer anderen Zeichnung Leonis (Abb. 7), die hier erstmals als Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montaltos



5 Peter Paul Rubens, Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Federzeichnung, 340 × 228 mm, 1601–1602. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 15 448 (aus JAFFÉ 1977, Abb. 258)

Verso durch Rahmung aktuell nicht zugänglich); PRIMAROSA 2013b, S. 125, Abb. 2. Ich danke David Pratt für die Informationen zu dieser Zeichnung. Zur Person Andrea Baronio Perettis und seiner Kunstsammlung siehe NELLI 2006; GRANATA 2006; GRANATA 2012, S. 96–99.

⁵⁷ SMPK Kupferstichkabinett Berlin, Inv. KdZ 17078, schwarze, rote und weiße Kreide auf blauem Papier, 224 × 152 mm, Aufschrift auf Recto »151 | setembre | etat | 1619«, Aufschrift auf Verso »33«, »Franc[esc]o Peretti«, TORDELLA 2011, S. 30, 124 und Abb. 116; PRIMAROSA 2013c. Florenz, Accademia Toscana di Scienze e Lettere, La Colombaria, Inv. 743 (ehem. D 41/6), schwarze und rote Kreide und Weißhöhung auf blauem Papier, 239 × 164 mm, Aufschrift auf Recto »221 marzo«, »1622«, Aufschrift auf Verso »28«, »D. Franc.co Peretti Abb.«, TERZAGHI 2010, S. 17f., Abb. 4; TORDELLA 2011, S. 321f., Abb. 41; PRIMAROSA 2013c, S. 240, 242. Ich danke Vaima Gelli für die Auskünfte zu dieser Zeichnung.

⁵⁸ SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 17101, schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier (oxidiert), 227 × 153 mm, Aufschrift auf Verso »Card. Peretti«. Bereits TORDELLA 2011, S. 25, 71 und PRIMA-

ROSA 2013b stellten fest, dass die Identifikation der Zeichnung als Porträt Alessandro Peretti Montaltos (durch TERZAGHI 2010, S. 17f. und AMADIO 2010) irrig ist und schlagen eine Identifikation mit Kardinal Andrea vor. SANI 2005, S. 43 plädiert für eine Identifikation mit Kardinal Francesco, der jedoch erst nach dem Tod Leonis zum Kardinal erhoben wurde.

⁵⁹ Auktion Bassenge 8.6.2007, Los 6293, schwarze Kreide auf blau grundiertem Papier, 222 × 159 mm, auf dem Recto unten in schwarzer Feder bezeichnet »Montalto«. SOLINAS 2013, S. 124.

⁶⁰ Vgl. bspw. TORDELLA 2011, S. 124.

⁶¹ University of Cambridge, Collection of The Master, Fellows and Scholars of Downing College, Inv. 240, vgl. Anm. 56.

⁶² SOLINAS 2013, S. 125, Abb. 4. Philippe Thomassin / Paul Maupin / Leonardo Parassoli nach Zeichnungen von Ottavio Leoni und anderen, *Effigies* 1608, mit einer Widmung an Scipione Borghese. Vgl. PRIMAROSA 2013a. Primarosa verweist auf ein Exemplar des kleinen Bandes in der Bibliotheca Angelica, Sig. coll. Y.12.20. Auch im Warburg Institute sind die Porträtstiche teilweise vorhanden.



6 Ottavio Leoni, Porträt Kardinal Montalto, schwarze Kreide auf blau grundiertem Papier, 222 × 159 mm. Bassenge, Privatbesitz, Auktion 89 am 08.06.2007, Los 6293 (aus SOLINAS 2013, S. 124, Abb. 1)



7 Ottavio Leoni, Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto (Identifikation hier vorgeschlagen), schwarze und weiße Kreide auf grünbraunem Papier, 152 × 108 mm. Washington D.C., National Gallery of Art, Joseph F. McCrindle Collection 2009.70.154 (Foto Courtesy National Gallery of Art, Washington)

identifiziert wird, unterstützt diese These⁶³. Diesem Blatt folgt weitgehend das Bildnis Kardinal Alessandro Peretti Montaltos in der Serie *Effigies cardinalium [...]*⁶⁴ (Abb. 8). Auf der hier vorgestellten Zeichnung, die bislang als Porträt eines unbekanntes Kardinals geführt wird, ist das Gesicht etwas weniger weit ins Profil gedreht. Das Birett sitzt tiefer in die Stirn gezogen, so dass nur an den Schläfen Haar sichtbar wird. Die Gesichtszüge verbinden diese Zeichnung mit

den Porträts des Kardinals Alessandro von Bernini und Finelli,⁶⁵ wengleich die Kontur bei Leoni etwas schmaler geschnitten ist und die Brauen leicht gehoben sind.

Gerade in diesen Partien zeigen sich Parallelen der Leoni-Zeichnung zu einer Reihe von Porträts Kardinal Alessandros, bei denen es sich um Reproduktionen bislang anonymen Maler nach einem noch unbekanntes Urbild handelt: Dazu gehören ein Dreiviertelporträt in Mailand,⁶⁶

⁶³ Washington D.C., National Gallery of Art, Portrait of a Cardinal, Inv. Joseph F. McCrindle Collection 2009.70.154, schwarze Kreide mit weißer Kreide, gehöht auf grünbraunem Papier, 152 × 108 mm. Spätere Beschriftungen: oben Mitte in Graphit »W230«, unten rechts auf dem Verso in Graphit »[J?]-52« (im Kreis). Mit dem Blatt in Verbindung gebracht wurde: *Sixteenth Exhibition of Watercolours* 1961, no. 98, Ottavio Leoni, Portrait of a Cardinal, schwarze Kreide auf blauem Papier, 130 × 108 mm.

⁶⁴ Abgebildet in SOLINAS 2013, S. 125, Abb. 4.

⁶⁵ Die Zeichnung entstand sicherlich deutlich früher als die Marmorporträts.

⁶⁶ Mailand, Fondazione Ospedale Maggiore, Inv. Ritratti dei benefattori 18, anonym (Lombardei, 1. Hälfte 17. Jh., Werkstattarbeit), Porträt Alessandro Peretti Montalto, 1614, Öl auf Leinwand, 144 × 113 cm, oben links bezeichnet »ALEX. PERETT/CARD: MONTALTO/1614«, vgl. URL: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/3no60-00006/?view=ricerca&offset=1> (Stand 23.02.2016). HESS (J.) 1966, Anm. 34; PORZIO 1986; GRANATA 2012, Taf. 1; CASSINELLI 2013. Ich danke Paolo Galimberti für die Informationen zu diesem Gemälde.



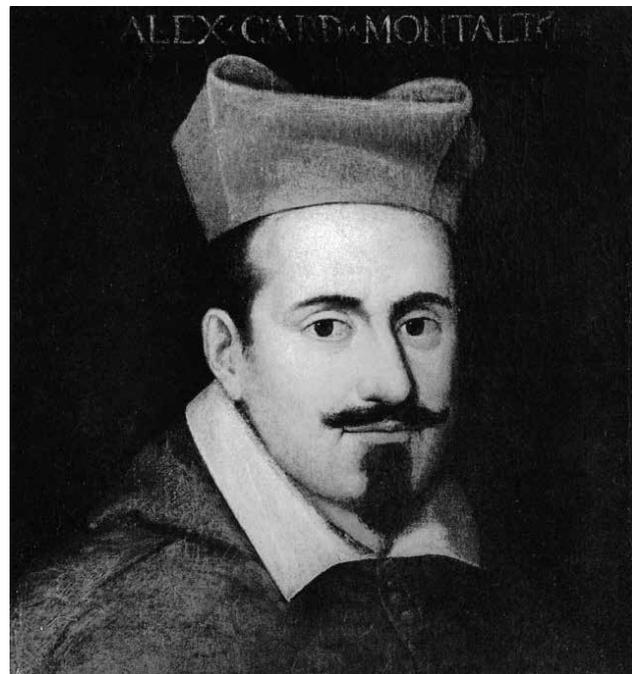
8 Anonymer Stecher nach Ottavio Leoni (?), Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Kupferstich aus *Effigies cardinalium nunc viventium*, Rom 1608 (aus SOLINAS 2013, S. 125, Abb. 4)



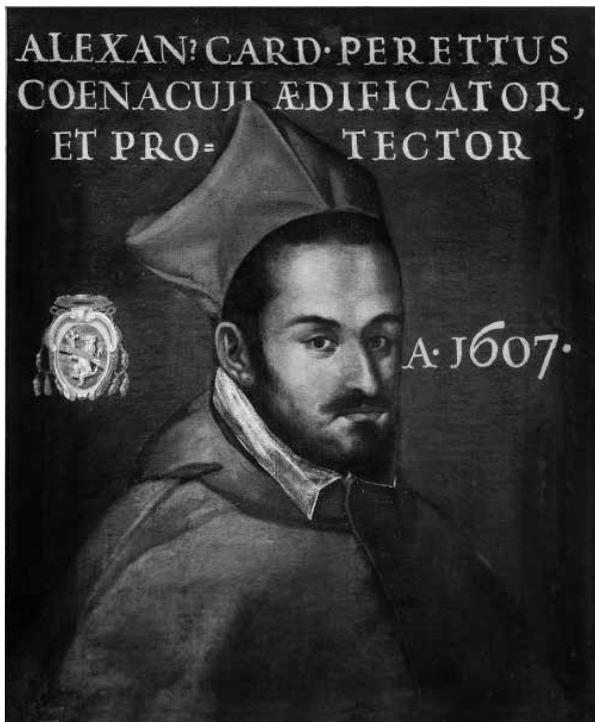
9 Anonymer Künstler (Lombardei, 1. Hälfte 17. Jh.), Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Öl auf Leinwand, 144 × 113 cm, 1614. Mailand, Fondazione IRCCS Ca' Granda Ospedale Maggiore Policlinico, Inv. Ritratti dei benefattori 18 (Foto Giuseppe Giudici – Lecco)



10 Anonymer Künstler, Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Fresko. Viterbo, S. Maria della Quercia (Foto per gentile concessione del Polo Museale del Lazio)



11 Anonymer Künstler, Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Ölgemälde. Montalto delle Marche, Pinacoteca Civica (aus RUSSO DE CARO 1992, S. 45, Kat. I.4)



12 Anonymer Künstler, Bildnis Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Öl auf Leinwand. Rom, Conservatorio di S. Eufemia, Sala dei Ritratti (Foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)



13 Anonymer Künstler, Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Ölgemälde. Rom, Collegio Croato di S. Girolamo degli Schiavoni (Foto Pontificio Collegio Croato di San Girolamo)



14 Anonymer Künstler, Porträt Alessandro Peretti Montalto, Öl auf Leinwand, 1608/1650. Rom, Sakristei von Sant'Andrea della Valle (Foto Max Hutzel, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)



15 Anonymer Künstler (nach Lanfranco?), Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto (?). Privatbesitz (aus ASTOLFI 1940, S. 49)

1614 datiert (Abb. 9), sowie kleinere Brustbilder in Viterbo⁶⁷ (Abb. 10) und in der Pinacoteca Civica in Montalto delle Marche⁶⁸ (Abb. 11). Hinzuweisen ist zudem auf ein Porträt, mit etwas modifizierten Gesichtszügen, aus der Bildnisgalerie der Wohltäter des Conservatorio di Sant'Eufemia in Rom,⁶⁹ datiert 1607 (Abb. 12). Des Weiteren fügt sich ein Doppelporträt des Kardinals Alessandro mit Sixtus V. in die Reihe ein. Dieses ist in perspektivischer Verzerrung als Anamorphose gemalt.⁷⁰ Der Gruppe formal verbunden ist auch ein Porträt aus dem Collegio Croato der Kirche San Girolamo degli Illirici⁷¹ (Abb. 13), die von 1585 bis 1587 Titularkirche des Kardinals Alessandro Peretti Montalto war.⁷² Eine einzigartige Variation zeigt ein Tafelbild in der Sakristei von Sant'Andrea della Valle, auf dem der Kardinal in einem Ganzfigurenporträt vor Carlo Madernos Entwurf für die Fassade dieser Kirche dargestellt ist (Abb. 14).⁷³ Kardinal Alessandro zugeordnet wird zudem ein Dreiviertelporträt, dessen Verbleib unbekannt ist⁷⁴ (Abb. 15) und das als Kopie nach Giovanni Lanfranco (1582–1647) interpretiert wurde. Die hier zusammengestellte Bildreihe bleibt unvollständig. Ein Vergleich der Beispiele ist nicht auf allen Ebenen sinnvoll, da neben den Medien und dem künstlerischen

Ambitionsgrad auch die Funktionen der Porträts variieren: Die meisten Bildnisse repräsentierten den Kardinal beispielsweise an Orten, denen er durch finanzielle Zuwendung verbunden war, wie Santa Maria della Quercia in Viterbo oder Sant'Andrea della Valle in Rom. Auf formaler Ebene genügte die Wiedererkennbarkeit der Person durch versatzstückartig wiederholte physiognomische Merkmale wie Bart- und Haartracht; ein gleich großes Gewicht lag auf der Zuordnung der Funktion und des Standes mittels der Darstellung der Kleidung und des standardisierten Darstellungsmodus im Dreiviertelporträt. Ganz im Gegenteil hierzu strebte Leoni mit seinen Zeichnungen nach physiognomischer Detailwiedergabe. Auch Bernini differenzierte die Charakteristika des Gesichts und stellte darüber hinaus die Persönlichkeitsdarstellung in den Vordergrund.

Die aufgezählten Porträts von Kardinal Peretti Montalto wären um viele weitere Exponate zu ergänzen, die bislang nicht aufgefunden wurden. Der Vergleich der genannten Bildnisse, die sich an einem noch unbekanntem Vorbild orientieren, lässt ebenso hierauf schließen wie die Nennung zahlreicher Porträtgemälde in den Inventaren der Sammlung der Peretti Montalto.⁷⁵ Zwischen den verschollenen

⁶⁷ Wandmalerei im Kreuzgang von Santa Maria della Quercia, Viterbo. Ich danke Angelo M. Ambrosini für die Lokalisierung des Bildes.

⁶⁸ Anonym, Bildnis Kardinal Alessandro Peretti Montalto. Pinacoteca Civica, Montalto delle Marche, RUSSO DE CARO 1992, S. 45.

⁶⁹ Anonym, Bildnis Kardinal Alessandro Peretti Montalto, Öl auf Leinwand, 1607; vgl. URL: <http://www.scuolarestauro.it/conservatorio-sant-eufemia.htm> (Stand 01.03.2016).

⁷⁰ Anamorphose mit dem Doppelporträt Sixtus' V. und seines Nepoten Alessandro, Öl auf Leinwand, 22 x 160 x 19 cm, römische Privatsammlung. TUENA 1991 (m. Abb.); SERLUPI CRESCENZI 2005. Die Bildtafel ist weder signiert noch datiert, eine Datierung in das Jahr 1580 wurde ebenso vorgeschlagen wie eine Datierung in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts. Tuenas These, dass es sich ehemals um ein Exponat in der Villa Montalto gehandelt hat, kann durch eine Erwähnung eines entsprechenden Sammlungstücks in dem Inventar der Villa Montalto aus dem Jahr 1655 bestärkt werden. Dort werden in der sogenannten *stanza del trucco* im Palazzo Felice »Due ritratti di Prospettiva di Sisto V e di Alessandro Cardinal Montalto« genannt. Dokument bereits zitiert in GRANATA 2012, S. 233.

⁷¹ RUSSO DE CARO 1989, das Porträt abgebildet auf der zweiten Tafel. Ich danke Jasenka Gudelj und Susanne Kubersky für die Unterstützung meiner Recherche zu diesem Porträt.

⁷² Dieses Porträt, zu dem mir keine weiteren Informationen bekannt sind, gleicht einem Porträt des Kardinals Gerolamo Colonna von Ottavio Leoni (Rom, Galleria Valenzi), abgebildet in PETRUCCI 2008, S. 69, Abb. 99, in so hohem Maße, dass diese Tafelgemälde im Verband untersucht werden müssten und vorerst keine weiteren Aussagen zu dem Bild aus San Girolamo degli Schiavoni zu treffen sind.

⁷³ Sant'Andrea della Valle, Sakristei, Anonym, *Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montalto*, Öl auf Leinwand, datiert 1608/1650. *Roma Sant'Andrea* 1967, S. 158; *Disegni di Giovanni Lanfranco* 1983, S. 230. In San Francesco a Ripa soll Kardinal Alessandro in einem

Halbfigurenporträt ebenfalls an einer seiner Wirkungsstätten verewigt worden sein, *Disegni di Giovanni Lanfranco* 1983, S. 230.

⁷⁴ ASTOLFI 1940, S. 48–52, Abb. S. 49. Als Aufbewahrungsort wird die Sammlung des Conte Domenico Silvestri, Villa San Fortunato bei Perugia genannt. Auf dem gefalteten Schreiben in der linken Hand des Dargestellten soll ein Hinweis auf Angelo Damasceno, einem unehelichen Sohn des Vaters von Alessandro und Michele Peretti, stehen; diesen versteht Astolfi als Auftraggeber. Nur das Auffinden des Originals ließe eine Diskussion von Astolfis Interpretation zu. Weitere Porträts eines Angelo Damasceni sind nicht bekannt. PECCHIAI O. J., Taf. 10, ohne Angabe des Aufbewahrungsortes; HESS (J.) 1966, S. 25 f., Abb. 17 und Anm. 34; *Disegni di Giovanni Lanfranco* 1983, S. 230.

⁷⁵ Auflistung in MARTINELLI 1969, S. 232–327, erneut zitiert in GRANATA 2012, S. 215–218, S. 217; Inventar 1655, *Descrizione della raccolta del cardinal Francesco Peretti*, ASR, not. A. C. Simoncellus Jacobus, Bd. 6645, fol. 1181r–1376v; Inventar o. D., ASC, Archivio Cardelli, Appendice, Bd. 92, fol. 94–102 wird von Belinda Granata als Abschrift des Inventars von 1655 interpretiert, sie publiziert die Passagen zu Gemälden: GRANATA 2003, Appendix II, S. 57–63; Inventar vom 14.05.1655, *Inventario delli Mobili dell'eredità della F.e M.a dell Card. [...] Franc.co Peretti Montalto*, ASR, Archivio Giustiniani, busta 84; Inventar 1662, *Inventario delle robbe di Guardarobba dell'Heredità dell'[...] mo e Rev.mo Sig.re D. Franc. Peretti Card.le ...*; Inventar vom 02.10.1672, *Inventario delle Robbe rimaste della Guardarobba dell G.em.mo et Rev.mo Sig.re Card.le Savelli... .*; Inventar 1685, *Inventario delli beni ereditari del Cardinale Paolo Savelli ...*, ASR, Archivio Sforza Cesarini, busta 28 [ehem. AA. 18. N.o 24]; Inventar 1696, *Inventario de' mobili esistenti nei Palazzi e Giardino di Termini*, ASR, not. A. C., Marco Giuseppe Pelosi, Bd. 5616, *Inventario dei beni di Giulio Savelli*, 15.01.1696, fol. 131r–134v, 137r–139v, 150r–152v, publiziert in GATTA 2010, S. 118–122.

Bildern sind auch Werke von hoher künstlerischer Qualität und womöglich namenhaften Malern zu erwarten: Durch Passeri überliefert ist ein Porträt des Kardinals von Lanfranco.⁷⁶ Nur hypothetisch konnte letzteres mit einer Zeichnung Lanfrancos in Verbindung gebracht⁷⁷ und ein Gemälde als Kopie vorgeschlagen werden.⁷⁸ Dass die Kompositionen von Zeichnung und Tafelbild keinerlei Parallelen zeigen, unterstreicht die Unsicherheit beider Vorschläge. Auch Pietro Fachetti wurde jüngst ein Tafelbild zugeschrieben, das als Porträt Kardinal Alessandro Perettis interpretiert wurde.⁷⁹ Dieses zeigt einen noch recht jungen Kardinal, der sich jedoch von den bekannten Gemälden in der Barttracht und einer schmaleren, knochigeren Ausführung des Gesichts wesentlich unterscheidet.

Unter den bekannten Porträts Kardinal Alessandros verkörpert die Büste von Gian Lorenzo Bernini mit Abstand das künstlerisch qualitativste und hinsichtlich der Vermittlung der Persönlichkeit des Dargestellten das ambitionierteste Beispiel, das sich durch einen hohen Grad individueller Interpretation auszeichnet. Die Gegenüberstellung macht Berninis Leistung einmal mehr deutlich – und unterstreicht die Frage nach der Zweckbestimmung seiner Skulptur.

Die Büste Berninis im Dienst der Selbstdarstellung der Peretti Montalto

Für die beiden Marmorbüsten des Kardinals Alessandro von Bernini und Finelli ist belegt, dass sie ursprünglich zu den Sammlungen der Peretti Montalto selbst gehörten; die Zeichnungen von Rubens und Leoni entstanden sicherlich in Gegenwart des Kardinals. Diese Kunstwerke sind somit in gewissem Maße durch den Porträtierten legitimiert, beziehungsweise Zeugnisse der Selbstdarstellung der Familie Peretti Montalto. Mehr als für alle anderen Beispiele gilt dies für Berninis Marmorbüste, da sie bereits im ältesten Skulptureninventar der Villa Montalto als Exponat des

Palazzo Peretti genannt wurde. Dieses Verzeichnis entstand entweder anlässlich des Todes von Kardinal Alessandro (1623) oder seines Bruders und Erben Michele (1631).⁸⁰ Da die Datierung des Inventars nicht eindeutig geklärt ist, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, ob die Büste Berninis bereits vor dem Ableben Kardinal Alessandros abgeschlossen und in der Villa Montalto ausgestellt war oder erst im Laufe der folgenden acht Jahre von dessen Bruder aufgestellt wurde. Auf diese Frage ist im Anschluss an die Rekonstruktion ihres Ausstellungskontextes in der Villa Montalto zurückzukommen. In Abgleich des Inventars von 1623/1631 mit anderen Quellen zur Sammlungsgeschichte ist jedoch festzuhalten, dass jenes größte Inventar die Skulpturenausstattung der Villa so spiegelt, wie sie weitgehend auf Kardinal Alessandro zurückging.⁸¹

Die Villa Montalto war von Kardinal Felice Peretti angelegt, nach dessen Antritt seines Pontifikats als Sixtus V. abgeschlossen und in den Jahrzehnten nach seinem Tod durch Kardinal Alessandro Peretti Montalto in ihrer Ausstattung wesentlich erweitert worden.⁸² Dieser legte ab den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts bis zu seinem Tod eine umfangreiche Kunstsammlung aller Gattungen in der Villa Montalto an. Auch der Stadtpalast bei San Lorenzo in Lucina, Eigentum seiner Bruders Michele, wurde mit Kunstwerken geschmückt. 1623 erbte Principe Michele die Villa, 1631 übernahm sie sein Sohn, Kardinal Francesco. Mit dem Tod Francescos, des letzten Villeneigentümers aus der Familie Peretti Montalto, ging der Besitz 1655 an dessen Neffen, Kardinal Paolo Savelli-Peretti (1622–1685, Kardinal ab 1664) über, der mit Antritt des Erbes den Namen der Peretti annehmen musste. Er veräußerte den Stadtpalast und eine Reihe von Exponaten aus dem Kunstbesitz – nicht jedoch Berninis Büste von Kardinal Alessandro. Paolos Bruder Giulio Savelli (1626–1712), ab 1685 Eigentümer der Villa Montalto, verschuldete sich so hoch, dass diese 1696 konfisziert wurde. In der folgenden Versteigerung erwarb Kardinal Gianfrancesco Negroni (1629–1713) die Villa mit den darin befindlichen Gegenständen. Das Ensemble blieb

⁷⁶ PASSERI 1934, S. 142 f.

⁷⁷ *Disegni di Giovanni Lanfranco* 1983, S. 230–231, Abb. 8, Kat. 45 h: Florenz, GDSU, n. 12712 F, (r.), 415 × 267 mm, schwarze und weiße Kreide auf grauem Papier. Eine Identifikation der Skizze als Porträt Kardinal Alessandro Peretti Montaltos ist nicht sicher.

⁷⁸ ASTOLFI 1940, S. 48, vgl. Anm. 66; HESS (J.) 1966, S. 25 f., Abb. 17 und Anm. 34.

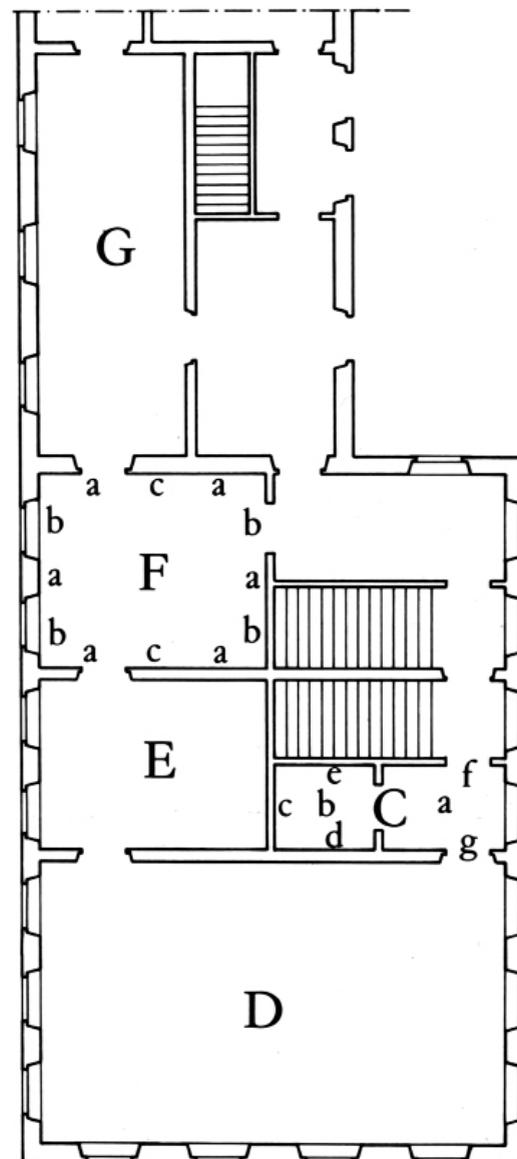
⁷⁹ Auktion Pierre Berge & Associés, Tableaux & Dessins Anciens, 12.6.2015, Los 113. Die Zuschreibung beruft sich auf Francesco Solinas und Herwarth Röttgen.

⁸⁰ Inventar o. D. (datiert 1623/31), ASC, Fondo Cardelli, Appendice, n. 91, fol. 1r–76v, fol. 11, zitiert in BARBERINI 1991, S. 21–51 (im Fol-

genden ›Inventar o. D. (datiert 1623/31)‹). Es bleibt zu hoffen, dass der Fund eines weiteren Inventars der Skulpturen aus dem Jahr 1623 oder 1631 die Datierung des ältesten bekannten in Zukunft abschließend belegen lässt. Zur Datierung dieses Inventars siehe RAUSA 2005, S. 125; SEIDEL 2016, S. 8 f. Eine späte Datierung des Inventars wurde im Kontext der Bearbeitung der Gemäldesammlung etabliert, ist jedoch für den Skulpturbestand nicht zu halten. Vgl. BARBERINI 1991, S. 16; GRANATA 2012, S. 94 f. Für die von Granata untersuchten Bestände der Gemälde mag eine spätere Datierung gültig sein, allerdings bleibt der Bezug zu einem Inventar der Gemälde aus dem Jahr 1685 (*Inventario delli beni ereditari del Cardinale Paolo Savelli...*, ASR, Archivio Sforza Cesarini, busta 28 [ehem. AA. 18 N.o 24], keine Folierung) zu klären, vgl. SEIDEL 2016, S. 8.

Eigentum seiner Nachkommen, bis 1784 die Kunstsammlungen zerschlagen wurden und die Villa 1798 über einen Zwischenhändler an die römische Familie Massimo kam. Ab 1860 wurden mit der Schleifung der Gebäude die Spuren dieses einst so großen und prächtigen Anwesens nahezu getilgt.

In dem Verzeichnis der Skulpturensammlung in der Villa Montalto von 1623/1631 wird im *primo piano* des Palazzo Termini (Abb. 16) in einer der zwei *antecamere*, die zwischen der repräsentativen *sala* und der Bibliothek gelegen waren, »Una statua del Sig[nor] Montalto gl[oriosa] me[moria]⁸³con petto e peduccio. N[atura]le«⁸⁴ beschrieben.⁸⁵ Auf einem Piedestal aus Nussbaumholz wird das Exponat 1655 am selben Standort als »una testa di marmo bianco con un busto a peduccio che rappresenta Il Card[inal] e Alessandro«⁸⁶ erneut genannt. Chronologisch folgt die bereits zitierte Notiz von Martinelli, datiert 1660–1663. Sie ist die präziseste Beschreibung der Büste in der Villa Montalto, insofern sie Form, Material, Bildhauer und Dargestellten benennt. In einem weiteren Inventar der Villa, verfasst 1696, ist die Büste nicht zu identifizieren.⁸⁷ 1713 wird sie nochmals in der Villa Montalto inventarisiert, und erstmals findet auch der Name ihres Schöpfers in einem Inventar Erwähnung; die Büste wird im Obergeschoss des Palazzo Felice beschrieben: »Altro [busto] di marmo del cardinal Montalto come sopra [d.h. auf einem Piedestal, Anm. d. Verf.] del Bernini«⁸⁸. Ein späteres Verzeichnis der Objekte ist nicht bekannt. Die in der Bernini-Forschung bislang nicht wahrgenommene Dokumentation des Bildnisses im ältesten Inventar der Skulpturensammlung von 1623/1631 regt dazu an, die Präsentation der Skulptur in ihrem ursprünglichen Kontext zu reflektieren. Hierfür ist ein Blick auf die Gesamtausstattung des *piano nobile* des Palazzo Termini notwendig. Diese zu rekonstruieren, ist auf Grundlage der Auswertung der Schriftquellen zur Gemälde-⁸⁹ und zur Skulpturensammlung⁹⁰ Peretti Montalto sowie einer



16 Grundriss des ersten Obergeschosses des Palazzo Termini in der Villa Montalto (aus BEVILACQUA 1993, S. 160)

⁸¹ Michele Peretti ließ den Stadtpalast der Familie ausmalen, sein Beitrag zur Ausgestaltung der Villa Montalto wird jedoch für alle Bereiche einhellig als gering eingeschätzt, vgl. RAUSA 2005, S. 99; SEIDEL 2016, S. 47.

⁸² Zur Entwicklung der gesamten Anlage und der Architektur siehe MASSIMO 1836; QUAST 1991; QUAST 1989.

⁸³ Lothar Sickel danke ich für die Erörterung dieser Abkürzung: Diese wurde für verstorbene höchste Würdenträger verwendet.

⁸⁴ Inventar o. D. (datiert 1623/31), fol. 11; zitiert in BARBERINI 1991, S. 21–51, S. 24.

⁸⁵ Dreidimensionale Marmorbildnisse der Kardinäle in privaten Sammlungen waren selten. Vgl. ZITZLSPERGER 2003, S. 124. Als Beispiel zu nennen ist Scipione Borghese, der zwei Büsten mit seinem Porträt von Gianlorenzo Bernini in der Villa Borghese aufstellte (Galleria Borghese, Inv. 265 und 266, beide aus dem Jahr 1632), vgl. COLIVA 1998; HESS

(C.) 2008b. Auch Francesco Mochis Büste von Antonio Barberini (ca. 1629) wurde Exponat von dessen Sammlung, in deren Inventaren sie genannt wird (heute Toledo Museum of Art, Inv. 1965.176). Für diesen Hinweis danke ich Karen Lloyd.

⁸⁶ Inventar 1655, *Descrizione della raccolta del cardinal Francesco Peretti*, ASR, not. A. C. Simoncellus Jacobus, Bd. 6645, fol. 1181r–1376v, fol. 1188v.

⁸⁷ Inventar 1696, *Inventario de' mobili esistenti nei Palazzi e Giardino di Termini*, ASR, not. A.C., Marco Giuseppe Pelosi, Bd. 5616, *Inventario dei beni di Giulio Savelli*, 15.01.1696.

⁸⁸ Inventar 1713 (*Inventario testamentario del cardinale Giovanni Francesco Negroni*), ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 8, Franciscus Maria Ginettus, 21 giugno 1713, fol. 25v, zitiert in GRANATA 2012, S. 283.

⁸⁹ Wie Anm. 38 und 100.

⁹⁰ SEIDEL 2010; SEIDEL 2016.

neu erschlossenen Fotodokumentation der Fresken⁹¹ möglich. Die folgenden Passagen beziehen sich auf die Raumgestaltung, wie sie von Kardinal Alessandro vorgefunden und erweitert wurde. Mit Vorsicht wurden auch jene Quellen ausgewertet, die mit Sicherheit erst nach seinem Tod entstanden, jedoch Rückschlüsse auf ältere Eingriffe zulassen, von denen wir keine unmittelbar zeitgenössischen Quellen kennen.

Der Palazzo Termini galt zunächst als Wohnsitz der *famiglia* Sixtus V. und dessen Schwester Camilla. Seine Struktur entsprach den Stadtpalästen: Im Erdgeschoss lagen Wirtschaftsräume, das erste Geschoss diente Repräsentationszwecken, das zweite Geschoss nahm die privaten Wohnräume auf. Im *primo piano* des Palazzo Termini befand sich eine Kapelle (Abb. 16, Raum C) gegenüber dem großen Saal (Abb. 16, Raum D). Es schlossen zwei *antecamere* an, die gemäß ihrer Ausschmückung als *sala delle stagioni* (Abb. 16, Raum E) und *sala dei paesaggi* (Abb. 16, Raum F) bezeichnet wurden. Auf letztere folgte die langgestreckte Bibliothek. Sowohl der *libreria* (Abb. 16, Raum G) als auch der *sala dei paesaggi* war jeweils ein kleiner Raum benachbart, dessen spezifische Funktion nicht bekannt ist und der jeweils dem großen, beziehungsweise dem kleinen Treppenhaus des Baus vorgeschaltet war.

Wie für die Bibliothek, so wurde auch für die beiden *antecamere*, die *sala grande* und *libreria* verbanden, vorgeschlagen, dass sie eher einer Nutzung im intimen Kreis dienten.⁹² Doch allgemein galt das gesamte Geschoss als eine Raumfolge, die für repräsentative Zwecke gebraucht wurde.⁹³ Die kostbare, programmatische Ausstattung der Zimmer stützt letztere Lesart, der ich mich anschließe.

Noch zu Lebzeiten Sixtus V. war der Palazzo Termini ausgemalt worden. Das Freskenprogramm jener Zeit ist aus Inventaren, zwei Beschreibungen,⁹⁴ verstreuten Spolien und den jüngst wiedergefundenen Fotografien aus dem 19. Jahrhundert bekannt. Durchgängiges Motiv der Malereien sind die Wappen des Papstes und seiner beiden Großneffen Alessandro und Michele. Im Obergeschoss waren alle drei Wappen zusammen mit Tugenddarstellungen prominent in die Wandbemalung der Kapelle integriert.⁹⁵ Den großen Reprä-

sentationsraum, die *sala* des *piano nobile* schmückte ein umlaufender Fries, der auf fünfzehn Bildfeldern die urbanistischen Eingriffe Sixtus V. in Rom darstellte, darunter beispielsweise die Errichtung der Obelisken sowie die Aufstellung der Statuen des Hl. Petrus und des Hl. Paulus auf der Trajans- und der Marc Aurel-Säule. Die Bildfelder trennten Tugendallegorien, deren Identifikation durch Unterschriften gesichert war.⁹⁶ Auch den Wappen der beiden Papstneffen auf der Mitte der Längsseiten des Raumes waren Beschriften mitgegeben, die wiederum Ämter und Funktionen nannten. Das Wappen Sixtus V. nahm den zentralen Platz an der Decke dieser *sala sistina* ein. Das Bildprogramm galt der Verherrlichung der Peretti Montalto und des Gründers ihrer Dynastie in Rom, Sixtus V. Mit dem Schwerpunkt auf den Taten des Papstes und den ausgewählten Tugenden wurde die Legitimierung der nach Rom eingewanderten Familie, welche keiner adligen Linie entstammte, auf das Wirken des Amtsträgers zurückgeführt.⁹⁷ Dezentler als in der *sala* setzt sich das panegyrische Thema in den Nebenräumen fort: Die Bildfriese der kleinen *antecamere*, ein Jahreszeitenfries und ein Landschaftsfries, wurden ihrerseits von heraldischen Dekorationen ergänzt. Allein die Elemente des Familienwappens waren Motiv eines Frieses, der einen der Räume unbestimmter Funktion in Nachbarschaft eines der Treppenhäuser schmückte.

Nach dem Tod von Sixtus V. und dessen Schwester Camilla (ca. 1519–1605) erweiterte Kardinal Alessandro Peretti Montalto die Ausstattung der Villa, einschließlich des Palazzo Termini, maßgeblich. Unter seinem Bruder Michele und dessen Erben Francesco fanden hingegen keine weiteren Eingriffe in die Fresken statt. Für die Ausstellung der Tafelbilder sind in jenem Zeitraum, 1623–1655, nur punktuelle Änderungen belegt.⁹⁸ Bezüglich der Skulpturenausstattung lassen sich ab den 1650er Jahren erste Verkäufe feststellen, Neuerwerbungen nach 1623 sind hingegen bisher nicht bekannt.

Das Bildprogramm des *piano nobile* des Palazzo Termini erfuhr im Seicento unter Kardinal Alessandro eine wesentliche Weiterentwicklung. Während die Fresken aus der Zeit Sixtus V. auf die Familie und insbesondere auf das Wirken

⁹¹ TOSINI 2015.

⁹² TOSINI 2015, S. 110, 112.

⁹³ GRANATA 2012, S. 113 f.

⁹⁴ MUZIANO/ROCCHETTI 1589 und MASSIMO 1836, S. 127–133. Vgl. BEVILACQUA 1993, S. 156.

⁹⁵ TOSINI 2015, S. 58–60.

⁹⁶ Abbildungen der Fresken: ROBERTO/CAPITANI 1993, Taf. 20–23, sowie TOSINI 2015, S. 63–69.

⁹⁷ BEVILACQUA 1992, S. 726 f., 732 f.; BEVILACQUA 1993, S. 159 f.; GRANATA 2012, S. 118 f.; TOSINI 2015, S. 110 f.

⁹⁸ Vgl. die Neuzugänge zur Gemäldesammlung in der Villa Montalto aus der Sammlung Andrea Perettis 1629: GRANATA 2006; GRANATA 2012, S. 96–106.

⁹⁹ GRANATA 2012, S. 119. Ursprünglich sollen sich die Aufträge zu den Gemälden auf die Ausstattung von Kardinal Alessandros Villa in Bagnaria bezogen haben. Schließlich wurden die Bilder jedoch ein wesentliches Element des Bildprogramms der *sala grande* im Palazzo Termini, als welches sie hier untersucht werden.

¹⁰⁰ Zum Alexanderzyklus siehe SCHLEIER 1968; VOLPE 1977; TUYLL 1982; LOIRE 1996; CULATTI 2004; SCHLEIER 2001; CACIORGNA/

des Papstes selbst bezogen waren, rückten die unter Kardinal Alessandro hinzugefügten Bilder und Skulpturen dessen Person in den Vordergrund: An den Wänden der großen *sala* ergänzte er einen Zyklus aus elf ovalen Tafelgemälden, die Szenen aus der Geschichte Alexander des Großen darstellten. 1616 waren diese Bilder fertiggestellt.⁹⁹ Die selbstreferentielle Bedeutung des *Alexander-Zyklus* wurde hinlänglich dargelegt.¹⁰⁰ Die Namensgleichheit gab Anlass, eine Identifikation des Auftraggebers mit dem Dargestellten, Alexander dem Großen, im Sinne eines *exemplum virtutis*, anzuregen. Zugleich diente die Gleichsetzung einer Nobilitierung Kardinal Alessandros und der Familie Peretti Montalto. Diese Rückbindung der eigenen Person an ein historisches Vorbild, dessen Tugenden analog für den Auftraggeber beansprucht werden, war ein bereits seit dem 16. Jahrhundert in vielen Palastausstattungen verbreiteter Topos. Das Motiv Alexander des Großen griff auch die üppige Skulpturenausstattung¹⁰¹ des Raumes auf: 20 verschiedenfarbige Steinsäulen, zwischen 1,50 und 2,80 m hoch, trugen Büsten und Reliefmedaillons mit Bildnissen von mythologischen und historischen Persönlichkeiten der Antike.¹⁰² Mit dem *Alexander-Zyklus* verband sich dabei besonders »Una med[esim]a di marmo bianco nel resto conforme alla sud[ett]a con testa di Alessandro Magno«. ¹⁰³ Das Medaillon ist bislang nicht aufgefunden worden, kann aber anhand des *Codex Montalto*, einem gezeichneten Teilkatalog der Skulpturensammlung, illustriert werden (Abb. 17).¹⁰⁴ Wenige Statuen ergänzten diese Galerie. Diese wenigen gehörten jedoch zu den Glanzstücken der Sammlung: Am Kopf des Saales, standen drei lebensgroßen Figuren, die als »Augustus«, »Cincinnatus« und »Gladiator« bezeichnet wurden.¹⁰⁵ Bei ihnen handelte es sich um die heute im Louvre gezeigten Statuen des Hermes Ludovisi mit Porträtkopf des Marcellus¹⁰⁶ und des Cincinnatus¹⁰⁷ sowie eines Faustkämpfers aus schwarzem Stein.¹⁰⁸ Hinzu kamen



17 *Codex Montalto*, fol. 226, schwarze Kreide, ca. 418 × 272 mm, 1615–1631. Privatbesitz (Foto Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance/Antonia Weiße)

GUERRINI/SANFILIPPO 2007, S. 110, Nr. 16; GRANATA 2008; GRANATA 2012, S. 113 f., 120–126; GRANATA 2013, S. 10. Ich danke Stéphane Loire für den Austausch zu Domenichinos Gemälde *Timoclea vor Alexander dem Großen* aus diesem Zyklus (Louvre, Inv. 796); ein Abgleich des auf dem Gemälde zitierten Reliefs mit der Antikensammlung aus der Villa Montalto brachte keine Übereinstimmung. CULATTI 2004, S. 86, weist auf eine Serie von Teppichen mit Darstellungen von Szenen aus dem Leben Alexanders des Großen hin, die jedoch bislang lediglich aus Ankaufsbelege bekannt sind. Ihr Aussehen, ihre Urheber und ihre Ausstellungsorte sind noch unbekannt.

¹⁰¹ Die Präsentation der Skulpturen wird dem Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 12, zitiert in BARBERINI 1991, S. 21–51, entnommen. Die Skulpturensammlung in der Villa Montalto geht nahezu ganz auf Kardinal Alessandro zurück, BENOCCI 1995; BENOCCI 1996; RAUSA 2005; SEIDEL 2016.

¹⁰² Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 5–7, zitiert in BARBERINI 1991, S. 22 f. Vgl. SEIDEL 2016, S. 172, Kat. 184, S. 172 f., Kat. 185, S. 188, Kat. 226, S. 189, Kat. 231, S. 190 f., Kat. 234, S. 191, Kat. 236, S. 191 f., Kat. 238, S. 199 f., Kat. 266.

¹⁰³ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 6, zitiert in BARBERINI 1991, S. 22.

¹⁰⁴ SEIDEL 2016, S. 188, Kat. 226. Grundlegend zum *Codex Montalto*: RAUSA 2005; SEIDEL 2016.

¹⁰⁵ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 8, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23.

¹⁰⁶ Louvre, Inv. Ma 1207. SEIDEL 2016, S. 177–179, Kat. 200.

¹⁰⁷ Louvre, Inv. Ma 83. Vgl. SEIDEL 2016, S. 177–179, Kat. 200.

¹⁰⁸ Statue eines Nubiers als Faustkämpfer, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery, Inv. 201. Vgl. SEIDEL 2016, S. 177–179, Kat. 200.

das reizvolle Pasticcio eines Bacchus auf einem Panther aus weißem, rotem und schwarzem Stein¹⁰⁹ und eine Mithrasdarstellung.¹¹⁰ Ein Tisch, dessen Platte ein florales Steinmosaik zierte, bildete den dekorativen Mittelpunkt des Raumes.¹¹¹ Erst das Inventar von 1655 gibt Aufschluss über eine Ergänzung weiterer Tafelbilder.¹¹² Belinda Granata legte überzeugend dar, dass diese Bilder erst nach dem Tod des Kardinals aufgehängt wurden und nicht zu dem zu seinen Lebzeiten ausgestalteten Bildprogramm gehörten.¹¹³

In der angrenzenden *antecamera*, der *sala delle stagioni*, wurden die Fresken aus dem 16. Jahrhundert – ein Jahreszeitenfries und Allegorien – um eine Auswahl von Skulpturen ergänzt, die ihrerseits teils der Prachtentfaltung, teils der programmatischen Positionierung diene: Ein dekorativer Steintisch nahm Bronzestatuetten von Gladiatoren mit Sockeln aus verschiedenfarbigem Stein auf,¹¹⁴ dazu einen gelbmarmornen Löwen mit reitenden Putti und einem grünem Steinsockel.¹¹⁵ Eine Amorstatuette mit Details aus Alabaster¹¹⁶ und ein Bacchus¹¹⁷ ergänzten diese Objekte. Eine lebensgroße, schwarze Marmorbüste Caesars¹¹⁸ und eine lebensgroße, weiße Marmorbüste Hadrians¹¹⁹ setzten Akzente im Raum. Zentrum der Skulpturenpräsentation war eine ebenfalls lebensgroße, teilvergoldete Bronzestatuette von Sixtus V. im Pluviale.¹²⁰ Diese Arbeit Bastiano Torrigiani (gest. 1596) schlug den Bogen zu der panegyrischen Gesamtgestaltung der Räume. Durch das kostbare Material und ihre künstlerische Qualität hob sie diesen Aspekt umso bedeutsamer hervor. In der *sala delle stagioni* konnten zudem die Statue eines Hirten,¹²¹ die Gruppe zweier Putti, die mit einer Maske scherzen,¹²² die Statue eines Bacchus mit Tiger, eine unterlebensgroße Büste einer Afrikanerin aus Alabaster und schwarzem Stein, zwei Bronzereduktionen nach dem Herkules Farnese und nach einem »Sansone con una mascella d'asino in mano«¹²³ bewundert werden. Zwei kleine Bronzestatuetten der Großherzöge Cosimo und Francesco de' Medici¹²⁴ spielten auf die politische Verflech-

tung Kardinal Alessandros an.¹²⁵ Die achtzehn Skulpturen unterschiedlichen Materials waren größtenteils kleineren Formats. Die Büsten Sixtus V., Hadrians und Caesars waren entsprechend ihrer Größe, ihres Materials und ihres Darstellungsgegenstandes, womöglich auch aufgrund ihres künstlerischen Wertes, die herausragenden Exponate. Die Präsentation der Objekte auf einem großen Tisch lässt an ein Kunstkabinett denken, so dass der Charakter des Raumes nicht nur auf der Ebene der Wandmalerei, sondern auch der flexiblen Kunstgegenstände deutlich von der *sala* unterschieden war. Dabei ist der Bezugnahme auf Sixtus V. und auf die Medici, denen die Peretti eng verbunden waren, in der Unmittelbarkeit der skulptierten Porträts das inhaltlich größte Gewicht zuzusprechen. Auch in diesem Raum wurden Mitte des 17. Jahrhunderts Tafelbilder christlichen Sujets dokumentiert.¹²⁶ Wieder ist nicht bekannt, seit wann sie ihren Platz im Palazzo Termini einnahmen, sie werden daher von der Rekonstruktion des Ausstattungsprogramms in den 1620er Jahren ausgenommen.¹²⁷

Die folgende *sala dei paesaggi* war der ursprüngliche Aufstellungsort von Berninis Büste Kardinal Alessandro Peretti Montaltos.¹²⁸ Hier stand neben einem lachenden Putto mit Ente,¹²⁹ der auf einem Tisch aus schwarzen und roten Stein platziert war, ein kleiner Löwe – das Wappentier der Peretti – aus gelbem Marmor auf schwarzem Sockel.¹³⁰ Der Raum hatte zwei Fenster zum Garten, die dicht beieinander lagen. In den übrigen drei Wänden führte jeweils eine Tür in die angrenzenden Räume – dies waren ein Durchgangszimmer, die Bibliothek und die *sala delle stagioni*, von der aus man in die repräsentative *sala* des Palastes gelangte. Sechs Landschaftsbilder schmückten das obere Register der Wand.¹³¹ Je zwei Löwen waren an den Schmalseiten des Raumes in die Wandmalerei integriert, an den Längsseiten die Wappen Alessandro und Michele Perettis. Diese heraldische Dekoration wurde von Inschriften begleitet.¹³² Vor der weißen Stoffbespannung der Wände wurden im Jahr 1655 ebenfalls

¹⁰⁹ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 8, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23; Muzeum-Zamek w Łańcut (Palast Museum Lancut), Marmor, H 1,15 m. MASSIMO 1836, S. 163; MIKOCKI 1995; SABELLI 1996, S. 149; SEIDEL 2016, S. 176, Kat. 195.

¹¹⁰ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 8, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23. Vatikan, Museo Chiaramonti: AMELUNG 1903, S. 614, Nr. 464.

¹¹¹ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 8, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23.

¹¹² Vermutlich erst nach dem Tod Kardinal Alessandros wurden hier zudem Porträts von Alessandro Peretti Montalto, vom Herzog von Olivares und von einer Prinzessin ausgestellt, siehe GRANATA 2012, S. 114 f.

¹¹³ GRANATA 2012, S. 114.

¹¹⁴ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 9, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23. Vgl. SEIDEL 2016, S. 182, Kat. 209.

¹¹⁵ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 9, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23; SEIDEL 2016, S. 182, Kat. 210.

¹¹⁶ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 9, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23; SEIDEL 2016, S. 182, Kat. 211.

¹¹⁷ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 9, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23; SEIDEL 2016, S. 173, Kat. 186.

¹¹⁸ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 9, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23.

¹¹⁹ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 9, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23; SEIDEL 2016, S. 177, Kat. 199. British Museum, Dep. of Greek and Roman Antiquities, Inv. 1805, 7003.94.

¹²⁰ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 9, zitiert in BARBERINI 1991, S. 23. Zwei Bronzestatuetten Sixtus V. von Bastiano Torrigiani werden bislang mit diesem Exponat identifiziert, dabei handelt es sich um gleichartige Stücke: Victoria and Albert Museum, Inv. A.40:0,1-1950



18 *Codex Montalto*, fol. 217, schwarze Kreide, ca. 418 × 272 mm, 1615–1631. Privatbesitz (Foto Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance/Antonia Weiße)



19 *Codex Montalto*, fol. 216, schwarze Kreide, ca. 418 × 272 mm, 1615–1631. Privatbesitz (Foto Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance/Antonia Weiße)

und Dom zu Treia (Marken). POPE-HENNESSY 1964, Bd.2, S.494f.; MASSINELLI 1992; BLASIO 2010, S.278f.

¹²¹ Inventar o.D. (datiert 1623/1631), fol. 9, zitiert in BARBERINI 1991, S.23; SEIDEL 2016, S.181, Kat. 208.

¹²² Inventar o.D. (datiert 1623/1631), fol. 10, zitiert in BARBERINI 1991, S.24; VERMEULE/BOTHMER 1955, S.133, Nr. 17, Taf.42, Abb. 11. Seit der Versteigerung Sotheby's London, 23.7.1957 Verbleib unbekannt. SEIDEL 2016, S.179f., Kat. 203.

¹²³ Inventar o.D. (datiert 1623/1631), fol. 10, zitiert in BARBERINI 1991, S.24.

¹²⁴ Inventar o.D. (datiert 1623/1631), fol. 10, zitiert in BARBERINI 1991, S.24.

¹²⁵ WIELAND 2004, S.442–451; GRANATA 2012, S.26f.

¹²⁶ MARTINELLI 1969, S.232–327, erneut zitiert in GRANATA 2012, S.215–218, dort S.217; Inventar 1655, *Descrizione della raccolta del*

cardinal Francesco Peretti, ASR, not. A. C. Simoncellus Jacobus, Bd. 6645, fol. 1181r–1376v. Siehe auch GRANATA 2003, Appendix 2, S.57–63; Siehe auch GRANATA 2012, S.115.

¹²⁷ GRANATA 2012, S.94f. stellt die These auf, dass das Gemäldeinventar von 1655 ein Inventar für 1631 reflektiere. Ihrer Begründung kann ich nicht folgen.

¹²⁸ Inventar o.D. (datiert 1623/1631), fol. 11; zitiert in BARBERINI 1991, S.24.

¹²⁹ Inventar o.D. (datiert 1623/1631), fol. 11, zitiert in BARBERINI 1991, S.24; SEIDEL 2016, S.182f., Kat. 212.

¹³⁰ Inventar o.D. (datiert 1623/1631), fol. 11, zitiert in BARBERINI 1991, S.24.

¹³¹ Die Fresken dieses Raumes sind allein aus Textquellen bekannt, unter den von Tosini publizierten Fotografien sind keine Bilder dieses Raumes.

¹³² MASSIMO 1836, S.131; MARINELLI 1993, S.161.

Tafelgemälde gezeigt.¹³³ Auch in diesem Fall ist nicht belegt, auf wen die Hängung der sieben Bilder zurückging. So sind gegenwärtig auch für dieses Zimmer die Tafelbilder hier nicht aufzunehmen. Wesentlich für die Interpretation der Büste Berninis in ihrem Kontext ist jedoch die Einbeziehung der Ausstattung der *libraria*. Kardinal Alessandro entlohnte den Maler Baldassarre Croce (1558–1628) 1621/1622 für deren Freskierung.¹³⁴ Die Ausmalung der Bibliothek ist damit in denselben Zeitraum datiert, wie Berninis Marmorporträt des Kardinals.

Croce dekorierte das Deckengewölbe mit einem illusionistischen Himmel, in den Putti Elemente aus dem Wappen der Peretti Montalto (Dreiberg, Stern) und Lorbeerkränze hinauftrugen.¹³⁵ In den Rahmen des Bildfelds waren Löwenköpfe eingearbeitet – die stete Präsenz der Heraldik, die bereits aus den Fresken der 1580er Jahre vertraut ist, setzte sich auch in diesem Gebäudeteil fort. Integriert waren auch zwei Motti, MULTUM LEGENDUM SED NON MULTA und UT AGER SINE CULTURA INFRUCTUOSUS EST SIC SINE DOCTRINA ANIMUS.¹³⁶ An den beiden Enden der Decke brach die illusionistische Scheinarchitektur der Bildfelder, die von üppigem Stuckornament in Weiß und Gold ergänzt wurde, in zwei Oculi auf, durch die wiederum der Blick auf den gemalten Himmel freigegeben wurde; die Tiefenwirkung steigerte jeweils die Unteransicht eines Putto mit Lorbeerkranz. Die acht Gewölbezwicke l zierten Darstellungen von Apoll und den Musen. Kleine Bilder, die Herkulestaten sowie den Apoll und Daphne-Mythos vor Augen führten, begleiteten die Figuren. Auch die Zwickelfelder wurden von heraldischen Details ergänzt und mit Muschelmotiven, Füllhörnern und Festons prachtvoll dekoriert. Die vier Zimmerecken nahmen Darstellungen der Tugenden Sapientia, Virtus, Fama und Gloria auf. Zwischen den Zwickeln an den Längsseiten des Deckengewölbes waren auf jeder Seite zwei große, quadratische Bilder zu sehen, die Darstellungen von Sokrates, Pythagoras, Aristoteles und Platon enthielten; ein jedes wurde von einer moralisierenden Unterschrift begleitet.¹³⁷ Die Holzregale,

welche die umfangreiche Bibliothek aufnahmen, waren mit Stuck und Gold verziert und wurden von fünfzehn »teste finte di marmo bianco con petti e peducci finti di uari mischi sopra« bekrönt.¹³⁸ Ob diese Köpfe historische oder mythologische Porträts vorstellten, ist nicht bekannt. Die Skulpturenausstattung des Raumes beschränkte sich des Weiteren auf allein zwei Exponate, die jedoch programmatisch sinnstiftend waren: Auf Büstenfüßen, die in Form von Löwentatzen aus verschiedenen Steinsorten gearbeitet waren und ihrerseits an das Wappen der Peretti Montalto anknüpften, wurden zwei antike Bildnisse, als Porträts des Trajan und Alexanders des Großen angesprochen, präsentiert.¹³⁹ Beide sind aus Zeichnungen im *Codex Montalto* bekannt (Abb. 18, 19).¹⁴⁰ Das vermeintliche Alexanderporträt ist auf Grundlage der Zeichnung mit einem antiken Kopf zu identifizieren, der heute auf eine Büste montiert als Darstellung des Achill im Prado ausgestellt ist¹⁴¹. Das Bildprogramm mit den Darstellungen Apolls und der Musen, der ausgewählten Philosophen und Tugendallegorien lehnt sich an die Bedeutung der *libraria* als Raum der Studien an. Die Neigung Kardinal Alessandros zu den Schönen Künsten begründet die Wahl der Sujets einmal mehr. Zugleich wird auch in diesem Raum, nicht zuletzt in den beiden zentralen Büsten, die Überhöhung der Peretti Montalto zum zentralen Thema. Insbesondere die Inszenierung Kardinal Alessandros in Analogie zu Alexander dem Großen wird unmissverständlich aufgegriffen. Parallel hierzu ist Kaiser Trajan möglicherweise als ein Alter Ego Sixtus V. zu lesen, wie in einer Interpretation einer Bildsequenz mit Justitia und der Trajanssäule im Freskenzyklus in der großen *sala* am anderen Ende der Raumflucht bereits vorgeschlagen wurde.¹⁴² Die beiden Büsten sind auf ihren löwenfußförmigen Sockeln gewissermaßen mit dem Familienwappen verschmolzen, sie sind so als doppelter Verweis auf Sixtus V., Kardinal Alessandro und deren *exempla virtutes* zu verstehen.

Die Frage, ob Kardinal Alessandro selbst seine Büste bei Bernini in Auftrag gab und in der *sala dei paesaggi* aus-

¹³³ Anonym, *Geißelung Christi*; Anonym, *Mariäe Empfängnis*; Anonym, *Porträt Sixtus V.*; Ludovico Cardi, gen. Il Cigoli, *Der Traum des Jakob*; Giovanni Baglione, *Hl. Johannes der Täufer*; Ders., *Lot und seine Töchter*; Ders., *Christus und die Welt*. GRANATA 2012, S. 115. Allein für ein Gemälde von Cigoli, *Der Traum des Jakob* (Öl auf Leinwand, 150,5 × 130 cm, Stamford, Burghley House, abgebildet in GRANATA 2012, Taf. XXVI) und für Bagliones *Hl. Johannes der Täufer* ist belegt, dass sie 1610 von Kardinal Alessandro erworben wurden. Giovanni Bagliones *Lot und seine Töchter* und *Christus und die Welt* kamen erst 1629 aus der Sammlung des in jenem Jahr verstorbenen Kardinal Andrea Peretti in die Villa. GRANATA 2012, S. 115.

¹³⁴ TOSINI 2015, S. 80.

¹³⁵ Meine Beschreibung folgt TOSINI 2015.

¹³⁶ MASSIMO 1836, S. 132f.; TOSINI 2015, S. 77, 117f.

¹³⁷ TOSINI 2015, S. 77, 117.

¹³⁸ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 12, zitiert in BARBERINI 1991, S. 24.

¹³⁹ Inventar o. D. (datiert 1623/1631), fol. 12, zitiert in BARBERINI 1991, S. 24.

¹⁴⁰ SEIDEL 2016, S. 184, Kat. 217.

¹⁴¹ Prado, Inv. 110-E; SCHRÖDER 2004, S. 188–193, Nr. 132; SEIDEL 2016, S. 184, Kat. 216.

stellte oder ob dies durch seinen Erben geschah, kann aufgrund der benannten Überlieferungslücke nicht anhand von Dokumenten beantwortet werden. Anbetracht der Rekonstruktion von Kardinal Alessandros Eingriffen in das Gesamtprogramm des *piano nobile* ist es als plausibel zu erachten, dass er selbst sein Porträt in die Raumflucht integrierte: Berninis Büste, die durch Größe, Material, künstlerische und handwerkliche Qualität herausragte, entwickelte an diesem Ort ihre Bedeutung in Beziehung zu den heraldischen Dekorationen der Wandmalerei. Sie korrespondierte mit der Überhöhung Kardinal Alessandros im Alexanderzyklus und in dem Medaillon in der großen *sala* sowie der überlebensgroßen Büste in der *libreria*, die beide als Porträts Alexanders des Großen galten. Sowohl der Gemäldezyklus und seine Präsentation in der vormaligen *sala sistina* als auch die Ausstattung der Bibliothek gehen nachweislich auf Kardinal Alessandro selbst zurück. Die Büste aus der Hand Berninis als Höhepunkt der Darstellung dieser tragenden Persönlichkeit der Peretti ordnete sich fließend in das Gesamtprogramm des *piano nobile* des Palazzo Termini ein. Dies umso mehr, als das Marmorbildnis des Kardinals auch mit der Bronzestatue Sixtus V. in der benachbarten *sala delle stagioni* korrespondierte. Nicht in Gestalt von Heraldik und historisch-allegorischer Referenz, sondern im unmittelbaren Porträt, zumal lebensgroß in kostbarem Material als Skulptur ausgeführt, setzte Berninis meisterhafte Büste einen wesentlichen Akzent zwischen der bereits unter Sixtus ausgeschmückten *sala grande* und dem programmatisch ausgestalteten Studienraum, der *libreria*. Die Aufstellung der Büste vollzieht den Schritt von der symbolischen Anspielung auf die Papstfamilie, ihre Taten und Tugenden zur unvermittelten Selbstdarstellung des Kardinals. Die Entscheidung, der Ausstattung der Villa mit der Neptungruppe im Garten und der Büste im Inneren von dem aufstrebenden römischen Bildhauer der Zeit zen-

trale Akzente setzen zu lassen, ist ein stimmiges Element von Kardinal Alessandros Kunstförderung.

Epilog: Ergänzung zur Provenienzzgeschichte

Die von Helmut R. Leppien 1984 aufgeworfenen Fragen nach der Provenienz und der Zuschreibung der Büste im Laufe der Jahrhunderte kann hier anhand des zitierten Inventars aus dem Jahr 1713 und weiterer Dokumente aus den 1780er Jahren teilweise beantwortet werden. Der englische Bankier und Händler Thomas Jenkins, der in Rom ansässig war, hatte die Skulpturensammlung 1784 *en bloc* übernommen und veräußerte sie gewinnbringend an nord-europäische Sammler.¹⁴³ Währenddessen stand er in regem Briefwechsel mit dem englischen Antikensammler Charles Townley (1737–1805) in London.¹⁴⁴ Townley agierte für Jenkins Handel auch als Vermittler zu Sammlern auf den Britischen Inseln, und die erhaltenen Briefe geben umfassend Einblick in das Geschehen. Auf den 20. Januar 1787 datiert eine Angebotsliste über »Antiquities from the Villa Montalto« von Thomas Jenkins, in der auch die Büste von Bernini aufgezählt wird: »[...] a fine Bust in Marble of Card[ina]le Peretti by Bernini [...].«¹⁴⁵ Sowohl der Name des Bildhauers, als auch der des Dargestellten blieben folglich bis zum Ausverkauf der Sammlung Montalto am Ende des 18. Jahrhunderts nachweislich bekannt.

Wer die Skulptur im 18. Jahrhundert erwarb, ist weder dem Briefwechsel zwischen Jenkins und Townley noch den erhaltenen Exportlizenzen,¹⁴⁶ die der päpstliche Antiquar auszustellen hatte, zu entnehmen.¹⁴⁷ Bereits Irving Lavin nahm an, dass sie unmittelbar nach England verkauft worden sei.¹⁴⁸ Ankäufe von Exponaten aus der Villa Montalto bei Jenkins bereicherten zahlreiche englische Sammlungen,¹⁴⁹ darunter jene von Joseph Nollekens (1737–1823)¹⁵⁰

¹⁴² TOSINI 2015, S. 109. Entsprechend aufgeladene Rückbezüge auf historische Vorbilder sind in den bekanntesten Fresken der Villa Montalto aus dem 16. Jahrhundert rar – erst Kardinal Alessandro nimmt diese Tradition auf. Zu dem Themenspektrum der römischen Palastausstattung vgl. jüngst HOPPE 2015, S. 103 f.

¹⁴³ VAUGHAN 2000; BIGNAMINI/HORNSBY 2010, Bd. 1, S. 288–294; RAUSA 2005, S. 115–118; SEIDEL 2016, S. 21–25.

¹⁴⁴ Auszüge der Dokumente wurden veröffentlicht und ausgewertet: BIGNAMINI/HORNSBY 2010, Bd. 2.

¹⁴⁵ British Museum, Paul Hamlyn Library, TY7/450 (30.01.1787). BIGNAMINI/HORNSBY 2010, Bd. 2, S. 171 f.

¹⁴⁶ Durchgesehen wurden die Lizenzen im ASR.

¹⁴⁷ Es ist nicht ausgeschlossen, dass Jenkins bei der Ausfuhr der Büste so verfuhr, wie er bei der Neptungruppe agierte: Diese schmuggelte er ohne Exporterlaubnis außer Landes. British Museum, Paul Hamlyn

Library, TY7/444 (25.08.1686), Jenkins an Townley, BIGNAMINI/HORNSBY 2010, Bd. 2, S. 167–170.

¹⁴⁸ LEPIEN 1984b, S. 78 wies darauf hin, dass die erhaltenen Dokumente für eine Chronologie der Sammlung Schröder nicht ausreichen, sie ließen nur darauf schließen, dass die Gemäldesammlung 1880 abgeschlossen war.

¹⁴⁹ Detaillierte Erkenntnisse zum Verkauf der Sammlung in SEIDEL 2016.

¹⁵⁰ Nollekens wertschätzte Berninis Arbeiten sehr und kannte die Villa Montalto mit ihrem Skulpturenbestand. 1823 wurde seine Sammlung zerschlagen, angeboten wurden mehrere anonyme Porträts, hinter denen sich das Gesuchte des Kardinals Peretti Montalto verbergen könnte. TY7/451 (24.02.1787), Jenkins an Townley, BIGNAMINI/HORNSBY 2010, Bd. 2, S. 172 und *Auktion Christie's* 1823, Los 20: »[...] a Gentleman's Portrait«; Los 23: »Bust of a Gentleman [...] and 1 other«; Los 24: »[...] 2 others, [...]«; Los 75: »Six Historical Busts«.

und Lyde Browne (gest. 1787)¹⁵¹, die Kollektion von Cobham Hall sowie die Sammlung Henry Blundells (1724–1810)¹⁵². Lord Cawdor, d. i. Colonel John Campbell (1755–1821),¹⁵³ und der Duke of Bedford, Francis Russell (1765–1802),¹⁵⁴ waren ebenso an den Skulpturen aus der Villa Negroni interessiert wie einer der Brüder Wilbraham,¹⁵⁵ der 3. Duke of Richmond, Charles Lennox (1735–1806) und Henry Holland (1745–1806).¹⁵⁶ Doch ließ sich bislang keine dieser Sammlungen als Provenienz der Büste Berninis bestätigen.¹⁵⁷ Vielmehr wurde bei Abschluss des

vorliegenden Artikels ein Dokument bekannt, demzufolge Freiherr von Schröder die Skulptur von 1863 in Rom erworben haben soll.¹⁵⁸ Ob der Name ihres Schöpfers, womöglich auch des Dargestellten zu jenem Zeitpunkt bekannt war, gibt die Quelle ebenso wenig preis wie den Vorbesitzer.

Die Zuordnung von Berninis Porträt des Kardinals Peretti Montalto in der einen oder anderen Privatsammlung für den Zeitraum 1787 bis 1863 bleibt ein Forschungsdesiderat, das anhand der bislang bekannten Quellen nicht gelöst werden konnte.

¹⁵¹ Auch Browne erwarb bei Jenkins Skulpturen aus der Sammlung Montalto, unter denen Berninis Werk jedoch nicht spezifisch dokumentiert ist. Vgl. TY7/430 (13.12.1785) Jenkins an Browne, *BIGNAMINI/HORNSBY* 2010, Bd. 2, S. 161; TY7/427 (28.9.1785), Jenkins an Townley, *BIGNAMINI/HORNSBY* 2010, Bd. 2, S. 159. Siehe SEIDEL 2016, S. 148–150, Kat. 127, S. 171 f., Kat. 183, S. 172, Kat. 184 sowie Anhang II.1. Zahlreiche Exponate aus der Sammlung Browne wurden bereits 1788 versteigert. Ob Berninis Büste in jenem Jahr noch in der Villa Negroni (ex Montalto) in Rom stand oder mit einem der unbenannten Marmorporträts in jener Auktion der Sammlung Browne (Los 3 und 13) identisch war, ist bislang ungeklärt. *Auktion Christie's* 1788.

¹⁵² Blundell reiste zwischen 1777 und 1790 mehrfach nach Rom, wo er seine Sammlung zusammenstellte. Schließlich soll die Sammlung 600 Stücke umfasst haben, 400 von ihnen antike Skulpturen, darunter mehrere aus der Villa Montalto. Als die Antikensammlung 1959 dem Liverpool Museum und der Walker Art Gallery angeboten wurde, war eine Reihe von neuzeitlichen Skulpturen ausgenommen, die – zu unbenanntem Zeitpunkt – in Privatsammlungen eingegangen sein soll. SOUTHWORTH 1991; SOUTHWORTH 2000.

¹⁵³ INGAMILLS 1997, S. 176 f. Colonel Campbells Interesse an den Skulp-

turen aus der Villa Negroni dokumentiert der Briefwechsel zwischen Thomas Jenkins und Charles Townley, TY7/471 (26.4.1788), Jenkins an Townley, zitiert in *BIGNAMINI/HORNSBY* 2010, Bd. 2, S. 179 f.; 7/491 (29.7.1789), Jenkins an Townley, zitiert in *BIGNAMINI/HORNSBY* 2010, Bd. 2, S. 187 f. Bei Auflösung der Sammlung des Colonel Campbell wurden keine neuzeitlichen Skulpturen veräußert. *Auktion Skinner and Dyke* 1800.

¹⁵⁴ TY7/485 (15.3.1789), Jenkins an Townley, *BIGNAMINI/HORNSBY* 2010, Bd. 2, S. 185 f..

¹⁵⁵ TY7/433 (15.2.1786), Jenkins an Townley, *BIGNAMINI/HORNSBY* 2010, Bd. 2, S. 162 f..

¹⁵⁶ TY7/478 (3.1.1789), Jenkins an Townley, *BIGNAMINI/HORNSBY* 2010, Bd. 2, S. 182 f.; TY7/491 (29.7.1789), Jenkins an Townley, *BIGNAMINI/HORNSBY* 2010, Bd. 2, S. 187 f.

¹⁵⁷ DALLAWAY 1800 und WAAGEN 1854–1857 erwähnen die Büste nicht.

¹⁵⁸ Aufzeichnungen Emma Schröders (Ehefrau von Freiherr von Schröders Neffe Bruno Schröder) von einem Bericht von Olga Schlüsser (Schwägerin des Freiherrn von Schröder), notiert am 30.11.1914, Schroder Archive SF/ES/1901-1919. Ich danke Markus Bertsch und Caroline Shaw sehr für den Hinweis auf dieses Dokument.

Abkürzungen

ASC	Archivio Storico Capitolino, Rom	HK	Hamburger Kunsthalle
ASMN	Archivio di Stato, Mantua	SPSG, Skulpt.sl.g.	Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Skulpturensammlung
ASR	Archivio di Stato di Roma		
GDSU	Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi	StAHH	Staatsarchiv Hamburg

Literatur

AMADIO 2010	Sonia Amadio, »Kat. 17: Ritratto del cardinale Alessandro Damasceni Peretti Montalto«, in <i>Caravaggio</i> 2010, S. 98–100.	BENOCCHI 1989 (1990)	Carla Benocci, »Documenti inediti sul ›Nettuno e Tritone‹ di Gian Lorenzo Bernini per la peschiera della Villa Peretti Montalto a Roma«, <i>Storia della città</i> 14 (1989 [1990]), S. 83–86.
AMELUNG 1903	Walter Amelung, <i>Die Skulpturen des Vaticanischen Museums</i> , 3 Bde., Berlin 1903–1956, Bd. 1, 1903.	BENOCCHI 1995	Carla Benocci, »Lo sviluppo seicentesco delle ville romane di età sistina: il giardino della Villa Peretti Montalto e gli interventi nelle altre ville familiari del cardinale Alessandro Peretti Montalto (parte prima: 1606–1614)«, <i>L'Urbe</i> , 55 (1995), S. 261–281.
ASTOLFI 1940	Carlo Astolfi, <i>La presunta ›Casa di Sisto V‹ a via di Parione e le nozze di Flavia Peretti</i> , Rom 1940.	BENOCCHI 1996	Carla Benocci, »Lo sviluppo seicentesco delle ville romane di età sistina: il giardino della Villa Peretti Montalto e gli interventi nelle altre ville familiari del cardinale Alessandro Peretti Montalto (parte seconda: 1615–fine sec. XVII)«, <i>L'Urbe</i> , 56 (1996), S. 117–131.
Auktion Christie's 1788	<i>A Catalogue of the Reserved Collection of Statues, Busts, Vases, Urns, Sarcophagi &c. and Other Select and Valuable Pieces of Antiquity; Also Sundry Modern Busts of Exquisite Sculpture... the Property of Lyde Brown, Esq; Removed from his Late Residence in the City</i> (Auktionskatalog), Christie's, 30.–31.5.1788.	BENTIVOGLIO (G.) 1807	Guido Bentivoglio, <i>Memorie del Cardinal Bentivoglio</i> , Mailand 1807 (Opere storiche del Cardinal Bentivoglio 5).
Auktion Christie's 1823	<i>A Catalogue of the Whole Highly Valuable Collection of Antique and Modern Sculpture of the Late Joseph Nollekens Esq.</i> (Auktionskatalog), R. A. Dec., Christie's, 4.–5.7.1823.	BENTIVOGLIO (E.) 1992	Enzo Bentivoglio, »Sull'archivio Peretti ritrovato«, <i>Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico et Urbanistico</i> , 2 (1992), S. 61–62.
Auktion Skinner and Dyke 1800	<i>Catalogue of a Most Noble, Capital, and Valuable Collection of Antique Marble Statues and Bustoes</i> (Auktionskatalog), Skinner and Dyke, London 5.–6.6.1800.	<i>Bernini and the Birth of Baroque</i> 2008	<i>Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture</i> (Ausstellungskatalog Los Angeles/Ottawa), hg. v. Andrea Bacchi, Catherine Hess u. Jennifer Montagu, Los Angeles 2008.
AVERY 1974	Charles Avery, »François Dieussart (c. 1600–1661), Portrait Sculptor to the Courts of Northern Europe«, <i>Victoria and Albert Museum Yearbook</i> , 4 (1974), S. 63–99.	<i>Bernini et la naissance du portrait</i> 2008	<i>Bernini et la naissance du portrait sculpté du style baroque</i> (Ausstellungskatalog Los Angeles/Ottawa), hg. v. Andrea Bacchi, Catherine Hess u. Jennifer Montagu, Los Angeles 2008.
BACCHI 2009	Andrea Bacchi, »L'arte della scultura non habbi mai havuto homo pari a questo«. La breve gloria romana di Giuliano Finelli«, in <i>I Marmi Vivi</i> 2009, S. 136–163.	BEVILACQUA 1992	Mario Bevilacqua, »La decorazione della sala grande del Palazzo alle Terme di Villa Montalto«, in <i>Sisto V</i> (Tagungsband, Rom 1989), hg. v. Marcello Fagiolo u. Maria Luisa Madonna, 2 Bde., Rom 1992, Bd. 1: Roma e Lazio, S. 717–746.
BACCHI/HESS 2008	Andrea Bacchi u. Catherine Hess, »Créer une nouvelle ressemblance. Le portrait en buste revu par le Bernini«, in <i>Bernini et la naissance du portrait</i> 2008, S. 1–43.	BEVILACQUA 1993	Mario Bevilacqua, »Kat. 9a: Villa Montalto. Palazzo alle Terme«, in <i>Roma di Sisto V</i> 1993, S. 156–162.
BARBERINI 1991	Maria Giulia Barberini, »Villa Peretti Montalto-Negrone-Massimo alle Terme Diocleziane. La collezione di sculture«, in <i>Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico</i> , hg. v. Elisa Debenedetti, Rom 1991, S. 15–55.		

- BIGNAMINI/HORNSBY 2010 Illaria Bignamini u. Clare Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, 2 Bde., New Haven u. a. 2010.
- BLASIO 2010 Silvia Blasio, »Dipinti e sculture nella chiesa della Santissima Annunziata di Treia«, in *Le Cattedrali. Macerata, Tolentino, Recanai, Cingoli, Treia*, hg. v. Gabriele Barucca, Macerata 2010, S. 275–290.
- BRICCIO 1623 Giovanni Briccio, *Il pianto, et la mestitia dell'alma città di Roma per la morte dell'illustriss. et reverendiss. sig. Alessandro Peretti Cardinal Montalto, Vescovo Albanese, Vicecancellario, Summator Papæ, & Protettore di Polonia*, Rom 1623.
- CACIORGNA/GUERRINI/SANFILIPPO 2007 Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini u. Maddalena Sanfilippo, »Cicli biografici di storia antica tra Manierismo e Barocco 1550–1650«, *Fontes*, 7, 13–16 (2007), S. 93–122.
- Caravaggio 2010 *Caravaggio. Mecenati e pittori* (Ausstellungskatalog Caravaggio), hg. v. Maria Cristina Terzaghi, Cinisello Balsamo 2010.
- CASSINELLI 2013 Daniele Cassinelli, »La collezione d'arte dell'Ospedale Maggiore e la Ca' Granda durante il XVII secolo«, in *Il cuore della Ca' Granda. Ricordi, scoperte e nuovi temi di storia e restauro nell'Ospedale Maggiore di Milano*, hg. v. Mariangela Carlessi, Paolo M. Galimberti u. Alessandra Kluzer, Rom 2013.
- Chracas 1784 *Diario ordinario del Chracas*, Rom 1784.
- CLIFFORD/WESTON-LEWIS 1998 Timothy Clifford u. Aidan Weston-Lewis, »Kat. 22«, in *Effigies and Ecstasies: Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini* (Ausstellungskatalog Edinburgh), hg. v. Aidan Weston-Lewis, Edinburgh 1998, S. 65–68.
- COLIVA 1998 Anna Coliva, »Kat. 29–30: Scipione Borghese«, in *Bernini scultore: la nascita del barocco in Casa Borghese* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Anna Coliva u. Sebastian Schütze, Rom 1998, S. 276–289.
- CULATTI 2004 Marcella Culatti, »Le ›Storie di Alessandro Magno‹ per il cardinale Montalto«, in *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, hg. v. Roberto Guerrini, Maddalena Sanfilippo u. Paolo Torriti, Sarzana 2004, S. 75–79.
- DALLAWAY 1800 James Dallaway, *Anecdotes of the Arts in England*, London 1800.
- DE LALANDE 1790 Joseph Jérôme de Lalande, *Voyages d'un françois en Italie, das les années 1765 et 1766*, 8 Bde., Genf 1790, Bd. 3.
- Disegni di Giovanni Lanfranco* 1983
- DOMBROWSKI 1997
- D'ONOFRIO 1969
- Effigies* 1608
- Ein Hamburger sammelt in London* 1984
- FERRARA 1992
- GASTEL 2013a
- GASTEL 2013b
- GATTA 2010
- GRANATA 2002
- GRANATA 2003
- GRANATA 2006
- GRANATA 2008
- Disegni di Giovanni Lanfranco (1582–1647)* (Ausstellungskatalog Florenz), hg. v. Erich Schleier, Florenz 1983.
- Damian Dombrowski, *Giuliano Finelli: Bildbauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt 1997 (Schriften zur bildenden Kunst 7; zugl. Diss. Münster 1996).
- Cesare D'Onofrio, *Roma nel Seicento*, Rom 1969.
- Effigies cardinalium nunc viventium*, Rom 1608.
- Ein Hamburger sammelt in London. Die Freiherr J. H. von Schröder Stiftung* 1910 (Ausstellungskatalog Hamburg), Red. Helmut Leppien, Hamburg 1984.
- Daniele Ferrara, »La committenza artistica dei Peretti (1587–1655) dai libri contabili«, *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architetonico e Urbanistico*, 2 (1992), S. 74–92.
- Joris van Gastel, »When the Bust Speaks Back. Physiognomy and Identity in Italian Baroque Portrait Sculpture«, in *The Challenge of the Object* (Tagungsband, Nürnberg 2012), hg. v. Ulrich Großmann, 4 Bde., Nürnberg 2013, Bd. 1, 2013, S. 282–285.
- Joris van Gastel, *Il Marmo Spirante*, Hamburg 2013 (zugl. Diss. Leiden 2011).
- Francesco Gatta, »›Pure ed il nome, e le ricchezze, e le grandezze scanirono come il fumo ...‹ La dispersione della collezione Peretti Montalto: nuove proposte e un inventario inedito del 1696«, *Bollettino d'arte*, 7 (2010), S. 87–122.
- Belinda Granata, »Giovanni Battista Viola, nuove ricerche sul ›pittore dimenticato‹«, *Annali dell'Università di Ferrara, Sezione Lettere*, N.S. 3, Oktober 2002, S. 287–303.
- Belinda Granata, »Appunti e ricerche d'archivio per il Cardinal Alessandro Montalto«, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, hg. v. Francesca Cappelletti, Rom 2003, S. 37–63.
- Belinda Granata, »›È giovane di buon aspetto, di grate maniere et di buon giudizio ...‹ Il cardinale Andrea Baroni Peretti, avveduto collezionista di pitture e antichità«, *Annali dell'Università di Ferrara, Sezione storia*, N.S., (2006), S. 97–126.
- Belinda Granata, »Un nuovo dipinto delle ›Storie di Alessandro Magno‹ del cardinal Montalto«, *Paragone. Arte*, 59 (2008), S. 59–71.

Gian Lorenzo Berninis Büste Kardinal Alessandro Peretti Montaltos aus der Villa Montalto

- GRANATA 2012 Belinda Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Rom 2012 (zugl. Diss. Rom 2008).
- GRANATA 2013 Belinda Granata, »Nuove riflessioni sul gusto collezionistico del cardinale Alessandro Peretti Montalto«, in *Principi di Santa Romana Chiesa*, hg. v. Marco Gallo, Rom 2013, S. 5-12.
- HARKSEN 1977 Sibylle Harksen, »Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs Ankäufe von Skulpturen für Berlin und Potsdam«, *Forschungen und Berichte der Staatlichen Museen zu Berlin*, 18 (1977), S. 131-154.
- HEIMBÜRGER RAVALLI 1973 Minna Heimbürger Ravalli, *Alessandro Algardi scultore*, Rom 1973.
- HESS (C.) 2008a Catherine Hess, »Kat. I.9«, in *Bernini and the Birth of Baroque* 2008, S. 114-117.
- HESS (C.) 2008b Catherine Hess, »Kat. 4.I«, in *Bernini and the Birth of Baroque* 2008, S. 186-189.
- HESS (C.) 2009a Catherine Hess, »Speaking Likeness«, in *I Marmi Vivi* 2009, S. 164-179.
- HESS (C.) 2009b Catherine Hess, »Kat. 6«, in *I Marmi Vivi* 2009, S. 230-233.
- HESS (J.) 1934 Jacob Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Passeri*, nach den Handschriften des Autors hg. und mit Anm. vers. v. Jacob Hess, Leipzig 1934.
- HESS (J.) 1966 Jacob Hess, »Villa Lante di Bagnaia e Giacomo del Duca«, *Palatino*, 1 (1966), S. 21-32.
- HESS (J.) 1967 Jacob Hess, »Some Notes on Paintings in the Vatican Library«, in ders., *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, 2 Bde., Rom 1967, Bd. 1, S. 163-179.
- HILL (J. W.) 1997 John Walter Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Oxford 1997.
- HILL (M.) 1998 Michael Hill, »Cardinal Dying. Bernini's Bust of Scipione Borghese«, *Australian Journal of Art*, 14, 1 (1998), S. 9-24.
- HOPPE 2015 Susanne Hoppe, *Der ›Buono Governo‹ des Pompeo Ruggieri. Die Fresken von Cherubino und Giovanni Alberti im Palazzo Ruggieri in Rom*, Saarbrücken 2015 (zugl. Diss. Saarbrücken 2013), URL: <http://scidok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2015/6009/> (Stand 15.02.2016).
- I Marmi Vivi* 2009 *I Marmi Vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco* (Ausstellungskatalog Florenz), hg. v. Andrea Bacchi u. a., Florenz 2009.
- INGAMELLS 1997 John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven u. a. 1997.
- JAFFÉ 1977 Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, Ithaca, N.Y. 1977.
- JERVIS/DODD 2014 Simon Jervis u. Dudley Dodd, *Roman Splendour, English Arcadia. The Pope's Cabinet at Stourhead*, London 2014.
- JUNGE-GENT 2012 Henrike Junge-Gent, *Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten*, München 2012.
- LAVIN 1984 Irving Lavin, »Bernini's Bust of Cardinal Montalto«, *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 3 (1984), S. 87-95.
- LAVIN 1985 Irving Lavin, »Bernini's Bust of Cardinal Montalto«, *The Burlington Magazine*, 127 (1985), S. 32, 34-38.
- Le arti nelle Marche* 1992 *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V* (Ausstellungskatalog Ascoli Piceno), hg. v. Paolo dal Poggetto, Cinisello Balsamo 1992.
- LEPPIEN 1984a Helmut R. Leppien, »Von Heinrich Schröder zu Baron Sir Henry Schröder«, in *Ein Hamburger sammelt in London* 1984, S. 7-8.
- LEPPIEN 1984b Helmut R. Leppien, »Ein Hamburger sammelt in London«, in *Ein Hamburger sammelt in London* 1984, S. 78.
- LOIRE 1996 Stéphane Loire, »Domenichin, INV. 796, Timoclée captive amenée devant Alexandre«, in *Musée du Louvre. Département des Peintures. Ècole italienne, XVIIe siècle. 1. Bologne*, Paris 1996, S. 194-198, Taf. 30.
- MAGNAN 1779 Domenico Magnan, *La città di Roma ovvero Breve descrizione di questa superba città*, 2 Bde., Rom 1779.
- MAGNUSON 1982-1986 Torgil Magnuson, *Rome in the Age of Bernini*, 2 Bde., Stockholm 1982-1986.
- MARINELLI 1993 Marina Marinelli »Programma iconografico del Palazzo alle Terme«, in *Roma di Sisto V* 1993, S. 160-161.
- MARTINELLI 1969 Fioravante Martinelli, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura ... 1660-1663*, hg. v. Cesare d'Onofrio, Florenz 1969, (Roma del Seicento).
- MASSIMO 1836 Vittorio Massimo, *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane con un'appendice di documenti*, Rom 1836.
- MASSINELLI 1992 Anna Maria Massinelli, »Iconografia di Sisto V nella scultura: i busti di bronzo di Sisto V. Kat. I.3«, in *Le arti nelle Marche* 1992, S. 37-39.
- MIKOCKI 1995 Tomasz Mikocki, »Zu Winckelmanns ›Schönem Tiger‹ aus der Villa Negroni«, in *Modus in Rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler*, hg. v. Detlef Rößler u. Veit Stürmer, Berlin 1995, S. 156-159.
- MONTAGU 1985 Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 Bde., New Haven u. a. 1985.
- MORONI 1851 Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 99 Bde., Venedig 1802-1833, Bd. 52, 1851.

- MUZIANO/ROCCHETTI 1589 Girolamo Muziano u. Giacomo Rocchetti, *Misura e stima delle pitture fatte nel palazzotto che risponde nella piazza di Termini*, 1589 (Biblioteca Nazionale Centrale in Rom, fondo Vittorio Emanuele 364).
- NAVA CELLINI 1964 Antonia Nava Cellini, »Per l'integrazione e lo svolgimento della ritrattistica di Alessandro Algardi«, *Paragone. Arte*, 15, 177 (1964), S. 15-36.
- NELLI 2006 Carlotta Nelli, »Il gusto artistico di un cardinale sconosciuto: l'inventario di dipinti del cardinale Andrea Peretti«, *Bibliotheca e società*, 25, 3 (2006), S. 5-13.
- PASSERI 1934 Giovanni Battista Passeri, »Vita del Cavaliere Giovanni Lanfranco Pittore«, in Hess 1934, S. 138-163.
- PASTOR 1958 Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del medio evo*, versione italiana di Mons. Prof. Pio Cenci, 17 Bde., Rom 1944-1963, Bd. 10, 1958.
- PECCHIAI O. J. Pio Pecchiai, *La chiesa di Monte Giordano a Roma*, Rom o. J.
- PETRUCCI 2008 Francesco Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma: il Seicento*, 3 Bde., Rom 2008, Bd. 1: Saggi.
- POPE-HENNESSY 1964 John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 Bde., London 1964.
- PORZIO 1986 Francesco Porzio, »Kat. 15«, in *Ospedale Maggiore/Ca' Granda. Ritratti antichi*, Mailand 1986, S. 29, Taf. 16.
- PRIMAROSA 2013a Yuri Primarosa, »Ottavio Leoni portraitiste de Paul V et du Collège des cardinaux Borghèse«, in SOLINAS 2013, S. 55-71.
- PRIMAROSA 2013b Yuri Primarosa, »Kat. 23, Portrait du cardinal Peretti«, in SOLINAS 2013, S. 122-125.
- PRIMAROSA 2013c Yuri Primarosa, »Kat. 74, Portrait du Francesco Peretti«, in SOLINAS 2013, S. 240-242.
- QUAST 1989 Matthias Quast, »Villa Montalto: genesi del sistema Assiale«, in *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)* (Tagungsband, Rom 1988), hg. v. Gianfranco Spagnesi, 2 Bde., Rom 1989, Bd. 1, 1989, S. 211-217.
- QUAST 1991 Matthias Quast, *Die Villa Montalto in Rom: Entstehung und Gestalt im Cinquecento*, München 1991 (zugl. Diss. Bonn 1988).
- RAUSA 2005 Federico Rausa, »L'album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto«, *Pegasus* 7 (2005), S. 97-132.
- RAUSA 2013 Federico Rausa, »Acquisti e organizzazione delle sculture antiche della villa Peretti Montalto nel primo Seicento«, in *Le componenti del Classicismo seicentesco: lo statuto della scultura antica* (Tagungsband, Pisa 2011), hg. v. Leonarda Di Cosmo u. Lorenzo Faticcioni, Rom 2013, S. 45-73.
- REINHARD 1974 Wolfgang Reinhard, *Papstfinanz und Nepotismus unter Paul V. (1605-1621). Studien und Quellen zur Struktur und zu quantitativen Aspekten des päpstlichen Herrschaftssystems*, 2 Bde., Stuttgart 1974 (Päpste und Papsttum 6).
- ROBERO/CAPITANI 1993 Sebastiano Robero u. Camilla Capitani, »Il modello del Salone Sistino«, in *Roma di Sisto V* 1993, Taf. XX-XXIII.
- Roma di Sisto V 1993 *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Maria Luisa Madonna, Rom 1993.
- Roma Sant'Andrea 1967 *Roma, Sant'Andrea della Valle*, hg. v. Cecilia Pericoli Ridolfini, Bologna 1967 (Tesori d'arte cristiana. 100 chiese in Europa 86).
- ROSSINI 1693 Pietro Rossini, *Mercurio Errante*, Rom 1693.
- RUELENS 1973 *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, hg. v. Charles Ruelens u. Max Rooses, 6 Bde., 1. Aufl. Antwerpen 1887-1909, Soest 1973 (Reprint), Bd. 1: 1600-1608.
- RUSSO DE CARO 1989 Erina Russo de Caro, »Le famiglie romane e la chiesa sistina di San Girolamo«, *Chiesa Sistina*, 1 (1989), S. 91-101.
- RUSSO DE CARO 1992 Erina Russo de Caro, »Kat. I.4: Iconografia della famiglia Peretti. Ritratti e Memorie«, in *Le arti nelle Marche* 1992, S. 40-46.
- SANI 2005 Bernardina Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Turin 2005.
- SAPELLI 1996 Marina Sapelli, »Le antichità della Villa di Sisto V presso le terme di Diocleziano. Consistenza e fasi successive«, *Bollettino dei Musei e Gallerie pontifiche*, 16 (1996), S. 141-151.
- SCHLEIER 1968 Erich Schleier, »Domenichino, Lanfranco, Albani, and Cardinal Montalto's Alexander Cycle«, *The Art Bulletin*, 50 (1968), S. 188-193.
- SCHLEIER 2001 Erich Schleier, »Kat. 16-20: Ciclo di undici quadri ovali con storie di Alessandro Magno dipinti per il cardinale Alessandro Peretti Montalto«, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco fra Parma, Roma e Napoli* (Ausstellungskatalog Colorno/Neapel/Rom), Mailand 2001, S. 128-129.
- SCHOTTMÜLLER 1923 Frieda Schottmüller, *Italienische Bildnisbüsten*, Berlin 1923.

Gian Lorenzo Berninis Büste Kardinal Alessandro Peretti Montaltos aus der Villa Montalto

- SCHOTTMÜLLER 1933 Frieda Schottmüller, *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock*, 2 Bde., Berlin u. a. 1930–1933, Bd. 1: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs, 1933.
- SCHRÖDER 2004 Stephan F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, 2 Bde., Mainz 1993–2004, Bd. 2, 2004.
- SEIDEL 2010 Anna Seidel, »Neptune's Realm: the Context of Bernini's First Fountain Sculpture in the Light of Newly Discovered Drawings«, *Sculpture Journal*, 19, 2 (2010), S. 157–172.
- SEIDEL 2016 Anna Seidel, *Der Codex Montalto. Rezeption und Präsentation der Antikensammlung Peretti Montalto*, Mainz u. a. 2016 (zugl. Diss. Berlin 2011).
- SEIDLER 1996 Sabrina M. Seidler, *Il teatro del mondo. Diplomatiche und journalistische Relationen vom römischen Hof aus dem 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1996 (zugl. Diss. Düsseldorf 1995).
- SERLUPI CRESCENZI 2005 Maria Serlupi Crescenzi, »Kat. 109: Anamorphose mit dem Doppelpor­trät Sixtus' V. und seines Nepoten Alessandro«, in *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II. 1572–1672* (Ausstellungskatalog Bonn/Berlin), hg. v. Jutta Frings, Leipzig 2005, S. 218.
- Sixteenth Exhibition of Watercolours 1961 *Sixteenth Exhibition of Watercolours and Drawings* (Ausstellungskatalog London), hg. v. John Manning, London, November 1961.
- SOLINAS 2013 Francesco Solinas, *Ottavio Leoni (1578–1630). Les portraits de Berlin*, Rom 2013.
- SOUTHWORTH 1991 Edmund Southworth, »The Ince Blundell Collection. Collecting Behaviour in the Eighteenth Century«, *Journal of the History of Collections*, 3.2 (1991), S. 219–234.
- SOUTHWORTH 2000 Edmund Southworth, »A Rejoicing Virtuoso? Henry Blundell and his Sculpture Collection«, in *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität* (Tagungsband, Düsseldorf 1996), hg. v. Dietrich Boschung u. Henner von Hesberg, Mainz 2000, S. 110–114.
- SYAMKEN 1987 Georg Syamken, »Hatte Luthers Unterscheidung zwischen Seele und Geist Einfluß auf die Grabbüsten der Gegenreformation in Rom?«, *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 6 (1987), S. 39–52.
- SYAMKEN 1988a Georg Syamken, *Die dritte Dimension. Plastiken, Konstruktionen, Objekte. Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1988.
- SYAMKEN 1988b Georg Syamken, »Die Form und ihre physikalischen Gegebenheiten in der Skulptur um 1800. Zu Berninis Büste des Kardinal Montalto in der Hamburger Kunsthalle«, in *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, hg. v. Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster u. Martin Warnke, München 1988, S. 127–139.
- TERZAGHI 2010 Cristina Terzaghi, »Virtuosi illustri del suo tempo«. Novità e precisazioni per Ottavio Leoni, Caravaggio e i volti della Roma caravaggesca«, in *Caravaggio 2010*, S. 15–57.
- TESTA 2015 Simone Testa, »Alessandro Peretti Damasceni«, in *Dizionario Biografico degli italiani*, hg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 1960ff., Bd. 82, Rom 2015, URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-peretti-damasceni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-peretti-damasceni_(Dizionario-Biografico)/) (Stand 15.02.2016).
- TORCHETTI 1993 Rita Torchetti, »Kat. 9: Villa Montalto. Casino Felice«, in *Roma di Sisto V 1993*, S. 152–165.
- TORDELLA 2004 Piera Giovanna Tordella, »Ottavio Leoni disegnatore e pittore. I Cesi e il Cardinal Montalto«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 47, 2003 (2004), S. 345–374.
- TORDELLA 2011 Piera Giovanna Tordella, *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*, Florenz 2011.
- TOSINI 2015 Patrizia Tosini, *Decorazione a Villa Peretti Montalto tra Cinque e Seicento. Immagini ritrovate*, Rom 2015.
- TUENA 1991 Filippo Tuena, »Kat. 176: Doppia anamorfosi«, in *Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Alvar González-Palacios, Rom 1991, S. 214.
- TUYLL 1982 Carel van Tuyll van Seeroskerken, »The Montalto ›Alexander‹ Cicle Again: the Contribution of Badalocchio«, *Paragone. Arte*, 33, 393 (1982), S. 62–67, Taf. 85–60.
- VAUGHAN 2000 Gerard Vaughan, »Thomas Jenkins and his International Clientele«, in *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität* (Tagungsband, Düsseldorf 1996), hg. v. Dietrich Boschung u. Henner von Hesberg, Mainz 2000, S. 20–30.

- | | | | |
|--|---|-------------------|--|
| VERMEULE/BOTHMER
1955 | Cornelius C. Vermeule u. Dietrich von Bothmer, »Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain«, <i>American Journal of Archeology</i> , 59, 2 (1955), S. 129–150. | WINNER 1967 | Matthias Winner, »Zwei neue Rubensblätter«, <i>Berliner Museen. Berichte aus den Staatlichen Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz</i> , 17 (1967), S. 12–14. |
| <i>Vita di Gian Lorenzo Bernini</i> 1948 | <i>Vita di Gian Lorenzo Bernini, con l'inedita vita del Baldinucci, scritta dal figlio Francesco Sacerio</i> , bearbeitet von Sergio Samek Ludovici, Mailand 1948. | WITTKOWER 1955 | Rudolf Wittkower, <i>Bernini, The Sculptor of the Roman Baroque</i> , London 1955. |
| VOLKMANN 1777 | Johann Jacob Volkmann, <i>Historisch-kritische Nachrichten von Italien ...</i> , 3 Bde., 1. Aufl. 1770–1771, Leipzig 1777, Bd. 2, 1777. | WITTKOWER 1997 | Rudolf Wittkower, <i>Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque</i> , 1. Aufl. 1955, London 1997. |
| VOLPE 1977 | Carlo Volpe, »Altre notizie per le ›Storie di Alessandro‹ del Cardinal Montalto«, <i>Paragone. Arte</i> , 28, 333 (1977), S. 3–7, Taf. 1–3. | ZITZLSPERGER 2002 | Philipp Zitzlspurger, <i>Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherportraits: Zum Verhältnis von Bildnis und Macht</i> , München 2002. |
| WAAGEN 1854–1857 | Gustav Waagen, <i>Treasures of Art in Great Britain</i> , 4 Bde., London 1854–1857. | ZITZLSPERGER 2003 | Philipp Zitzlspurger, »Stumme Diener? Papst- und Kardinalsporträts im diplomatischen Einsatz«, in <i>Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit</i> , hg. v. Daniel Büchel u. Volker Reinhardt, Köln u. a. 2003, S. 137–150. |
| WIELAND 2004 | Christian Wieland, <i>Fürsten, Freunde, Diplomaten. Die römisch-florentinischen Beziehungen unter Paul V (1605–1621)</i> , Köln 2004. | | |