

VORBEMERKUNG

Die Geschichte von Peruzzis Nachruhm verlief nicht glücklicher als sein Leben selbst. Die Kunstliteratur hat es zwar selten versäumt, ihn unter den bedeutendsten Vertretern der römischen Renaissance zu erwähnen. Das Œuvre, das diese Schätzung gerechtfertigt hätte, schmolz jedoch mit den Jahrhunderten auf einige wenige Hauptwerke, wie die Ausstattung der Farnesina, die Fresken in S. Rocco und S. Maria della Pace oder die „Sibylle von Fontegiusta“ zusammen. Eine eingehende Vorstellung von seiner Eigenart als Maler, von der Herkunft und Entfaltung seines Stils war daraus schwer zu gewinnen. Und dieses Ungreifbare seiner Persönlichkeit mußte jeder echten Popularität im Wege stehen. Daß es heute dennoch möglich wurde, ein nahezu lückenloses Bild von seiner mehr als dreißigjährigen Wirksamkeit als Maler und Zeichner zu rekonstruieren, ist einer kleinen Gruppe von Verehrern des Meisters zu danken, die es durch ihre Aufzeichnungen, ihre Sammeltätigkeit und ihr sensibles Kennerauge vor dem Vergessen bewahrt haben. Nach dem für Peruzzi meist zuverlässigen Vasari, nach Girolamo Mancini und dem Frate Guglielmo della Valle sind vor allem Ettore Romagnoli, Giovanni Battista Cavalcaselle, Gustavo Frizzoni, Franz Wickhoff und Philip Pouncey zu nennen; daneben alle die oft anonymen Sammler, die insbesondere im 16. und 17. Jahrhundert durch ihre Beschriftung wertvolle Anhaltspunkte für die Bestimmung der Zeichnungen geliefert haben. P. Pounceys unfehlbares Auge hat die meisten größeren Kabinette auf Peruzzi hingesehen und eine solche Anzahl unbeachteter Zeichnungen zutage gefördert, daß nun erst die Voraussetzung für eine umfassendere Beschäftigung mit dem figuralen Œuvre des Meisters geschaffen war. Und während die monographischen Versuche Weeses, Kents, De Cataldos oder A. Venturis über die Pionierarbeit Cavalcaselles, Frizzonis und Wickhoffs kaum hinausführten, erlaubten es Pounceys Funde erstmals, ein dichtes chronologisches Netz zu spannen. Ein genaues Bild von Peruzzis stilistischer Entwicklung war aber gleichzeitig die Voraussetzung für die Beurteilung zahlreicher ungesicherter Zuschreibungen.

Auf Pouncey fußend, hat sich neuerdings S. Freedberg um eine Interpretation Peruzzis und seiner Stellung in der mittelitalienischen Hochrenaissance bemüht. In Peruzzi sieht er den „poetischen“ Gegenpol zum Pathos der großen Form, der antikischen „Rhetorik“ Michelangelos, Raffaels und Sebastianos; „Poetik“, verstanden als Inbegriff spontaner Erfindung und persönlichster Ausprägung, lyrischer Sensibilität wie trockenen Witzes und psychologischen Raffinements, als dem unklassizistischen und unakademischen „Volgare“, das sich zuweilen dem Wesen der Groteske nähert. Und mit Recht hebt Freedberg hervor, daß Peruzzis künstlerische Intelligenz in Rom nur hinter Raffael und Michelangelo zurückstand.

Mag Freedbergs Peruzzibild auch in manchem überspitzt und stilisiert erscheinen, so bringt es doch den Rang und die eigenartige Aktualität zum Ausdruck, die Peruzzi während der letzten Jahre gewonnen hat. Sein eigenwilliger, abstrahierender und konstruierender, durchsichtig leichter, dem Umriß und der Fläche verpflichteter Stil, sein theoretischer, allem Pathos, allem Überexpressiven

ferner, trockener, zuweilen witziger Geist, seine stille, reflektive und distanzierte Weltsicht oder seine jeder neuen und abseitigen Thematik offene Vorstellungskraft mögen uns in mancher Hinsicht näherstehen als den Entdeckern des Expressionismus und des Manierismus.

Im Aufbau der vorliegenden Arbeit wurde größtmögliche Übersichtlichkeit angestrebt. Erste und wichtigste Aufgabe war die Zusammenstellung und Ordnung des umfangreichen bildlichen wie dokumentarischen Materials. Daß hierin keine Vollständigkeit erreicht werden konnte, braucht bei dem derzeitigen Stand der Dinge kaum hervorgehoben zu werden. Immerhin wurde versucht, alles in der Literatur oder in den öffentlichen Sammlungen Zugängliche zu berücksichtigen. Die nennenswerteren der hier abgelehnten Zuschreibungen sind am Ende der Arbeit zusammengestellt.

Die zufällige chronologische Streuung der erhaltenen malerischen Werke und das hohe Niveau der oft sorgfältig ausgeführten Graphik legten es nahe, die Lücken in Werk und Entwicklung durch Zeichnungen zu schließen. So wurde in der gleichrangigen Behandlung malerischer und zeichnerischer Werke keine strenge Trennung der Gattungen vorgenommen.

Um Wiederholungen zu vermeiden und den Stoff nicht zu zersplittern, andererseits die Behandlung der einzelnen Werke nicht auf eine schlagwortartige Häufung alles Wissenswerten zu beschränken, wurde auf einen Catalogue Raisonné im engeren Sinne verzichtet. Die einzelnen Abschnitte sollten neben den wichtigsten technischen und dokumentarischen Daten eine der Stellung des Stückes im Gesamtwerk angemessene Würdigung enthalten. So konnte nicht jedes nach den gleichen Gesichtspunkten befragt werden. Vielmehr sollten stellvertretend für jede Stilstufe, jede Gattung, jeden Typus oder Themenkreis besonders repräsentative Werke eingehender betrachtet werden. Die in den Einzelabschnitten gewonnenen Erkenntnisse allgemeinerer Art sind in den einleitenden Kapiteln nochmals zusammengefaßt. Diesen wurde eine Vita Peruzzis vorangestellt, die sich bemüht, die zahlreichen Notizen über das Leben des Meisters in einen chronologischen Zusammenhang zu bringen.

Zum Schluß sei allen denen gedankt, ohne deren Hilfe die Arbeit niemals zustande gekommen wäre: an erster Stelle P. Pouncey (London), der mir die Veröffentlichung vieler seiner Funde großzügig überließ und im Gespräch wertvolle Einsichten vermittelte; meinem Freunde Konrad Oberhuber (Wien), der mich zu dieser Arbeit ermutigte, sie um zahlreiche unbekannte Stücke bereicherte und dessen Anteil im einzelnen oft nicht mehr abzugrenzen ist; dem Conte Donato Sanminiatielli (Rom), der mir vor allem in Siena freundschaftlich zur Seite stand; weiterhin Keith Andrews (Edinburgh), Tilmann Buddensieg (Berlin), Lilian und Jean Châtelet (Lille), Berenice Davidson (New York), Gerhard Ewald (Stuttgart), John Gere (London), Professor Richard Krautheimer (New York), Rolf Kultzen (München), Peter Meller (Berlin), Michelangelo Muraro (Florenz), Kathleen Posner (New York), Janos Scholz (New York), Gerda Panofsky (Princeton), die mich durch Rat und Hinweis oder bei der Beschaffung der Unterlagen unterstützt haben; der Fotothek der Bibliotheca Hertziana und ihrer Leiterin, Hildegard Giess, die mir niemals ihre Hilfe versagte, und den zahlreichen Museen und Sammlungen, die mir ihre Bestände zugänglich machten und die Reproduktionserlaubnis erteilten. Ganz besonderen Dank schulde ich endlich der Bibliotheca Hertziana, die alle Voraussetzungen für diese Arbeit schuf, und dem Herausgeber dieses Jahrbuches, Professor Franz Graf Wolff Metternich, der ihren Fortgang verständnisvoll förderte und für das vielfach unveröffentlichte Material ausreichenden Raum zur Verfügung stellte.

Rom, im August 1965

Peruzzi wurde am 7. März 1481 in der Taufkirche S. Giovanni zu Siena getauft². Seine Namenspatrone waren Thomas, der Heilige des Tages, und Balthasar, der dritte der drei Könige, die in so zahlreichen Werken des Meisters auftauchen. Der Vater, Giovanni di Salvatore da Volterra, war ein einfacher Weber und lebte noch 1475 bei der Geburt seines Sohnes Desiderio Maria in Volterra³. So wurde auch Baldassare zeitlebens immer wieder „da Volterra“ genannt⁴. Daß dieser jedoch Siena als seine Vaterstadt betrachtete, können sämtliche erhaltenen Unterschriften bezeugen⁵. Und Vasari meint das gleiche, wenn er in der ersten Auflage seiner Peruzzi-Vita schreibt: „Costui, se non per sé stesso, per i suoi antenati almeno secondo molti, fu da Volterra; Ancora che egli continuamente si facesse chiamare da Siena, et quella amasse teneramente, come Sua Patria⁶.“ Vasaris Versuch, Peruzzi in seiner zweiten Auflage zum Florentiner Patrizier zu machen, dürfen wir als Verbeugung vor dem Bewidmeten, Herzog Cosimo de' Medici, verstehen⁷. Milanesei jedenfalls konnte keine Verbindung zwischen der alten Florentiner Familie und Peruzzis Ahnen entdecken, zu denen auch ein Enrico d'Alemagna gehörte⁸. Zugleich mußte aber Peruzzis aristokratische Natur solche Assoziationen wachrufen, zeichnete er sich doch nicht nur durch „virtù, e quiete e pace dell'animo“, sondern auch durch einen „aspetto grave, nobile e grazioso“ aus⁹. Daß er sich in den Dokumenten seit 1520 häufig „Balthassar quondam Joannis de Perutijs“ nennen läßt, mag mit einem versteckten Adelsanspruch zu tun haben¹⁰.

Peruzzis künstlerische Anfänge liegen im Dunkeln. Vasari berichtet, er habe vor allem von Goldschmieden seine ersten Anregungen empfangen¹¹. In der ziselierenden Ornamentik und in der präziösen Farbigkeit seiner reifen Werke meint man noch eine Nachwirkung dieser ersten künstlerischen Erfahrung zu bemerken. Die Notiz des Ignazio Danti, Peruzzi sei Schüler des Francesco di Giorgio gewesen, läßt sich zwar dokumentarisch nicht belegen; doch Peruzzis Zeichenstil, seine Anfänge als Maler oder seine umfassenden Kenntnisse als Ingenieur und Festungsbaumeister verraten zur Genüge, wieviel er Francesco di Giorgio verdankt¹². Und dieser verbrachte die letzten Jahre bis zu seinem Tode (1501) in Siena¹³. So gibt sich Peruzzi etwa in der Architektur der Villa Le Volte bei Siena, die er bis 1505 für Sigismondo Chigi errichtete, als unmittelbarer Nachfolger Francesco di Giorgios zu erkennen¹⁴. Ohne eine solche Bauerfahrung hätte

¹ Die vorliegende Darstellung von Peruzzis Leben stützt sich in erster Linie auf Vasaris Viten von 1550 und 1568 und Milanesis Kommentar von 1879, auf die Dokumentenpublikationen Milanesis (1856), Banchi-Borghesi (1898), K. Freys (1910) sowie eigene Archivarbeiten. Die Zusammenfassungen W. W. Kents (1925) und L. Marri-Martinis (1929) leiden unter Auslassungen und Ungenauigkeiten.

² VasMil IV, 590; Banchi-Borghesi, 454.

³ VasMil IV, 590, Anm. 2, 613. Milanesis Quellen, die sich auch in seinem Nachlaß in der Biblioteca Comunale zu Siena nicht fanden, sind wohl im Archiv von Volterra zu suchen.

⁴ K. Frey 1910, 66.

⁵ Frommel, Farnesina, 176, 181, 182, 184.

⁶ Vas 1550, 719f.

⁷ Vas 1568, II, 138.

⁸ VasMil IV, 590, Anm. 1, 613.

⁹ Vas 1568, II, 157, 141.

¹⁰ Banchi-Borghesi, 445, 448; s. u.

¹¹ Vas 1568, II, 138.

¹² Vignola, Le due regole, 73, Anm. 3.

¹³ Weller 1943, 34–41, 395.

¹⁴ Frommel, Farnesina, 106–109.

ihm Sigismondos Bruder Agostino kaum so bald nach seiner Ankunft in Rom den Entwurf der Farnesina übertragen. So erhielt der wache Intellekt des jungen Künstlers schon frühzeitig eine universale Bildung.

Ein Jahr nach Francesco di Giorgios Tod finden wir Peruzzi bereits auf Wanderschaft, sei es, daß die sparsame Vaterstadt keine befriedigenden Aufgaben bot, sei es, daß Rom und die Altertümer lockten. Vasari bringt in seiner zweiten Auflage Peruzzis Übersiedlung mit der Ausmalung einer Kapelle in Volterra in Zusammenhang. Er habe sich dieser Aufgabe so glänzend entledigt, daß ein Volterranner Maler namens Pietro ihn mit sich nach Rom genommen und an seinen Arbeiten für Alexander VI. im Vatikan beteiligt habe¹⁵. Dort war die Ausstattung des Appartamento Borgia längst vollendet, und die Ausgabenbücher berichten lediglich von Malereien in den Zimmern des Cesare Borgia¹⁶. Es ist nicht ausgeschlossen, daß wir in Pietro da Volterra Peruzzis Bruder Pietro zu erkennen haben. Jedenfalls entschied sich das Schicksal der beiden bald zu Peruzzis Gunsten: Während er einen raschen Aufstieg nahm, blieb der Maler Pietro d'Andrea sein Leben hindurch ein bescheidener Handwerker¹⁷.

Wenn Vasaris Chronologie hier genauer ist, als sie es im allgemeinen zu sein pflegt, fiel Peruzzis Ankunft in Rom kurz vor den Tod Alexanders VI. (18. August 1503). In Rom wirkte damals kein Maler ersten Ranges. Im Kreise Antoniazos lebte die umbrische Tradition Peruginos und Pinturicchios weiter. Den wichtigsten Auftrag dieser Jahre, die Ausmalung der Repräsentationsräume des Konservatorenpalastes, erhielt Jacopo Ripanda da Bologna, ein mittelmäßiger Künstler,

¹⁵ Vas 1568, II, 138.

¹⁶ ASV, Fondo Camerale, Introitus et Exitus, vol. 533 (1502/03), fol. 215 v: „magistro Ambrosio pictori . . . pro diversis picturis factis in quadam camera Ill. D. Valentini . . .“

¹⁷ Am 29. Aug. läßt ein „Maestro Pietro del fu Andrea da Volterra“ durch den Maler Pacchiarotto ein Haus in Siena verkaufen (VasMil IV, 591, Anm. 1). Am 21. Nov. 1511 leistet Raffael für Peruzzi und „Pietro eius fratri“ beim Kauf eines Hauses bei S. Salvatore in Lauro Bürgschaft (Golzio, 25). 1517 erhalten Peruzzi und „maestro pedro suo compagno“ Geld zur Ausgestaltung der Festa di S. Rocco (Frommel, Farnesina, 186). 1524 verkaufen Peruzzi und Pietro das Haus bei S. Salvatore (s. u. Anm. 50). Spätestens seit Juli 1527 bewohnen die Brüder ein Doppelhaus zwischen Via della Frezza und Via dei Pontefici, in dem Pietro auch während Peruzzis Sieneser Jahren bis zu seinem Tode lebt (ASR, Ospedale S. Giacomo degli Incurabili, vol. 1162, fol. 31 v). In den Zahlungsvermerken für den jährlichen Census wird Pietro wiederum als „fratello“ Peruzzis geführt (loc. cit., vol. 1163, fol. 28 v, 29 r). 1535 tritt „Magister Petrus quondam Andrea de juvenij de senis“ zweimal in Verträgen Peruzzis als Zeuge auf (s. u. Anm. 660 f.). 1527/28 ist ein „Pietro de andrea viventij de sena pictore“ Mitglied der Bruderschaft S. Rocco (Frommel, Farnesina, 186). Am 29. Juli 1529 ernennt Peruzzi in Siena „Petrum Andree de Senis pictorem romanam curiam sequentem eiusdem constituentis (Peruzzis) fratrem iuratum absentem“ zu seinem Bevollmächtigten in Rom (Banchi-Borghesi, 445 f.). Am 10. Aug. 1533 lösen Peruzzi „et maestro pietro pentorj suo fratello“ Pfandgegenstände von der Bruderschaft S. Rocco wieder ein (Frommel, Farnesina, 177). Zwischen 1527 und 1533 werden ein Maler Pietro wie auch ein Maler Giovanni Pietro für kleinere Arbeiten der Bruderschaft bezahlt (op. cit., 187; ASR, Arcispedale S. Rocco, vol. 244, fol. 174). Nach Peruzzis Tod im Januar 1536 steht Pietro dem Haushalt mit den sechs Waisen vor (ASR, Osp. S. Giacomo d. Inc., vol. 114, fol. 20 v; vol. 1175, fol. 58 v; vol. 11). 1541 muß er das gegen die Via della Frezza orientierte Haus an einen Zimmermann verkaufen, nachdem er schon während der vorausgegangenen Jahre den jährlichen Census von 3,81 Dukaten nur in Raten hatte bezahlen oder durch malerische Arbeiten hatte verdienen können (loc. cit., vol. 1182, fol. 37 v, 38 r). Wahrscheinlich stand ihm dieses in sich geschlossene Appartement vorher allein zur Verfügung. Im Dezember 1542 ist er, vielleicht auf Grund dieses Verkaufes, in der Lage, 20 Dukaten an einen „Vignarolo“ zu verleihen, die er im Januar 1544 zurückerhält (ASR, Coll. Not. Cap., Stefanus De Amannis, vol. 100, fol. 490). Danach taucht er in den Censusbüchern nicht mehr auf, so daß er wohl im Jahre 1544 gestorben ist. Man kann aus diesen Nachrichten folgende Schlüsse ziehen: 1. Peruzzi lebte und arbeitete spätestens ab 1511 mit einem Bruder Pietro zusammen, der auch nach dem Sacco in Rom blieb; 2. dieser Bruder stammte von einem anderen Vater namens Andrea ab, war wohl unverheiratet, muß vor 1475 geboren sein (vgl. VasMil IV, 590, Anm. 1, 613) und starb um 1544; 3. dieser Pietro d'Andrea mag aus den gleichen Gründen wie Peruzzi einmal „da Volterra“ und einmal „da Siena“ genannt worden sein, da die Familie Peruzzis erst kurz vor Baldassares Geburt nach Siena übersiedelte (loc. cit.). Der im Dokument von 1506 genannte Pietro d'Andrea da Volterra besaß damals jedenfalls auch in Siena ein eigenes Haus; 4. sowohl der Freund Peruzzis von 1503 als auch der 1529 ermächtigte Bruder waren für die Kurie tätig. Ob der am 30. April 1505 für Arbeiten bei den Beisetzungsfestlichkeiten Pius' III. bezahlte „Magister Petrus de Sena pictor“ mit Pietro d'Andrea oder dem „Pietro de Giovanni Torini dipintore da Siena“ identisch ist, der an den Vorbereitungen für die Krönungsfeierlichkeiten Alexanders VI. 1492 mitwirkte, läßt sich schwerlich entscheiden (E. Müntz, Les arts à la cour des papes. Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III [1483–1503], Paris 1898, 180, Anm. 3, 276).

der seine Antikenerfahrungen mit verschiedenen Kunstströmungen mischte und auf Peruzzis römische Anfänge gewiß Einfluß nahm, ja ihn vielleicht zeitweilig sogar zum Gehilfen hatte¹⁸.

Peruzzis rascher Erfolg in Rom ist kaum ohne die Protektion Agostino Chigis möglich gewesen. Und so klingt Vasaris Version wenig überzeugend, Peruzzi sei in die Werkstatt von Maturinos Vater eingetreten und habe dort ohne Entwurf oder Karton eine Madonna gemalt, die so vollendet gelungen sei, daß man ihm daraufhin die Ausmalung der Apsis von S. Onofrio übertragen habe. Die Entstehung dieser Fresken muß in die gleiche Zeit um 1505 fallen, in der Chigi das Grundstück für seinen künftigen Palast in Trastevere erwarb¹⁹. Da aber die Ausmalung des Palastes kaum nach 1509 begann und der Umfang und die sorgfältige Ausführung des Baues mehrere Jahre in Anspruch genommen haben müssen, kann Peruzzis „modello“ schwerlich nach 1505/06 datiert werden²⁰. Schon der Auftrag als solcher mag den jungen Sienesen auf einen Schlag berühmt gemacht haben, gab es doch in ganz Rom kaum eine reizvollere und dankbarere Aufgabe, als für einen der kunstsinnigsten Mäzene der Zeit auf bevorzugtem Gelände das Ideal einer Wohnstätte zu verwirklichen. Chigi war schon unter Alexander VI. gesellschaftlich wie geschäftlich aufs engste mit dem päpstlichen Hof verbunden. So ist es gewiß kein Zufall, wenn die ersten beiden großen malerischen Aufträge in Rom, die Fresken der Apsis von S. Onofrio und der Kapellen von S. Pietro in Montorio, von päpstlichen Würdenträgern ausgingen: dem spanischen Protonotar Francesco Cabañas und Francesco Brevio, dem Bischof von Ceneda. Beide Bauten waren im 15. Jahrhundert entstanden und wurden vom spanisch durchsetzten Klerus für Kapellen und Grabstätten bevorzugt.

Mit diesen Werken war Peruzzis Stellung in Rom gefestigt. Kleinere Arbeiten, wie die Ausmalung der Cappella dei Mulattieri in S. Rocco a Ripa, schlossen sich an. Peruzzi wird kaum nur wegen dieses Auftrages der Bruderschaft von S. Rocco beigetreten sein, in der sich die „Scarpinelli, carrettieri, barcaroli, scaricatori di barche, impassatori di legna, vignaroli, acquaroli, piemontesi, sonatori“ und andere zusammengeschlossen hatten²¹. Zu keinem dieser niederen Gewerbe stand Peruzzi in besonderer Beziehung, doch werden in den Mitgliedsbüchern auch Angehörige anderer Zünfte, ja Patrizier geführt, denen wohl mehr an der Förderung der frommen Stiftung gelegen war als an dem Schutz, den diese ihren Brüdern in Notfällen gewährte. Peruzzi gehörte nicht zu den distanzierten Förderern, sondern erwies sich als eines der treuesten und aktivsten Mitglieder, indem er nicht nur seine Kunst wiederholt in den Dienst der Bruderschaft stellte, sondern auch verschiedene Ehrenämter ausfüllte. So malte er 1514/15 die Cappella dei Vignaruoli aus, versah 1515/16 die Pflichten des Camerlengo mit peinlicher Genauigkeit, leitete 1520–1524 den Bau einer neuen Tribuna, wurde für das Jahr 1524/25 zum Syndikus und für das Jahr 1527/28 zum Guardiano gewählt, einem der beiden Vorsitzenden der Bruderschaft. Viele Jahre hindurch lieferte er bemalte Kerzen für die Ehrengäste der Bruderschaft aus seiner Werkstatt und übernahm zumindest einmal die Ausstattung der Kirche für das alljährliche Rochusfest. Daß er jedoch nicht nur der Gebende war, zeigen die Jahre der Not nach dem Sacco di Roma. So dürfen wir Peruzzis Beitritt zur Bruderschaft von S. Rocco einmal aus dem Bedürfnis nach Sicherheit und religiöser Betätigung, zum anderen auch als Zeichen seiner Bescheidenheit verstehen. Erst um 1519 vereinigten sich dann die in

¹⁸ s. u. S. 51 f.

¹⁹ Frommel, Farnesina, 193 f.

²⁰ op. cit., 23–33.

²¹ op. cit., 171–175.

Rom ansässigen Sienesen zu einer eigenen nationalbewußten Bruderschaft, der Peruzzi ebenfalls beigetreten sein mag²².

Wann Peruzzi seinen ersten päpstlichen Auftrag erhielt, wissen wir nicht. Geymüllers These, er habe in der Petersbauhütte schon vor Baubeginn (April 1506) gezeichnet, wurde von D. Frey widerlegt²³. Mit Recht weist Frey darauf hin, daß Vasari weniger an eine Zusammenarbeit mit Bramante als an ein Wettbewerbsverhältnis denkt, das Peruzzi zu großen Leistungen anspornte. Daß Chigi ihm finanzielle Unterstützung bei seinen Antikenstudien gewährte, klingt durchaus glaubhaft, stand er doch schon um 1505 in seinen Diensten. Chigi mag es auch gewesen sein, der ihn beim Papste einführte. Für Sodoma jedenfalls trat der Bruder Sigismondo mit einer Garantie ein, als der Papst ihm 1508 die Ausmalung des Gewölbes der Stanza della Segnatura übertrug²⁴. Und während Perugino, Signorelli, Sodoma, Bramantino und andere Künstler mit der Ausschmückung des neuen päpstlichen Appartements im Vatikan begannen, leitete Peruzzi die Ausmalung der Rocca in Ostia, eines bevorzugten Aufenthaltsortes Julius' II. auch nach seiner Wahl zum Papste, und einer Uccelliera im Vatikan.

Hatte Peruzzi sich also in stetigem Aufstieg binnen kurzem eine Stellung unter den Künstlern Roms geschaffen, die hinter Perugino oder Signorelli nur wenig zurückstand, so mußte er in gleichem Maße wie sie unter Raffaels überwältigendem Erfolg leiden. Von 1510 bis 1520 liegen alle wesentlichen malerischen Aufträge der Päpste in den Händen Raffaels und seiner rasch wachsenden Schule. Problematischer, ja kränkend, muß es für Peruzzi gewesen sein, als sich sein alter Gönner, Agostino Chigi, nun fast ausschließlich Raffael zuwandte. Für diesen schuf Raffael während der folgenden Jahre (1510–1514) nicht nur figurale Werke, wie die „Galatea“, die „Sibyllen“ in S. Maria della Pace, ein Tafelbild und Entwürfe für zwei Bronzetonidi, sondern auch Architekturen wie die Grabkapelle in S. Maria del Popolo und den Marstall. All das kann der Freundschaft der beiden Meister nicht entgegengestanden haben, wo doch Sebastiano und selbst Michelangelo nicht frei von Ressentiments gegen Raffael waren. Raffaels Bürgschaft vom November 1511 bezeugt, daß sie sich schon während der ersten Jahre nahestanden²⁵. Und für die Folgezeit sprechen Peruzzis Werke die beredteste Sprache, wie sehr er unter dem Eindruck des um zwei Jahre Jüngeren stand. Für eine Zusammenarbeit der beiden Meister fehlen allerdings alle Anhaltspunkte.

Als Peruzzi am 18. November 1511 für sich und seinen Bruder Pietro ein Haus bei S. Salvatore in Lauro in Erbpacht nahm, mochten sich seine äußeren Lebensverhältnisse gefestigt haben, nicht zuletzt durch die Einnahmen, die ihm die langjährigen Arbeiten an der Farnesina einbringen mußten²⁶. Wie hoch sie ausfielen, ist insbesondere für den architektonischen Anteil kaum zu beurteilen. Doch lehrt der Vorfall mit Raffael, daß wir Chigis Großzügigkeit nicht zu hoch einschätzen dürfen²⁷. Und Peruzzis Bescheidenheit, ja Unfähigkeit, den Lohn für seine Dienste einzufordern, ging so weit, daß noch Vasari sie zum Anlaß einer Belehrung an die jungen Maler nahm²⁸.

²² Fanucci, 349; Catastini, 19–29; laut Mancini (I, 188) war noch im 17. Jh. die Schätzung einiger für die Bruderschaft gemalter Bilder durch Peruzzi mit seiner Unterschrift bei einem „Ill.mo Ubaldino“ zu sehen.

²³ D. Frey 1915, 18ff.

²⁴ Cugnoni 1878, 82.

²⁵ Golzio, 24ff.

²⁶ loc. cit.

²⁷ Cugnoni 1878, 44.

²⁸ Vas 1568, II, 242.

Nach Vollendung der Farnesina und ihrer ersten Ausstattungsphase, welche die Sala del Fregio, das Gewölbe der Loggia di Galatea und die gesamten Fassadenmalereien umfaßte, schmückte Peruzzi wahrscheinlich zwei weitere Fassaden in seiner neuen Terrettamanier: für Francesco Buzio um 1511/12 und für Ulisse da Fano um 1513/14. Im Frühjahr 1513 war er mit Sicherheit an den Vorbereitungen für die Possessio Leos X. beteiligt und konnte sich noch im September durch ein Gemälde und ein Bühnenbild hervortun, als die römische Bürgerschaft Giuliano und Lorenzo de' Medici anläßlich der Ernennung zu Patritii Romani ein Theater auf dem Kapitol errichtete. Daß ausgerechnet Peruzzi das Szenarium für die Aufführung des „Poenulus“ übertragen wurde, zeigt, wie berühmt er damals bereits als Bühnenbildner war. Wahrscheinlich hatte er bei Chigis reichen Festen Erfahrungen in dieser neuen Kunst sammeln können²⁹. Die wesentlichsten Kenntnisse in der Bühnenperspektive wird er sich erst in Rom erworben haben, da seinen frühen Zeichnungen die Sicherheit in der Raumgestaltung noch fehlt. So ist es ungewiß, ob, wie Vasari meint, er es war, dem die Erfindung der neueren Kulissenbühne zuzuschreiben ist, oder ob nicht schon Bramante Versuche auf dem gleichen Gebiet unternommen hatte.

In der Zeit zwischen Herbst 1513 und Herbst 1515 muß Peruzzi die Modelle für den neuen Dom und die Fassade der Sagra in Carpi entworfen haben³⁰. Es ist gewiß kein Zufall, daß Alberto Pio, Graf von Carpi und kaiserlicher Botschafter beim Papste, gerade um 1514/15 den Palast neben der Farnesina bewohnte und Peruzzis frühes Meisterwerk täglich vor Augen hatte³¹. Obwohl Peruzzi seine Entwürfe in Rom anfertigen konnte, reiste er wohl vorher nach Carpi, um den Bauzustand sowie die Grundstücksverhältnisse an Ort und Stelle zu besichtigen. Da er von Oktober 1513 bis Juni 1514 in Rom nicht nachzuweisen ist, hat eine solche Reise am wahrscheinlichsten im Frühsommer des Jahres 1514 stattgefunden. Der gleichen Zeit, bald nach dem Tode Julius' II., gehören die Dekorationen der Villa Sigismondo Chigis bei Siena an, wo Peruzzi Station gemacht haben mag. Im Sommer 1514 ist er wieder in Rom und erhält seine erste Zahlung für die Ausmalung der Cappella dei Vignaruoli in S. Rocco. Im Herbst 1514 erringt er mit seinem Bühnenbild für die Aufführung von Bibbienas „Calandria“ einen Erfolg, von dem noch Vasari zu berichten weiß³². Dieser außergewöhnlichen Begabung als Bühnenbildner und Festdekorateur mag es Peruzzi auch verdankt haben, daß ihn Leo X. im Dezember 1515 mit sich nach Bologna nahm, wo er nach der Niederlage von Marignano mit Franz I. zusammentraf³³. Seine Amtspflichten als Camerlengo der Bruderschaft von S. Rocco mußte Peruzzi während dieser Wochen vernachlässigen. Sicherlich benutzte er die Gelegenheit, von Bologna aus die Bauten im nahen Carpi zu inspizieren. Bald nach seiner Rückkehr begann er mit der Ausmalung der Kapelle des mit Chigi befreundeten Ferdinando Ponzetti in S. Maria della Pace, die noch im Jahre 1516 vollendet wurde. Spätestens im Jahre 1517 faßte Chigi den Entschluß, weitere Räume seines Palastes ausmalen zu lassen. Vielleicht hatte er gehofft, Raffael selbst dafür zu gewinnen, doch war dieser seit seiner Ernennung zum obersten päpstlichen Architekten am 1. August 1514 in zunehmendem Maße überlastet. So lieferte Raffael nur die Ent-

²⁹ vgl. A. Luzio, Federigo Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II, in: ArchStorRom 9 (1886), 561f.

³⁰ Frommel, Farnesina, 144–154.

³¹ op. cit., 167.

³² Vas 1568, II, 141.

³³ Pastor IV, 1, 91–96; Sanuto (XXI, 378) berichtet vom Einzug Franz' I. am 11. Dez. 1515: „Et ne l'intrar di la terra, fo diserato assae artellarie et sonate campane assai, ita che era grandissimo rumore; poi fati cari triumphali e altre belle cosse per la terra . . .“

würfe für das Gewölbe der Vestibülloggia und überließ die Ausführung zum größten Teil seinen Schülern. Für die Ausmalung der Sala Grande im Obergeschoß und des angrenzenden Schlafzimmers griff Chigi daher auf Sodoma und Peruzzi zurück. Daß er zumindest für das Schlafzimmer ursprünglich mit Raffael gerechnet hatte, zeigen dessen Kompositionsskizzen für „Die Hochzeit des Alexander und der Roxane“, die auch Sodoma als Vorwurf seines Freskos dienten³⁴.

Für Peruzzi bedeutete die Dekoration der Sala Grande eine große Chance. Was er bisher nur in vergänglichen Gelegenheitsdekorationen erprobt hatte, die festliche Ausgestaltung eines ganzen Profanraumes, konnte er nun in beständiger Materie an einem der glanzvollsten Treffpunkte Roms verwirklichen. Als dann im August 1519 Chigi den Papst, elf Kardinäle, sechs Bischöfe und weitere Würdenträger zum vielleicht ersten Bankett in der Sala delle Prospettive versammelte, mag sie ihre Wirkung nicht verfehlt und Peruzzi weitere Aufträge ähnlicher Art eingetragen haben. In der Tat finden wir ihn 1518/19 mit der Dekoration einer Loggia für die Stazi, 1519/20 mit der Ausmalung mindestens dreier Räume des Kardinals Raffaele Riario, um 1520/21 mit Entwürfen für die Fresken der Villa des Kardinals Giulio de' Medici und der Ausmalung einer Loggia an der Via Flaminia, um 1524/25 mit der Ausstattung der Villa des Kardinals Trivulzi beschäftigt: Peruzzi war zum begehrtesten Dekorationsmaler Roms neben Raffael und seiner Schule geworden.

Mit seiner Virtuosität auf dem Gebiete der Fassadenmalerei, der Bühnenbilder und Festapparate und der Ausgestaltung von Innenräumen hatte sich Peruzzi ein vornehmes und reiches Publikum geschaffen, das stets neue Aufträge in Bereitschaft hielt. Zu ihrer Bewältigung bedurfte er zahlreicher Hilfskräfte, so daß wir während dieser Jahre einen großen Schüler- und Gesellenkreis um ihn vermuten dürfen. Vasari deutet dies in Zusammenhang mit den Arbeiten für Riario an, die er „in compagnia d'altri pittori“ ausgeführt habe³⁵. Und ein Blatt aus Peruzzis Nachlaß mit den Tagewerken neun verschiedener Mitarbeiter – darunter Giovanni da Udine, Jacopo Siculo und ein Domenico – muß ähnlich erklärt werden³⁶. Diesen zweiten Aufschwung seiner Kunst hatte Peruzzi mit dem Verzicht auf eine eigene monumentale Figurenmalerei erkaufte. Hier blieb er hinter Michelangelo und Raffael, aber auch hinter Sebastiano und Sodoma weit zurück.

Raffaels plötzlicher Tod im April 1520 leitet eine neue Phase im Leben und Wirken des Meisters ein. Sangallo tritt an Raffaels Stelle, und Peruzzi wird am 1. August 1520 zum zweiten Architekten von St. Peter mit einem jährlichen Einkommen von 150 Dukaten ernannt³⁷. Mit Ausnahme der Bauten in Carpi und vielleicht einiger kleinerer Bauten, wie jener Chigis in Porto Ercole, war die Architektur im zweiten Jahrzehnt hinter seinen malerischen Arbeiten zurückgetreten³⁸. Wohl war er 1518 als Gutachter beim Bau der Consolazione in Todi zugezogen worden und hatte 1518/19 am Wettbewerb für den Neubau von S. Giovanni dei Fiorentini teilgenommen. Die Verlagerung seines Schaffens hin zur Architektur erfolgte jedoch erst nach dem Tode Raffaels. Peruzzis Eintritt in päpstliche

³⁴ R. Förster, Die Hochzeit Alexanders und der Roxane in der Renaissance, in: JbPrKs 15 (1894), 187–202. A. Hayum, A new dating for Sodoma's Frescoes in the Villa Farnesina, in: Art Bull 48 (1966), 215ff.

³⁵ Vas 1568, II, 139.

³⁶ VasMil IV, 618; möglicherweise stammt dieses Blatt (UA 410v) bereits aus der Zeit um 1510/11, als Peruzzi mit den umfangreichen Fassadenmalereien der Farnesina und den Gewölbedekorationen der Loggia di Galatea beschäftigt war: Sowohl Jacopo Siculo als auch Giovanni da Udine und Domenico Beccafumi können damals in Peruzzis Werkstatt gearbeitet haben, was für Beccafumi nach 1512 unwahrscheinlich wäre (vgl. VasMil VI, 550; J. Judey, Beccafumi, 20, Anm. 25). Falls aber Domenico nicht mit Beccafumi identisch ist, könnte es sich auch um Arbeiten in der Cancelleria handeln.

³⁷ K. Frey 1910, 66.

³⁸ Frommel, Farnesina, 144–162.

Dienste brachte mannigfache Aufgaben mit sich. Das Eindringen in die komplexen Zusammenhänge des Neubaus von St. Peter, sein Modell mit dem Vorschlag einer Rückkehr zum Zentralbau, die Modernisierung des unregelmäßig gewachsenen Vatikanpalastes, andere päpstliche Bauunternehmungen wie Loreto oder die Befestigungsanlagen des Kirchenstaates, Entwürfe für Teppiche, Fresken, Münzen und Gelegenheitsdekorationen müssen seine Kräfte zunächst völlig in Anspruch genommen haben.

Dabei war er auf andere Verdienstquellen angewiesen, da die erschöpfte Kasse der Fabbrica nur unregelmäßig zahlte. Waren ihm während der ersten sechzehn Monate bis zum Tode Leos seine Monatsgehälter von 12,5 Dukaten pünktlich ausgehändigt worden, so setzen sie ab Dezember 1521 plötzlich aus³⁹. Erst vom Juni 1525 an erfolgten wieder regelmäßige Zahlungen, und am 11. April 1527 endlich, wenige Wochen vor dem Sacco di Roma, wurden seine Ansprüche auf 28 ausstehende Monatsgehälter erfüllt⁴⁰. So bedeutete die Ernennung zum Petersbaumeister zwar eine hohe Anerkennung, nicht unbedingt jedoch eine Verbesserung der Lebensverhältnisse. Dies war um so schwerwiegender, als er im April 1520 Agostino Chigi, seinen wohlwollendsten Auftraggeber, verloren hatte. Als dann am 1. Dezember 1521 auch Leo X. starb, sich die Ankunft Hadrians VI. auf unabsehbare Zeit verzögerte und die Kunsttätigkeit am päpstlichen Hofe gänzlich zum Erliegen kam, mußte Peruzzi nach neuen Arbeitsmöglichkeiten Ausschau halten. So erfuhr er am eigenen Leibe, daß der Tod dreier Männer – Raffaels, Chigis und Leos X. – in Rom das Ende der Hochrenaissance im eigentlichen Sinne bedeutete.

Nachdem ihm noch im Juni 1521 eine Teilzahlung von 9,6 Dukaten – die erste seit dem Tode Leos – von der Fabbrica verabreicht worden war, finden wir ihn im Juli bereits in Bologna, wohin ihn die Bauhütte von S. Petronio gerufen hatte⁴¹. Dort lieferte er verschiedene Entwürfe für die Vollendung der Kirche und lebte als Gast im Hause des Grafen Bentivogli, für den er den „Dreikönigs“-Karton, eine seiner gelungensten Figuralkompositionen, zeichnete. Erst im August 1523, wenige Wochen vor dem Tode Hadrians VI., treffen wir Peruzzi wieder endgültig in Rom⁴². Die Bautätigkeit an der Tribuna von S. Rocco wird aufgenommen; Peruzzi muß nun ein eigenes Modell anfertigen. Ob er in den Verhandlungen mit der Bauhütte von S. Petronio resignierte, ob der Papst und die Bruderschaft nach seinen Diensten verlangten, ob Rom und seine Familie ihn heimzogen, wissen wir nicht⁴³. Jedenfalls war er im rechten Augenblick zurückgekehrt. Am 14. September 1523 starb Hadrian VI. Kardinal Enckevoirt, Landsmann und Vertrauter Hadrians, erteilte bald danach Peruzzi den Auftrag für das Grabmal in S. Maria dell'Anima. Am 18. November 1523 wurde Clemens VII. zum Papst gewählt, ein Medici, für den Peruzzi gearbeitet hatte, als

³⁹ K. Frey 1910, 66–70; Freys unschätzbare Regesten erweisen sich in Details als summarisch, lückenhaft und in einigen schwer lesbaren Partien als fehlerhaft, vgl. Archivio della Fabbrica di S. Pietro, 1 Piano, Serie Armadi, vol. 2 („libro giallo“), fol. 99a (vgl. auch fol. 86, 100, 106, 110, 116, 118, 120), 139, 147, 152 (vgl. fol. 136, 139, 159).

⁴⁰ K. Frey 1910, 70; vgl. Arch. d. Fabbrica d. S. Pietro, 1 Piano, Serie Armadi, vol. 3, fol. 29a s. (vgl. fol. 18b, 50b, 56b, 65b, 70b, 75b, 87a s., 92a); A. Gatti, La fabbrica di S. Petronio, Bologna 1889, Dok. Nr. 208, 210, 211.

⁴¹ Am 11. Febr., 28. April, 9. Juni und 20. Juni 1523 erhält Peruzzi insgesamt 5 Monatsgehälter von der Petersbauhütte (Arch. d. Fabbrica d. S. Pietro, vol. 3, fol. 99a, 147r). Da für den 30. April 1523 eine Restzahlung von der Bauhütte von S. Petronio in Bologna belegt ist (s. u. S. 111), kann Peruzzi einen der beiden Beträge nicht persönlich in Empfang genommen haben. Wahrscheinlich kehrte er bald nach dem 30. April 1523 nach Rom zurück. Daß seine Arbeit an den Entwürfen für S. Petron durch eine Romreise, möglicherweise im Februar 1523, unterbrochen wurde, geht aus dem Vermerk des Meisters auf einer der Pläne hervor (s. u. S. 111).

⁴² Frommel, Farnesina, 183f.

⁴³ vgl. Pastor IV, 2, S. 53, Anm. 4.

dieser noch Kardinal war (Villa Madama). Peruzzi leitete die Vorbereitungen für die Krönungsfeierlichkeiten, die der venezianische Gesandte ausführlich beschreibt⁴⁴. Die Hoffnung vieler, unter Clemens VII. werde die Kunst eine ähnliche Blüte erleben wie unter Julius und Leo, erfüllte sich nur zum Teil und auf kurze Dauer. Die Arbeiten an St. Peter schleppten sich mühsam weiter, die Gehaltszahlungen blieben während der ersten beiden Jahre oft aus. Angefangene Unternehmungen, wie die Ausmalung der Sala di Costantino, die Teppichfolge der „Serie Nuova“, der Umbau der Sala Ducale oder die Dekoration der Villa Madama, wurden weitergeführt, Neues von Bedeutung kaum begonnen. Die gemeinsame Aufgabe der Planung von St. Peter muß Peruzzi auch in ein engeres Verhältnis zu Antonio da Sangallo d. J. gebracht haben. Darauf deuten einige Zeichnungen Peruzzis für Bauten, die Sangallo ausführte, ohne daß es sich um päpstliche Aufträge oder gar Wettbewerbe gehandelt hätte (Rom, San Giacomo in Augusta; Caprarola, Castello Farnese⁴⁵). Immer wieder stoßen wir auf ähnliche Spuren selbstloser Hilfsbereitschaft, während Sangallo die geschäftlichen Aspekte seines Handwerks niemals aus den Augen verlor.

Nach Agostino Chigis Tod hatte sein jüngerer Bruder Sigismondo in der Farnesina Wohnung genommen und sich gemeinsam mit dem apostolischen Protonotar Filippo Sergardi, einem Landsmann und Freunde Agostinos, und Andrea Bellanti, einem Geschäftspartner der Chigi-Bank, der Verwaltung des Riesenerbes gewidmet⁴⁶. Als es bald zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Sergardi und Sigismondo kam und dieser gezwungen wurde, den Palast in Trastevere zu verlassen, baute ihm Peruzzi einen Quattrocentopalast bei S. Girolamo degli Schiavoni um. Gleichzeitig malte er für Sergardi den „Tempelgang Mariä“ in S. Maria della Pace. Auch hier wird er nicht zum Partei-gänger, sondern bewahrt seine verbindliche Integrität.

In die gleiche Zeit wie der Umbau von Sigismondos Palast an der Ripetta fällt die urbanistische Neuordnung des gesamten Quartiers, in dem auch Peruzzi seine künftige Bleibe finden sollte. Am 27. Oktober 1523 hatte Sigismondo seinen Palast erworben. Die Erschließung des Viertels zwischen Corso und Via Ripetta führte zur Parzellierung seines großen Gartens. Schon im Dezember wurden einzelne Grundstücke an den Bildhauer Lorenzetti, den Baumeister Bartolomeo Marinari, an Giulio Romano, Peruzzi, Antonio da Sangallo d. J. und den Baumeister Francesco da Caravaggio verkauft⁴⁷. Andere folgten nach⁴⁸. Die Vermessung des gleichen Geländes von unbekannter Hand mit Eintragungen Peruzzis (UA 602) vermittelt ein anschauliches Bild von dem Vorhaben. Geplant war offensichtlich eine komfortable Künstlersiedlung, deren Häuser sich gegen einen eigenen Platz, die heutige Piazza Monte d'Oro, orientieren sollten. Auf dem Uffizien-Blatt hat Peruzzi sein Grundstück mit der Majuskel „B“ und seinem Signet, dem Pentagramm, bezeichnet. Es lag an der Ecke Via Tomacelli–Piazza Monte d'Oro und maß etwa 15,4 × 34,2 m, entsprach also genau den

⁴⁴ Vas 1568, II, 141; Sanuto (XXXV, 243): „Hier fu coronato el Papa sopra le scale di San Pietro sopra un palco grandissimo, quale haveva d'intorno un pozuolo con le colonette aurate et sopra il palco un archo coperto con un cielo di pano azuro sustentato da 6 gran colonne dorate di legno, con uno cornisone d'intorno sul quale erano scripte queste parole: Clementi Septimo Pontifici Maximo, orbis universi pacifichatori, christiani nominis cultori perpetuo. Et intorno a ditte colonne li andavano festoni grandi di helera indorata con arme del Papa et san Piero, et dil cardinale Armelino quale è camerlengo.“ Entwürfe oder Nachzeichnungen sind bisher nicht aufgetaucht.

⁴⁵ UA 577, 578, 506.

⁴⁶ Frommel, Farnesina, 14f.

⁴⁷ Cugnoli 1883, 509–512.

⁴⁸ Die meisten Originalurkunden sind zusammengefaßt in: ASR, Coll. Not. Capit., Stefanus De Amannis, vol. 67; vgl. P. Pecchiai, Regesti dei documenti patrimoniali del Convento romano della Trinità dei Monti, in: Archivi d'Italia 25 (1958), 143ff.

105 Quadratcannen des Vertrages von 1523. Das Nachbargrundstück von gleichem Umfang besaß Sangallo. Ihnen beiden als obersten päpstlichen Baumeistern oblag die architektonische Planung der urbanistischen Neuordnung Roms, so daß Peruzzi hier als Städteplaner, als Architekt Sigismondos und als eigener Bauherr in Erscheinung trat⁴⁹.

Peruzzi zögerte nicht mit der Verwirklichung des Projektes. Bereits am 21. Juli 1524 löste er den Pachtvertrag seines Hauses bei S. Salvatore in Lauro, gewiß, um in den Neubau an der Piazza Monte d'Oro einzuziehen⁵⁰. Jedenfalls finden wir ihn im Jahre 1526 mit sechs Hausgenossen im Rione di Campo Marzio wohnhaft⁵¹. Wie diese einmalige und für das Denken der Zeit höchst aufschlußreiche Idee einer Künstlersiedlung realisiert wurde, zeigt ein Katasterplan von 1563⁵².

Giulio Romano verließ bereits im Oktober 1524 Rom und kam nicht mehr in den Genuß seines Grundstücks. Antonio da Sangallo d. J. erwarb das seine wohl aus Spekulationsabsichten, da er bereits seit 1512 an der Via Ripetta ein Haus und seit 1516 an der Via Giulia ein großes Grundstück besaß⁵³. Lorenzetti hatte im April 1523, einem Wunsch Raffaels folgend, die Schwester des Giulio Romano geheiratet und baute sein Haus am Macel' de' Corvi, das er noch 1527 bewohnte⁵⁴. Nur der Baumeister Francesco da Caravaggio wird in der Volkszählung von 1526/27 nahe Peruzzi genannt und scheint demnach seinem Beispiel gefolgt zu sein⁵⁵. Die übrigen Bewohner der Umgebung gehören meist einfachen Gewerben an, wie auch die Rompläne auf diesem Gelände unzählige kleine Häuser vermerken.

Peruzzi selbst erwarb bereits im Juni 1526 weitere 16 Quadratcannen von seinem Nachbarn Francesco da Caravaggio, so daß sein Grundstück bei gleicher Breite nun eine Länge von nahezu 40 m erreichte⁵⁶. Wie eng das Verhältnis zur Familie Chigi war, zeigt der Schlußpassus dieses Kontraktes, in dem Sigismondo den jährlichen Census ermäßigt „pro gratis beneficijs ab eo (Peruzzi) receptis et que in futurum recipere sperat et que sic sibi bene (?) facere placuit . . .“

Zwischen dem Jahr 1524 und dem Sacco di Roma muß Peruzzi vor allem in päpstlichen Diensten tätig gewesen sein⁵⁷. Daneben führte er Aufträge verschiedener Art, wie Entwürfe für die Bronze-

⁴⁹ Zum Verhältnis der Magistri stratarum zu den päpstlichen Architekten s. Frommel, S. Eligio degli Orefici und die Cappella Medici, in ActCongInt 21, Berlin 1967, II, 45, Anm. 17.

⁵⁰ Rom, Archivio della Arciconfraternita S. Carlo al Corso, vol. 156, fol. 8r: „Comprati da Baldassare e pre Sanesi pictori sudetti li miglioramenti fatti nelle sudette case a loro vite concesse et de suoi estimati ducati ducentosessantuno per (?) ducati ducento; cento seli sono pagati contanti et ducati sessanta bolognini 25 dovevano per le piggione decorse et ducati trentanove bolognini 50 se li sono promessi pagare fra uno anno per instromento rogato da messer Pietro Paolo nottaro al Vicario del Papa a di 21 luglio 1524“; frdl. Hinweis Dr. M. Schwager.

⁵¹ D. Gnoli 1894, 414.

⁵² ASR, Arciconfraternita della SS. Annunziata, vol. 920 (Catasti anno 1563), fol. 87. Dort ist die dem Grundstück Peruzzis gegenüberliegende Seite aufgenommen, wobei das Eckhaus den Grundrißentwürfen Peruzzis nächst verwandt ist (vgl. UA 489): Ein langgestreckter Andito führt in eine dreiachsige gewölbte Hofloggia, von der die Treppe ins Obergeschoß ihren Ausgang nimmt. Auf den etwa quadratischen Hof folgt eine Gartenloggia mit anschließendem Garten. Beiderseits sind Räume angeordnet, die zum Teil eigene Treppen besitzen und als gesonderte Appartements oder Bottegen vermietet werden konnten – insgesamt eine fortschrittliche und doch bescheidene Disposition, wie sie im Rom der Zeit um 1520–1550 häufiger auftaucht.

⁵³ Giovannoni, 93f.; Frommel, Farnesina, 170.

⁵⁴ Gnoli 1894, 394; E. Gombrich, Zum Werke Giulio Romanos, in: JbKhSW 9 (1935), 145f.; Golzio, 146f.

⁵⁵ Gnoli, loc. cit.

⁵⁶ ASR, Coll. Not. Capit., Stefanus De Amannis, vol. 68, fol. 180s., vol. 73, fol. 551r s.

⁵⁷ So wurde Peruzzi im Oktober 1524 wohl in seiner Eigenschaft als Festungsbaumeister nach Ponza (?) geschickt: ASF, Convento 102, filza 327, fol. 15v: „E ducati venti doro paghati a messer franceschino chaymo disse per dare a maestro Baldassarre architetto et al Capitano Michele corso per andare a ponzo—d. 20 b.—“ Ponza war schon im 15. Jh. ein Zankapfel zwischen der Kurie und Neapel. 1524 schwebte eine Auseinandersetzung zwischen dem Datar der Kirche und einem Caraffa um den Besitz des Klosters, das die Zisterzienser verlassen hatten (P. Mattej, L'Arcipelago Ponziano, Napoli 1857, 23). Nach zahlreichen Überfällen durch die sarazenischen Seeräuber wurde die Insel zu Beginn des 16. Jahrhunderts mehr und mehr entvölkert. – An der Reise Sangallos und Lenos nach Piacenza im März 1526 scheint Peruzzi dagegen nicht teilgenommen zu haben (ASF, Conventi 102, filza 327, fol. 43; Giovannoni, 75; vgl. UA 459, 460).

türen des Doms von Siena, für ein Sakramentstabernakel, für Grabmäler, für die Titelseite eines Traktates und für Druckgraphik, aus.

So hatte Peruzzi sich im Laufe von mehr als zwei Jahrzehnten einen gewissen Wohlstand erworben. Umso grausamer brach der Sacco di Roma am 6. Mai 1527 über ihn und seine Familie herein. Vasari schildert Peruzzis Prüfungen mit drastischen Worten: „Venuto poi l'anno 1527, nel crudelissimo sacco di Roma, il povero Baldassarre fu fatto prigioniero degli Spagnuoli, e non solamente perdè ogni suo avere, ma fu anco molto straziato e tormentato; perché avendo egli l'aspetto grave, nobile e grazioso, lo credevano qualche gran prelato travestito, o altro uomo atto a pagare una grossissima taglia. Ma, finalmente, avendo trovato quegli impissimi barbari, che egli era un dipintore gli fece un di loro, stato affezionatissimo di Borbone, fare il ritratto di quel sceleratissimo capitano, nimico di Dio e degli uomini; o che glielie facesse vedere così morto, o in altro modo che glielie mostrasse con disegni o con parole. Dopo ciò, essendo uscito Baldassarre dalle mani loro, imbarcò per andarsene a Porto Ercole, e di lì a Siena; ma fu per la strada di maniera svaligiato e spogliato d'ogni cosa, che se n'andò a Siena in camicia. Non dimeno essendo onoratamente ricevuto e rivestito dagli amici, gli fu poco appresso ordinato provizione e salario dal Publico, acciò attendesse alla fortificazione di quella città; nella quale dimorando ebbe due figliuoli . . .⁵⁸“

Mehrere Punkte in Vasaris Bericht, wie das hohe Lösegeld, die Flucht nach Siena, der ehrenvolle Empfang durch die Bürgerschaft und die Anstellung als Festungsbaumeister der Republik, werden von den Quellen bestätigt: Am 9. Juni 1527 lieh er sich noch eine kleinere Summe von der Bruderschaft⁵⁹. Vom 4. Juli datiert bereits der Antrag einiger Sieneser Bürger, Peruzzi eine feste Anstellung zu gewähren: „. . . essendo adunque oggi in Siena Maestro Baldassarre Senese, e Servitore di Vostre Signorie Magnifiche et considerato in lui esser più virtù, et una principale di Architettura, che si può dire unico in Italia designator grande, e pittore tale . . .⁶⁰“ Dem Rat des G. G. Piccolomini folgend, setzte ihm die Balìa dann am 10. Juli mit einer Mehrheit von 205 gegen 42 Stimmen ein Monatsgehalt von fünf Dukaten für näher zu vereinbarende Dienstleistungen aus. Diese wurden am 21. August dahin festgelegt, daß er für die Bauten der Republik verantwortlich sei und außerdem alle, die danach verlangten, kostenlos in Architektur zu unterweisen habe⁶¹. Am 31. August wurde Peruzzi auf das Abkommen vereidigt, nachdem es ihm „vulgari sermoni de verbo ad verbum“ vorgelesen, also wortwörtlich aus dem Originaltext ins Italienische übersetzt worden war, ein wichtiger Hinweis dafür, daß Peruzzi trotz seiner archäologischen Kenntnisse des Lateinischen nicht völlig mächtig war⁶².

Ebenfalls am 10. Juli 1527 war Peruzzi zum Architekten der Domopera mit einem Jahresgehalt von 30 Dukaten ernannt worden⁶³. So konnte er in Siena mit einem Jahreseinkommen von 90 Dukaten rechnen und außerdem auf zusätzliche Einnahmequellen durch private Aufträge hoffen. In Rom war Peruzzi tief verschuldet, der Papst saß als Gefangener der Söldner in der Engelsburg, und die Lebensbedingungen wurden durch Seuche und Hungersnot von Tag zu Tag schlechter⁶⁴. All dies erklärt

⁵⁸ Vas 1568, II, 141 f.

⁵⁹ Frommel, Farnesina, 176.

⁶⁰ Cugnoni 1883, 516 f.

⁶¹ Della Valle III, 179 f.; Milanesi III, 101; Cugnoni 1883, 517 ff.

⁶² Cugnoni 1883, 518.

⁶³ Banchi-Borghesi, 455.

⁶⁴ Pastor IV, 2, 292–321.

Peruzzis Entschluß, seinen Wohnsitz nach Siena zu verlegen. Seine Familie hatte er unter kläglichen Umständen in Rom zurücklassen müssen. Am 19. Juli verpfänden seine Frau Lucrezia und sein Bruder Pietro Wertgegenstände bei der Bruderschaft S. Rocco⁶⁵. Am 4. August leiht die Bruderschaft Lucrezia weitere 5 Dukaten „per essere amalata tutta la sua famiglia di peste⁶⁶“. Anfang Oktober finden wir Peruzzi wieder in Rom, wo er zum Syndikus von S. Rocco gewählt wird und vom sienesischen Botschafter 50 Dukaten Vorschuß für seine Tätigkeit als Stadtbaumeister erhält⁶⁷. Am 24. Oktober 1527 soll er in Siena die Befestigungsanlagen der Stadt begutachten⁶⁸, am 24. Dezember 1527 zahlt ihm die Bruderschaft in Rom 1,30 Dukaten „pro parte de senatu⁶⁹“. Wir dürfen daraus schließen, daß er während des ersten Jahres, als die Familie noch in Rom lebte, öfters hin und her reiste. Im Februar 1528 werden Lucrezia von der Bruderschaft einige Pfandstücke zurückerstattet⁷⁰.

Erst im September kauft Peruzzi in Siena ein Haus „cum horto“ und schafft damit die Voraussetzungen, seine Familie zu sich zu holen⁷¹. Wie viele Mitglieder seine Familie damals umfaßte und wann er Lucrezia, die Tochter des unbekanntenen Malers Antonio del Materasso, geheiratet hatte, wissen wir nicht⁷². Auf Peruzzis Epitaph vom Januar 1536 ist zwischen Giovanni Sallustio und den „filii minores“ Simone, Onorio, Claudio, Emilia und Sulpizia unterschieden. Am 23. Januar 1537 wird „Joanni Salustio et fratribus“ eine letzte Gehaltsnachzahlung der Petersbauhütte überwiesen⁷³. Nach römischem Recht erreichte man erst mit dem 24. Jahr die Volljährigkeit und damit die juristische Selbständigkeit⁷⁴. Vorher galt man als „minor“, wenn die Volljährigkeit nicht durch einen eigenen Rechtsakt vorverlegt worden war. So besteht die Möglichkeit, daß Sallustio bereits um 1511/12 geboren wurde. Vasari berichtet, zwei der Kinder seien erst in Siena zur Welt gekommen. Lucrezia war also sicherlich einige Jahre jünger als Peruzzi⁷⁵. Deutet all dies auf eine Heirat um 1510/11, so steht die Übersiedlung in das Haus bei S. Salvatore in Lauro im November 1511 damit gewiß in ursächlichem Zusammenhang. Sallustio war wohl nicht nur Schüler, sondern während der letzten Jahre auch Gehilfe seines Vaters. In der Tat gleichen einige seiner Zeichnungen im Federstrich so sehr den späten Baldassares, daß ihre Unterscheidung zunächst einige Mühe bereitet. In Rom blieb nur Pietro zurück, der das Haus hütete und die Werkstatt mit kleinen Arbeiten, wie der Herstellung von Wappen und bemalten Kerzen, weiterführte⁷⁶. Offensichtlich infolge ihrer völligen Verarmung war die Familie im Juli 1527 ein zweites Mal umgezogen und hatte von einem Rudolfo Mantovano ein Haus von 49 Quadratcannen bei S. Rocco gekauft, das dem Ospedale S. Giacomo degli Incurabili zinspflichtig war und das sie

⁶⁵ Frommel, Farnesina, 176.

⁶⁶ loc. cit.

⁶⁷ op. cit., 175; Banchi-Borghesi, 435f.

⁶⁸ Banchi-Borghesi, 455.

⁶⁹ ASR, Arcispedale S. Rocco, vol. 244.

⁷⁰ Frommel, Farnesina, 176.

⁷¹ Banchi-Borghesi, 455. Bis zur vollen Erstattung des Kaufpreises von 450 Dukaten, die innerhalb von 4 Jahren erfolgen muß, hat Peruzzi dem Konvent von S. Domenico eine jährliche Miete von 12 Dukaten zu bezahlen. Ein „Bartolomeus maestri Davit pictor de Senis“ leistet mit seinem Vermögen Bürgschaft (ASS, Rog. Ser Ventura Ciogni ad annum, n. 73; zu Bartolomeo di Davit vgl. Banchi-Borghesi, 468f.).

⁷² VasMil IV, 613.

⁷³ K. Frey 1910, 92.

⁷⁴ Moroni, Dizionario LXXXI, 485f.

⁷⁵ Zum Schicksal der Kinder s. u.

⁷⁶ Ackerman 1962, 246.

nach dem Tode Peruzzis beibehielt⁷⁷. Es lag in der Via „terza Traversale“, der Via dei Pontefici, die der Freilegung des Augustusmausoleums zum Opfer gefallen ist. Durch einen Zufall hat sich auch der Grundriß in einem Katasterplan des Ospedale S. Giacomo erhalten⁷⁸. Die beiden Teile des Doppelhauses – der zweite lag gegen die Via della Frezza – waren ähnlich organisiert: Neben der Bottega mit ihrem rückwärtigen Raum führt ein schmaler Andito in den rechteckigen Hof ohne Arkaden. Die Treppe ins Wohngeschoß zweigt auf halber Länge des Andito ab, während die Kellertreppe nur von den Bottegen aus betretbar erscheint. Nach dem Kataster des 17. Jahrhunderts waren die beiden Hälften ähnlich angelegt: „La casa è composta di due piani superiori con terreno cantina e cortile⁷⁹.“ So gewinnen wir eine bescheidene Vorstellung, wo Peruzzi seine letzten Monate verbrachte und wo seine letzte Bottega lag. Die Räume sind klein (ca. 4,50 m²), der Gang ist eng (ca. 1 m), die Treppe steil, der Hof schmucklos, die Zahl der Wohnräume gering. Das ganze Anwesen mißt mit seinen etwa 7 × 40 m weniger als die Hälfte des Grundstücks bei der Piazza Monte d’Oro und unterscheidet sich in nichts von den Handwerkerhäusern der Umgebung. Über das weitere Schicksal des Grundstücks an der Piazza Monte d’Oro schweigen die Quellen.

Das Haus in Siena lag gegenüber der Kirche S. Pietro della Magione und gehörte dem Konvent von S. Domenico⁸⁰. Den Preis von 1800 Lire bezahlte Peruzzi aus seinen Einkünften als Baumeister der Republik⁸¹. Als es einzustürzen drohte, baute er es dann in schlichtesten Formen, doch edlen Proportionen um⁸². Die mittelalterlichen Reste sind noch heute im Mauerwerk zu erkennen. All dies besagt, daß Peruzzi und die Familie während der ersten Jahre in Siena nur notdürftig untergebracht waren.

Etwa gleichzeitig mit der Übersiedlung der Familie nach Siena, am 23. November 1528, war Peruzzis Gehalt von der Republik auf 120 Dukaten jährlich verdoppelt worden, da man die Vorteile zu schätzen wußte, die Peruzzis Wirken dem Stadtstaat einbrachte⁸³. Sein Jahreseinkommen entsprach nun dem Gehalt der Petersbauhütte, reichte aber immer noch nicht aus, um die römischen Schulden zu begleichen und eine neue Existenz in Siena aufzubauen. Dort fehlten die großzügigen Auftraggeber, der prächtige Hof der Päpste, der Kardinäle und Bankiers, die in glänzender Repräsentation einander zu überbieten suchten. Kostbare Neubauten wurden nur wenige errichtet, da die im späten Mittelalter großgewordene Stadt sich kaum ausbreitete. Nur der Schutz nach außen, die Modernisierung der Befestigungsanlagen, wurde energisch vorangetrieben, da Italien mehr und mehr den fremden Truppen ausgeliefert war und neue gefährlichere Kriegswerkzeuge in Gebrauch kamen. Die bedeutenden malerischen Aufträge gingen an Sodoma und Beccafumi. Von den zahlreichen Projekten Peruzzis aus diesen Jahren gelangten nur wenige, wie der Palazzo Pollini, der Umbau des Kastells von Belcaro, die „Sibylle“ in S. Maria di Fontegiusta oder der Hochaltar des Doms, zur Ausführung. Meist treffen wir den Meister als Gutachter, als Schiedsrichter oder als militärischen

⁷⁷ ASR, Ospedale S. Giacomo d. Incur., vol. 1162, fol. 30v, 31v, vol. 1175, fol. 58v s., vol. 1178, fol. 37v s., vol. 1181, fol. 42v s., vol. 1187, fol. 62v s. usf.; Banchi-Borghesi, 448ff.

⁷⁸ ASR, Ospedale S. Giacomo d. Incur., vol. 1500, fol. 90, 116, 122, Häuser „B“ und „Vu“.

⁷⁹ loc. cit., fol. 89v, 115v.

⁸⁰ Della Valle III, 177; Paschini, 167f.

⁸¹ Banchi-Borghesi, 455; ASS, Patr. Resti 2249, Convento S. Domenico, fol. 3v, 75.

⁸² Paschini, 167f.: „... quendam domum in Tertio Camolliae et prope parr. S. ti Petri alla Magione . . . , quae pluribus in locis ruinam minabatur . . .“; s. u. S. 154.

⁸³ Gaye II, 171; Milanese III, 106f.; Cugnoni 1883, 518f.

Beobachter an, dessen Urteil hoch geschätzt, aber gering belohnt wurde⁸⁴. Noch im September 1529 muß er von einem Maurer 155 Dukaten aufnehmen, um Schulden zu bezahlen, die er zur Aufbringung des Lösegeldes in Rom gemacht hatte⁸⁵. Im Dezember 1529 ist er gezwungen, für die Leihsumme von 16 Dukaten 38 – wohl antike – Silbermünzen, Silbergeschirre und verschiedene Schmuckstücke als Pfand bei der Bruderschaft von S. Rocco zu hinterlegen⁸⁶. Und sein Bruder Pietro kann in Rom die Pacht für das Haus nur in kleinsten Raten abbezahlen⁸⁷.

Im November 1528 fertigt Peruzzi ein Gutachten über die Herstellung der zerstörten Orciabücke bei Bagno di Vignoni an⁸⁸. Im März inspiziert er Torrita und Chiusi⁸⁹. Im Herbst 1529 entsendet ihn die Republik zum kaiserlichen Heer vor Florenz, das sie mit ihrer Artillerie unterstützt⁹⁰. Vasaris tendenziös gefärbter Passus, Peruzzi habe – „amando piu la liberta dell'antica patria (Florenz), che la grazia del Papa“ – sich geweigert, an der Belagerung von Florenz teilzunehmen, wird durch einen Brief an den Sieneser Rat widerlegt⁹¹. So berichtet Peruzzi am 20. Oktober 1529 aus Poggibonsi, dessen Befestigungen er zusammen mit zwei Sieneser Patriziern heimlich besichtigt hatte: „... per quanto ho possuto conjecturare, non saria difficulta alcuna ale signorie vostre de insignorirsene... ottenere col mezo di questo tucta la valdelsa con molti altri a quella con vicini li quali pagarieno ogni interesse...“ Seine Ratschläge reichen also über rein architektonische Fragen weit hinaus bis in den Bereich strategischer und fiskalischer Interessen seiner Vaterstadt. Am 25. Dezember 1529 wird Peruzzi zum zweiten Mal ins kaiserliche Lager entsandt und mag dort seine Fähigkeiten als Militärarchitekt zur Verfügung gestellt haben⁹². Unabhängig davon hatte der Papst bereits am 22. Dezember Sangallo vor Florenz delegiert⁹³. So wird man Vasaris Behauptung entweder als Konsequenz seiner Theorie von Peruzzis Florentiner Herkunft verstehen dürfen oder aber auf den erfolglosen Feldzug Clemens' VII. gegen Siena im Sommer 1526 beziehen müssen⁹⁴.

Am 7. Februar 1530 wird Peruzzi zum Gutachter bei den Vorbereitungen für den feierlichen Einzug des Kaisers in Siena bestimmt, die schon seit 4. Dezember im Gange waren⁹⁵. Bereits am 1. Februar 1530 stand jedoch fest, daß die Krönung Karls V. nicht in Rom, sondern in Bologna stattfinden werde⁹⁶. Wir können daraus schließen, daß der Rat nur ungenügend unterrichtet und daß Peruzzi an den Festlichkeiten in Bologna nicht beteiligt war. Wenn dann im August des gleichen Jahres eine Kapelle nach seinen Plänen bei S. Domenico in Bologna begonnen wurde, so mag es

⁸⁴ So wählt er im November 1528 ein Grundstück für den Neubau der Compagnia S. Giovanni Battista aus (Milanesi III, 107f.), schätzt im September 1529 die beiden Heiligen Sodomus im Pal. Pubblico (Banchi-Borghesi, 447), schätzt am 30. Aug. 1531 eine Pavimentintarsie Beccafumis im Dom zu Siena (Cust 1901, 93), bringt 1531 der Republik ein neues Verfahren zur Münzprägung in Vorschlag (Gaye II, 497), entwirft im Juli 1534 einen Holzladen für den Pal. Pubblico (Milanesi III, 118ff.) und wird am 17. Aug. 1534 als Gutachter für Fresken Bartolomeo Neronis benannt (Milanesi III, 122f.).

⁸⁵ Banchi-Borghesi, 448ff.

⁸⁶ Frommel, Farnesina, 176f.; Pirro Ligorio erwähnt und zeichnet solche aus Peruzzis Besitz stammende antike Münzen (Neapel, Biblioteca Nazionale, XIII, B. 1, fol. 310v, 363v); frdl. Hinweis Dr. T. Buddensieg.

⁸⁷ ASR, Ospedale S. Giacomo d. Incur., vol. 1163, fol. 29r.

⁸⁸ Gaye II, 171; Milanesi III, 106f.; Cugnoni 1883, 518f.

⁸⁹ Banchi-Borghesi, 439f.; ASS, Balia 96, fol. 133v; „Item deliberaverunt... quod... solvat Magistro Baldassari perutio architectori scudos decem de residuo sue condemnationis sibi facte cum praefato Magistro Baldassari solvantur pro parte eius accessus ad civitatem clusij et alia loca.“; vgl. UA 609, 617, 2070.

⁹⁰ Gaye II, 208f.; Pastor IV, 2, 371; vgl. den Beschluß der Balia von Ende September 1529 (ASS, Balia, 98, fol. 42).

⁹¹ Vas 1568, III, 142; Gaye II, 207f.; Milanesi III, 113.

⁹² Gaye II, 209.

⁹³ Pastor IV, 2, 562, Anm. 6.

⁹⁴ op. cit., 221f.

⁹⁵ ASS, Balia 99, fol. 10.

⁹⁶ Pastor IV, 2, 383f., Anm. 4.

sich entweder um ältere Entwürfe aus der ersten Bologneser Zeit (1522/23) oder aber um briefliche Vorschläge gehandelt haben⁹⁷. Eine Bolognareise Peruzzis um 1530 läßt sich nicht belegen, obwohl es verwunderlich bleibt, daß der Papst bei einem solchen Anlaß auf die Fähigkeiten seines begabtesten Festdekorateurs verzichtete.

Unterdessen ließ Peruzzi seine Verbindungen mit Rom nicht abreißen. Während alle Anhaltspunkte für Romaufenthalte des Meisters in den Jahren 1529/30 fehlen, empfing er am 12. Februar 1531 von der Petersbauhütte wieder eine erste Zahlung von 25 Dukaten und erhielt am 15. April die Erlaubnis der Balia, sich auf einen Monat „impune“ nach Rom zu begeben⁹⁸. Bei dieser Gelegenheit scheint er das Bühnenbild für die „Bacchides“ des Plautus entworfen zu haben, die zur Hochzeit des Giuliano Cesarini mit Giulia Colonna im Mai 1531 aufgeführt wurden⁹⁹. Und bis zu seiner endgültigen Rückkehr im Winter 1534/35 finden wir Peruzzi nun mehrere Wochen des Jahres in Rom. Am 1. Juli 1531 wurde seine frühere Anstellung als Petersbaumeister offiziell erneuert, „ . . . nos operam et scientiam tuam in futurum continuare cupientes“, wie es in dem päpstlichen Breve heißt¹⁰⁰. Nach dem Frieden zwischen Kaiser und Papst erholte sich die Stadt allmählich wieder und mußte für Peruzzi neue Anziehungskraft gewinnen.

Dies kommt in den Anstrengungen der Bürgerschaft zum Ausdruck, Peruzzi durch eine weitere Gehaltserhöhung in Siena zu halten, „ . . . essendo informati che Maestro Baldassarre Architetto Etcellentissimo è persona di molto rilievo, di modo che in tempo di pace et di guerra questa Repubblica potrebbe dele opere sue valersi et per non havere esso modo di sostenere la fameglia e casa sua è forzato cercare fuor della Patria altro inviamento¹⁰¹“. Daraufhin verdoppelte der Rat am 29. Oktober 1531 zum zweiten Male sein Jahresgehalt auf insgesamt 240 Dukaten mit einer Mehrheit von 144 zu 66 Stimmen. Die neuen Einkünfte sollte Peruzzi aus einem Staatsgut beziehen, dessen zögernde Zahlungen ihm während der folgenden Jahre weitere Schwierigkeiten bereiteten¹⁰².

Im Dezember darf Peruzzi wiederum auf 20 Tage nach Rom reisen¹⁰³. Im März 1532 wird er von einer Reise zurückgerufen, um eine Brücke und eine Flußverpfählung in Buonconvento wiederherzustellen¹⁰⁴. Im Sommer 1532 wird der Kauf seines Hauses bei S. Pietro della Magione rechts-

⁹⁷ G. Zucchini, *Opere d'arte inedite II*, in: *Il Comune di Bologna* 21 (1934), Heft 9, 6f.

⁹⁸ K. Frey 1910, 91; Banchi-Borghesi, 439.

⁹⁹ Sanuto (LIV, 461) schreibt am 31. Mai 1531: „In queste tre feste di Pasqua el cardinale Cesarino ha fatto le noze di suo cusino“; vgl. Peruzzis Uff. Arch. 268, 269 „aparato de la scena del Cesarino“ und A. da Sangallos d. J. antikisierenden (Konkurrenz-?) Entwurf UA 845.

¹⁰⁰ Pastor IV, 2, S. 761; aus der Summe aller Gehaltszahlungen nach dem Sacco di Roma von 942, 1 3/4 D., von denen 330 D. für die Zeit zwischen 1. Dez. 1534 und 6. Jan. 1536 abgehen, ergibt sich, daß Peruzzis Gehaltsansprüche bereits ab 1. Nov. 1530 anerkannt wurden (K. Frey 1910, 91, vgl. Arch. d. Fabbrica di S. Pietro, 1 Piano, Serie Armadi, vol. IV, fol. 18, 20, 22; vol. VII, fol. 2; vol. VIII, fol. 2, 5; vol. IX, fol. 1, 2, 3, 11; vol. XXVII, fol. 10).

¹⁰¹ Cugnoni 1883, 519ff.

¹⁰² Schon vor der Gehaltserhöhung vom 29. Okt. 1531 hatte die Balia Agostino Bardi und Girolamo Spannocchi beauftragt, Peruzzis Gehaltsforderungen an die Republik zu prüfen und mit den Einkünften aus dem Staatsgut zu begleichen (Banchi-Borghesi, 438f.; vgl. die Notiz ASS, Balia 102, 229v: „Et duo sint cum Magistro baldassare studeant (?) intelligant et referant . . .“, die sich auch auf eine Inspektionsreise beziehen könnte). Am 16. Juli 1532 beauftragt Peruzzi den Schatzmeister der Marsigliana, den Restbetrag von 150 Dukaten für sein Haus an den Verwalter von S. Domenico zu zahlen (Banchi-Borghesi, 455). Am 22. Okt. 1532 beschließt die Balia, Peruzzi die Einkünfte der Marsigliana auf 11 Jahre zu übertragen (Gaye II, 497; ASS, Balia 107, fol. 101r s.). Am 6. Juni 1534 werden die Verwalter der Marsigliana angehalten, Peruzzis Jahresgehalt für das Jahr vom 1. Juni 1533 bis 31. Mai 1534 auszuzahlen (Banchi-Borghesi, 455). Nach Peruzzis Übersiedlung nach Rom werden alle Einnahmen von der Balia einbehalten (ASS, Balia 112, fol. 27v). Einer Beratung mit den Pächtern des Gutes ist zu entnehmen, daß Peruzzi jedoch auf der vollen Erstattung seiner alten Forderungen bestand, bis er am 27. Dez. 1535 auf Betreiben des Kardinals Piccolomini eine Abfindung von 70 Dukaten erhielt (ASS, Balia 112, fol. 92r s., 264r s., 289r s.).

¹⁰³ Banchi-Borghesi, 439.

¹⁰⁴ ASS, Balia 105, fol. 100r: „Et domino Jano scribetur quod dicat Magistro Baldassari architettori qualiter redeat quam primum ex phinibus (?) et presertim ratione reaptationis pontis et steccharie Buonconventi.“

gütig, nachdem der Papst am 12. April in die Veräußerung eingewilligt hatte¹⁰⁵. Peruzzi war also nach wie vor entschlossen, seinen Wohnsitz in Siena zu behalten. Wie er seine Pflichten als Petersbaumeister damit zu vereinbaren gedachte, wissen wir nicht, zumal die Balìa mit der Zeit ihres Architekten geizte. In diese Monate fallen auch seine zahlreichen Umbauprojekte für die Kirche S. Domenico in Siena, deren Dachstuhl Ende 1531 abgebrannt war – Beispiele des großen architektonischen Stils, wie sie während dieser Jahre nicht ihresgleichen haben.

Im Mai 1532 ist Peruzzi wieder in Rom, nimmt dort drei Monatsgehälter von der Fabbrica in Empfang und erhält vom Kardinalcamerlengo Spinola das Privileg, Marmor für den Hochaltar des Sieneser Domes zu exportieren¹⁰⁶. Vom 30. April 1533 datiert ein Salvocondotto des Kardinals Salviati für die Zeit vom 7. Mai bis 7. November, „non obstantibus quibusvis repressaliis contra communitatem et homines civitatis Senarum¹⁰⁷“. Tatsächlich erteilt die Balìa am 15. Mai 1533 dem Meister die Genehmigung, sich auf einen Monat nach Rom zu begeben¹⁰⁸. Wir dürfen dahinter den Willen des Papstes vermuten, den vernachlässigten Neubau von St. Peter weiterzuführen. Mehrere Planstudien Peruzzis, die D. Frey mit Recht als „Reduktionsentwürfe“ bezeichnet, lassen sich mit diesem, von äußerster Sparsamkeit diktierten Stadium der Planung in Zusammenhang bringen¹⁰⁹. Zu wirklichen Bauarbeiten kam es zu Lebzeiten Clemens' VII. jedoch nicht mehr.

Peruzzis finanzielle Verhältnisse scheinen sich im Laufe des Jahres 1533 gebessert zu haben. Im August löst er seine Wertgegenstände wieder ein. Es ist das letzte Mal, daß wir ihn in Berührung mit der Bruderschaft von S. Rocco finden¹¹⁰. Vielleicht erbitterte ihn das Mißtrauen bei der Anleihe relativ kleiner Beträge, hatte er doch fast zwei Jahrzehnte hindurch für die Bruderschaft gewirkt. Am 5. Oktober tilgt er einen Teil seiner Schuld bei dem Maurer Girolamo d'Angelo, nachdem ihm die Petersbauhütte am 27. August 200 Dukaten ausbezahlt hatte¹¹¹. Im April 1534 folgen weitere 40 Dukaten von der Fabbrica¹¹². Im Juni soll das Staatsgut Marsiliana das Jahresgehalt von 240 Dukaten für das vergangene Jahr auszahlen¹¹³. Da das Staatsgut hierzu nicht in der Lage ist, wendet sich Peruzzi im August an die Domopera, die ihm gleichfalls ein Jahresgehalt schuldet¹¹⁴. Dieser Brief ist eines der wenigen persönlichen Zeugnisse aus den letzten Lebensjahren des Künstlers und verrät uns, daß es um seine Gesundheit damals nicht zum besten stand: „Perche io ho avuti quattro termini di frebbe non mi basta l'animo di caminare, ne so sicuro se n'arrò più o no . . .“

Am 25. September 1534 war Clemens VII. nach monatelanger schwerer Krankheit gestorben. Bereits am 13. Oktober wurde Paul III. zu seinem Nachfolger erhoben, und mit ihm begann eine neue Phase der römischen Kunstgeschichte. Peruzzi scheint sich schon mit Rücksicht auf die Balìa

¹⁰⁵ s. Anm. 80, 81.

¹⁰⁶ K. Frey 1910, 91; Milanese III, 114f.

¹⁰⁷ Pastor IV, 2, 765f.

¹⁰⁸ ASS, Balìa 108, fol. 143r: „Magistro baldassari architecto dederunt licentiam abeundj romam et revertatur in mensem a die eius cessus.“

¹⁰⁹ D. Frey 1915, 20–28.

¹¹⁰ Frommel, Farnesina, 177.

¹¹¹ Milanese III, 117f.; K. Frey 1910, 91. Peruzzi kann also den Papst schwerlich nach Marseille begleitet haben, der am 5. Okt. 1533 in Livorno in See stach, um mit Franz I. die Vermählung Heinrichs von Orléans mit Caterina de' Medici zu feiern (Pastor IV, 2, 478ff.). Peruzzis Turiner Bühnenbildentwurf und der Triumphbogen aus dem Taccuino Senese lassen sich weder ikonographisch noch stilistisch auf diesen Anlaß beziehen (vgl. u. S. 76).

¹¹² K. Frey 1910, 91.

¹¹³ s. Anm. 102.

¹¹⁴ Marri-Martini, 131f.; Siena, Biblioteca Comunale, K XI 52, Nr. 38.

zunächst abwartend verhalten zu haben. Erst nachdem der neue Papst ihn am 1. Dezember in seinem Amt bestätigt und finanziell Antonio da Sangallo gleichgestellt hatte, begab er sich nach Rom, wo er am 2. Januar 1535 100 Dukaten von der Fabbrica erhielt¹¹⁵. Die Reaktion der Balìa ließ nicht auf sich warten. Am 25. Januar betrachtete sie seine Anstellung als beendet, da er ohne Erlaubnis abgereist sei¹¹⁶. Peruzzi brach also unvermittelt alle Brücken in Siena ab. Man darf daraus also schließen, daß er bei dem Papst in hohem Ansehen stand und für seine Zukunft nicht zu fürchten brauchte.

In der Tat wurde rasch eine vielseitige Kunsttätigkeit entfaltet, bei der wir Peruzzi mehrfach begegnen. Neben der Neuplanung von St. Peter, die nun wieder großzügigere Maßstäbe anlegen konnte und aller Wahrscheinlichkeit nach in Peruzzis berühmter Perspektive UA 2 ihren bedeutendsten Niederschlag fand, wirkte er bei der Planung der Rocca Paolina auf dem Kapitol, beim Bau des fragmentarischen und baufälligen Cortile del Belvedere, bei der Verdachung des Chors von St. Peter, bei der Vorbereitung des feierlichen Einzugs Karls' V. und gewiß auch bei der Possessio Pauls III. mit¹¹⁷. Andere Arbeiten, wie den Palazzo Massimo alle Colonne oder die Rocca Sinibalda, hatte er schon während der kurzen Aufenthalte vor 1535 begonnen¹¹⁸. Die figürlichen Arbeiten treten hinter diesen großen architektonischen Aufträgen, denen noch mehrere Palastprojekte anzureihen wären, in den Hintergrund.

Wohl während der weniger ausgefüllten Jahre zwischen 1528 und 1534 befaßte sich Peruzzi mit den Vorbereitungen zu einem Architekturtraktat, dessen Spuren sich in seinen Uffizienzeichnungen, in Serlios Traktat und in den Schriften Pirro Ligorios nachweisen lassen¹¹⁹. Peruzzi starb am Dreikönigstag 1536, und Vasari ist wiederum der einzige, der uns von den näheren Umständen berichtet¹²⁰: „Si trovò dunque negli ultimi anni della vita sua Baldassarri vecchio, povero e carico di famiglia; E finalmente essendo vivuto sempre costumatis. (imo), amalato gravemente si mise in letto: Il che intendendo papa Paulo terzo, e tardi conoscendo il danno, che riceveva nella perdita di tanto huomo, gli mandò a donare per Iacomo Melighi computista di San Piero cento scudi, ed a fargli amorevolissime offerte. Ma egli aggravato nel male, o pure che così avesse a essere o (come si crede) sollicitatagli la morte con veleno da qualche suo Emulo che il suo luogo desiderava, del quale traeva scudi 250 di provisione (il che fù tardi dai medici conosciuto) si morì malissimo contento, più per cagione della sua povera famiglia, che di se medesimo, vedendo in che mal termine egli la lasciava. fu dai figliuoli, e dagli amici molto pianto e nella ritonda appresso a Raffaello da Urbino, dove fu da tutti i pittori, scultori, ed Architettori di Roma honorevolmente pianto, ed accompagnato, datogli honorata sepoltura con questo epitaffio: BALTHASARI PERUTIO SENENSI, VIRO ET PICTURA, ET ARCHITETTURA ALIISQUE INGENIORUM ARTIBUS ADEO EXCELLENTI, UT SI PRISCORUM OCCUBUISSET TEMPORIBUS, NOSTRA ILLUM FELICIUS

¹¹⁵ K. Frey 1910, 91.

¹¹⁶ ASS, Balìa 112, fol. 27 v: „Et actento qualiter magister baldassar perutius architector, abiit de civitate ut dicitur ad urbem, absque licentia sineque voluntate collegii Balie, declaraverunt et decreverunt (?) quod conducti praedicti magistri baldassaris a consilio populi vel alio magistratu de eo factum sit et esse . . . finita et amplique non duret, et provisio ordinate eidem, applicatur seu ut dicitur vulgo ricaduta al publico.“

¹¹⁷ J. Hess, Die päpstliche Villa bei Aracoeli, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, 239–254; vgl. UA 376; Ackerman 1954, 202f.; vgl. UA 569; K. Frey, 1910, 89f; vgl. UA 357v; Egger 1902; F. Cancellieri, *Storia de'solenni possessi*, 92f.; Pastor V, 20, Anm. 6.

¹¹⁸ H. W. Wurm, *Der Palazzo Massimo*; C. Verani, *La Fortezza di Rocca Sinibalda*, in: *L'Agricoltore Sabino* 11 (1956), 1–7. Von beiden Bauten waren Teile um 1535 bereits vollendet.

¹¹⁹ Vas 1568, II, 142.

¹²⁰ op. cit., 143.

LEGERENT. VIX. ANN. LV. MENS. XI. DIES XX. LUCRETIA ET IO. SALUSTIUS OPTIMO CONIUGI ET PARENTI, NON SINE LACHRYMIS SIMONIS, HONORII, CLAUDIJ, AEMILIAE, AC SULPITIAE, MINORUM FILIORUM DOLENTES POSUERUNT. DIE III JANUARIJ MDXXXVI. Alt, niedergedrückt und leidend erscheint Peruzzi auch auf der späten Porträtzeichnung¹²¹. Und doch muß das Jahr 1535 ihm einen ungeheuren Aufschwung gebracht haben. Aufträge kamen von allen Seiten. Allein von der Petersbauhütte und von der Balia, die ihm noch 70 Dukaten schuldete, erhielt er über 500 Dukaten¹²². Als er dann im Dezember erkrankte, sandte ihm der Papst durch Meleghino weitere 100 Dukaten¹²³. Diese dokumentarische Bestätigung Vasaris ist umso bedeutsamer, als sie auch die Glaubwürdigkeit seiner übrigen Nachrichten erhöht.

Nachdem Peruzzi noch am 26. November mit den Vorbereitungen für den Einzug Karls V. betraut worden war und in der Folgezeit seine Vorstellungen in zahlreichen Skizzen festgehalten hatte, muß gegen Ende Dezember seine Krankheit ein bedenkliches Stadium erreicht haben¹²⁴. Wahrscheinlich waren es ähnliche Fieberanfälle, wie sie ihn schon im Sommer 1534 ans Bett gefesselt hatten. Den Verdacht, Peruzzi vergiftet zu haben, lenkt Vasari unausgesprochen gegen Jacopo Meleghino, der in der Tat in engerem Verkehr mit Peruzzi stand und nach dessen Tod den Posten des zweiten Palastarchitekten einnahm, einen Günstling Pauls III., dessen Ehrgeiz und architektonischer Dilettantismus während der folgenden Jahre zu Reibungen mit dem weniger verbindlichen Sangallo führten¹²⁵.

Wenn Vasari eigens hervorhebt, Peruzzi sei in der Nähe Raffaels begraben worden, so sieht er darin eine Auszeichnung, wie dies gewiß auch Peruzzis Freunde taten, „i quali fin che fu posto in terra sempre piangendo gli fece compagnia¹²⁶“. Im Gegensatz zu Raffaels Begräbnisstätte ist allerdings der genaue Platz seines Grabes im Pantheon bisher nicht ausgemacht worden.

Dem kurzen Epitaph vertrauten Peruzzis Zeitgenossen ihre Betroffenheit an, die sein unglückliches Ende in ihnen hervorgerufen hatte. Hatten sie Raffael wie ein Wunder der Natur empfunden, das selbst in kurzer Frist seine volle Erfüllung fand, so nötigte sie Peruzzis Schicksal zur bitteren Erkenntnis, „man würde ihn heute glücklicher schätzen, wäre er in den Zeiten der Alten gestorben“ – solch geringe Möglichkeiten zur Entfaltung seiner Gaben bot das eigene Zeitalter. Daß von den zahlreichen Projekten seiner letzten 15 Jahre nur wenige zur Verwirklichung bestimmt wurden, daß er kaum eines vollendet sah und daß er trotz aller Aufträge und Ehrenämter nur selten von den finanziellen Sorgen befreit war, beruht nicht nur auf mißlichen Zeitumständen oder gar Zufällen, sondern, wie schon Vasari andeutet, auch in seinem Wesen. Bei Peruzzis bedeutendsten Zeitgenossen ist meist ein mächtiger Wille zur Selbstverwirklichung spürbar, der auch vor Brutalität und Intrige nicht zurückschreckt. Und so zeigt die Legende Bramante, Michelangelo, Raffael, Sebastiano, Jacopo Sansovino, Giulio Romano oder Sangallo nicht immer im besten Lichte. Über Peruzzi fehlen solche Stimmen, und das einzige, was Vasari ihm vorzuwerfen hat, sind seine Ängstlichkeit

¹²¹ s. u. S. 163f.

¹²² K. Frey 1910, 91; ASS, Balia 112, fol. 289 r s.

¹²³ K. Frey, Studien zu Michelagnolo Buonarrotti und zur Kunst seiner Zeit, in: JbprKs 90 (1909), Beiheft, 139.

¹²⁴ Egger 1902, 9.

¹²⁵ VasMil V, 470f.; A. Ronchini, Jacopo Meleghino, in: Atti e memorie d. rr. deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi 4 (1868), 127ff.; vgl. auch Taccuino Senese S IV 7, fol. 35, s. u. S. 151.

¹²⁶ Vas 1550, 724. Erst seit der Gründung der „Virtuosi del Pantheon“ im Jahre 1542 wurde es üblich, Künstler im Pantheon beizusetzen (V. Martinelli und C. Pietrangeli, La protomoteca capitolina, Roma 1955, 5ff.); D. Gnoli 1888.

und Zaghftigkeit, seine Bescheidenheit und Weltfremdheit. Daß die Künstler im frühen 16. Jahrhundert allmählich aus zunftgebundenen Handwerkern zu „Domini“, „Magnifici“ und „Cavalieri“ aufstiegen, hatten sie nicht zuletzt ihrem selbstbewußten Auftreten zu verdanken. Peruzzi schloß sich einer Bruderschaft niederer Gewerbe an, heiratete eine Frau einfacher Herkunft und lebte in bescheidener Umgebung. Wenn er etwas erreichte, dann war es seinen Freunden und seinen Fähigkeiten zuzuschreiben, niemals dreister Zudringlichkeit oder ehrgeiziger Betriebsamkeit, wie sie uns nur zu oft an den Renaissancehöfen begegnen. Ein Freund oder Bruder bringt ihn nach Rom, Chigi ermöglicht ihm das Antikenstudium und verschafft ihm die ersten Aufträge, Leo X. holt ihn an die Bauhütte von St. Peter, Sieneser Freunde erwirken seine Anstellung bei der Republik und seine Gehaltserhöhungen, die Päpste rufen ihn nach Rom zurück. Fast immer finden wir Peruzzi in der Rolle des Passiven, der der Initiative anderer gehorcht, sich den Gegebenheiten anzupassen weiß. Seine Zaghftigkeit und seine zurückhaltende Passivität bedeuteten jedoch nicht, daß er scheu oder gar menschenfeindlich gewesen wäre. Wenn Raffael ihm Bürgschaft leistet, wenn Sebastiano oder Sodoma ihn als Gutachter benennen, wenn Marcantonio Michiel beeindruckt von einem Besuch erzählt, wenn Labacco sich vertraulich an ihn wendet, der Goldschmied Lautizio da Perugia ihn in seinem Testament bedenkt, wenn er sich für den Steinmetzen Nicolo da Carrara verwendet, wenn er die Kompositionen Sodomas oder Mazzolinos preist, Vannoccio Biringucci und Labacco mit ihm Briefe wechseln, Michelangelo ihn in seiner Werkstatt aufsuchen will und Serlio sich dankbar auf ihn beruft: immer tritt uns sein freundschaftliches und liebenswertes Wesen entgegen, dem jede Parteilung fremd war und das sich allseitig Achtung und Zuneigung erwarb¹²⁷. „Basta dunque, che egli fu tanto et virtuoso et buono, che ognuno che lo conobbe, et lo richiese sempre lo ritrovò cortese et benigno¹²⁸.“

„... Si morì malissimo contento ...“: Peruzzis Tod kam nicht als organischer Abschluß, sondern als letzter, unglücklichster Schlag seines Lebens. In der Tat finden wir seine Familie schon bald danach in ärmlichsten Umständen. Das ist den lakonischen Eintragungen der Censusbücher des Ospedale S. Giacomo degli Incurabili zu entnehmen. Schon im Juli 1536 müssen „Pietro dadrea Vicenzi senese et emilia, sulpitia, salustio, honorio, servio, claudio figlioli e heredi de balthassar peruzi e lucretia loro madre“ den jährlichen Census von 3,81 Dukaten schuldig bleiben¹²⁹. Im November 1538 leisten sie eine Abzahlung von 4 Dukaten „a bon conto dellj anni passati¹³⁰“ und im Jahre 1539 sogar von insgesamt 22,32 Dukaten¹³¹. 1540/41 kann der Bruder Pietro d'Andrea den Census durch Malarbeiten für die Fronleichnamtsfeierlichkeiten des Hospitals begleichen¹³². Am 22. Oktober 1541 ist die Familie gezwungen, die Hälfte des Hauses an einen Zimmermann zu verkaufen¹³³. Lucrezias Name taucht in keinem der Dokumente mehr auf. So waren die Kinder nach Pietros Tod im Jahre

¹²⁷ s. Anm. 25; K. Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagnoli Buonarroti, Berlin 1899, 150f.; s. Anm. 84; Sanuto XXVII, 272ff.; M. G. Bottari-S. Ticozzi, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura II, Mailand 1822, 478–481; A. Rossi, Testamento dell'orefice Lautizio da Perugia, in: Giornale di erudizione artistica I (1872) 360–365; s. u. Anm. 725; VasMil IV, 626 (UA 417); K. Frey, Die Briefe des Michelagnoli Buonarroti, Berlin 1914, 301; Mancini (I, 189) nennt außerdem Giuliano Fiano, Alessandro della Zecca und Bartolomeo Neroni als Freunde Peruzzis.

¹²⁸ Vas 1550, 725.

¹²⁹ ASR, Ospedale S. Giacomo degli Incurabili, vol. 111, fol. 20v; vol. 1173, fol. 37v.

¹³⁰ loc. cit., vol. 1175, fol. 58v s.

¹³¹ loc. cit., fol. 37v s.

¹³² loc. cit., vol. 1181, fol. 42v s.

¹³³ loc. cit., vol. 1182, fol. 37v s.

1544 wohl ganz auf sich selbst gestellt¹³⁴. 1547 treffen wir nur noch Emilia, die ältere der beiden Töchter, die bereits mit einem „Paolo Petrarca da Tivoli Furminetaro“ verheiratet ist, im Hause in der Via dei Pontefici an; 1550 ist es bereits verkauft¹³⁵.

Sallustio scheint von den Freunden und Auftraggebern seines Vaters unterstützt worden zu sein. Jedenfalls ist es auffallend, daß er 1553 von den Cesarini zu Befestigungsarbeiten nach Rieti geschickt wurde, wahrscheinlich bei der Vollendung der Rocca Sinibalda mitwirkte, und daß ihn 1555 Paul IV., der „Vescovo teatino“, für den Peruzzi eine Kapelle entworfen hatte (UA 452), zum zweiten Palastarchitekten ernannte¹³⁶. Als er 1573 als kaiserlicher Baumeister mit seiner Frau in der Donau ertrank und sein Bruder Onorio sich von Rom aus der jungen Waisen anzunehmen versuchte, hatte er wohl schon ein Alter von mehr als 60 Jahren¹³⁷. Onorio war gleichfalls künstlerisch begabt und trat, nachdem er bereits eine volle Ausbildung als Maler hinter sich hatte, um 1556 in den Dominikanerorden von S. Maria sopra Minerva ein¹³⁸. Die Virtuosität in der Perspektivmalerei, die ihm die Quellen nachrühmen, deutet darauf, daß auch er noch bei seinem Vater in die Lehre ging und zu den Kindern zählte, die vor dem Sacco geboren waren. Über das Schicksal der drei anderen Kinder schweigen die Quellen.

ZU PERUZZIS BILDERWELT

Der Überblick über das Werk eines Künstlers, sei er auch noch so fragmentarisch, führt zur Frage nach seiner „Welt“, nach den Schwerpunkten seines Glaubens und Denkens, nach dem Widerhall, den eine solch reiche und umwälzende Epoche wie die römische Hochrenaissance in ihm auslöste. Fast ausschließlich sind wir dabei auf die bildlichen Zeugnisse angewiesen, da schriftliche oder mündliche Äußerungen Peruzzis kaum überliefert sind.

Von den Eltern, armen Webern aus Volterra, mag Peruzzi eine naive Frömmigkeit mitbekommen haben. In allen frühen religiösen Werken und noch in der „Anbetung“ von S. Rocco oder der „Heiligen Familie“-Pouncey tritt uns eine verhaltene Religiosität entgegen, die vom routinierten Sentiment mancher Perugino-Epigonen ebenso frei ist wie von der Rhetorik der großen Form. Er folgt hier der epischen Erzählweise Pinturicchios, und die erzählerische Vielfalt, nicht die Verinnerlichung oder Dramatisierung der Vorgänge, bleibt eine konstante Eigenart seines Wesens. Erst in die „Madonna di S. Ansano“ ist etwas vom Hauch der großen Welt gedrungen, für die Peruzzi in Rom arbeitete. Und ihre klassizistisch kühle Eleganz nimmt sich seltsam genug am Seitenaltar einer toskanischen Landkirche aus. Diese Tendenz zum Präziösen, Kabinettstückhaften bezeichnet in zunehmendem Maße einen anderen Pol seines Schaffens. Die umbrische Frömmigkeit tritt nun mehr und mehr zurück, und in der Madonna der Cappella Ponzetti versucht Peruzzi, die große Form Raffaels mit dem Zauber eines Leonardolächelns zu verbinden. Doch in der kleinfigurigen „An-

¹³⁴ loc. cit., vol. 1187, fol. 62r, vol. 1191, fol. 71v.

¹³⁵ loc. cit., vol. 1195, fol. 27v s., vol. 1201, fol. 62v.

¹³⁶ Verani (s. Anm. 118), 7; Metz, 458; U. Gnoli, 122.

¹³⁷ H. von Voltelini, Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, in: JbKhSW 13 (1892), Nr. 8757, 8767 usw.

¹³⁸ V. Marchese, Memorie di più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, Firenze 1846, II, 282f.

betung der Könige“ in der Kalotte der Ponzetikapelle begegnet uns wieder die schlichte, andächtige Erzählweise der Frühzeit, und so überlagern der Zeitstil und die Ausstrahlung der Großen immer wieder die ursprüngliche unreflektierte Sicht des Meisters, dessen Veränderungen sich fast ausschließlich auf die Motive seiner Darstellung, selten auf die religiöse Substanz, erstrecken. Er kreist nicht um ein Madonnenbild wie Raffael, nicht um ein Christusbild wie Leonardo und Michelangelo, schafft kein neues Apostelbild wie Dürer, sondern begnügt sich damit, gegebene Kompositions- und Figurentypen mit einer Vielzahl liebevoller, amüsanter und gelehrter Details auszuschnücken. Niemals fühlen wir eine Aktualisierung des Geschehens, eine Verkürzung des Abstandes zum Bilde, aber niemals auch einen Einbruch fremder Elemente, eine Profanierung der frommen Handlung. Selbst in der Turbulenz des Bentivoglikartons, der protomanieristischen „Verfremdung“ des „Tempelganges“, bleibt ein Kern andächtiger Stille unangetastet. Auch hier liegen die Neuerungen nicht im religiösen Bereich, sondern in Szenerie und Staffage. Dabei macht er ebensowenig wie die meisten Zeitgenossen eine historische Unterscheidung zwischen der klassischen Antike, der jüdisch-biblischen Umgebung und der eigenen Zeit. Diese Gegenwart verlangte nach einer Wiedergeburt des „Goldenen Zeitalters“ der römischen Antike, und sie umfaßte Heidnisches wie Christlich-Jüdisches in gleicher Weise. Dunkel und verächtlich waren nur Barbarei und Mittelalter.

Fremd ist Peruzzi auch jede grundsätzliche Unterscheidung zwischen Diesseits und Jenseits. Raffaels Weg einer zunehmenden Polarisierung himmlischen und irdischen Geschehens, der zum immateriell-transparenten Leuchten des Christus der „Transfiguration“ führt, vermag Peruzzi nicht zu folgen. Sein Gottvater im Bentivoglikarton besitzt die gleiche Erdschwere wie die Menschen unten. Die Unterschiede liegen allein im Grade der Idealität. Und in der „Sibylle von Fontegiusta“ vermag die Madonna im Himmel der Macht der Sibylle nicht das Gleichgewicht zu halten. Sie wird nicht „Erscheinung“ im Sinne Raffaels oder Tizians.

Aufschlußreich für Peruzzis Kunst schließlich ist die Wahl seiner Themen. Zwar könnte man einwenden, dies sei mehr die Sache des Auftraggebers als des Künstlers, doch bestätigt ein Überblick über die Hauptthemen der Renaissancemeister, wie sehr diese von einem zum anderen wechseln. So sucht Raffael nach der Begegnung zwischen Menschlichem und Göttlichem, gleicht Michelangelo Gott und Mensch einander an, läßt Leonardo durch seine Gestalten ein geheimnisvoll Göttliches hindurchscheinen. Peruzzi bewegt sich auf einer anderen Ebene und betrachtet die Kunst primär unter formal-dekorativen Aspekten. Sein weitaus häufigstes Thema bleibt die Anbetung des Kindes, insbesondere durch die Drei Könige, wo er nicht gezwungen ist, alle Intensität in den religiösen Gehalt des Bildes zu legen. Kreuzigungs- oder Passionsszenen, großfigurige Christusbilder, wie sie etwa Sebastiano oder Sodoma lieben, suchen wir vergeblich, und selbst reine Madonnenbilder, die Vergegenwärtigung der Beziehung von Mutter zu Kind, bleiben selten. Stellen wir dann noch fest, daß auch das Porträt eine geringe Rolle in seinem Œuvre spielt, so zeigt sich, daß es die menschlich-psychische Sphäre überhaupt ist, die ihm verschlossen bleibt. Zwar gelingt es ihm meist, seine Gestalten und Gesichter mit unverwechselbarer Eigenart zu beseelen, doch erweckt er sie damit niemals zu selbständigem, sprechendem Leben, das einer innerbildlichen Beziehung fähig wäre. So ist es bezeichnenderweise die überindividuelle, von seelischer Spannung weitgehend freie Bilderwelt der römischen Antike, die ihn am stärksten anzieht. In den Friesen der Reliefs und in den wenigen bekannten Malereien findet er das geeignete Vorbild für dekorative Friese, Fresken, Tafelbilder, Stiche

und Zeichnungen. Auch hier vermeidet er monumentale Gruppen und bevorzugt vielfigurige Kompositionen dekorativ-erzählenden Charakters. Es geht ihm nicht um die plastische Fülle und Macht eines antiken Körpers wie Michelangelo, nicht um die Anmut antikischen Körpergefühls wie Raffael, nicht um ein klassizistisches Schönheitsideal wie den beiden Sansovinos oder um das Sinnlich-Erotische wie Giulio Romano. Peruzzis große Friese gleichen einer Simultanbühne, auf der er seine antikischen Marionettenszenen lyrischen wie dramatischen, heiteren wie elegischen Gepräges spielen läßt, ohne daß eine verbindende Idee, ein augenfälliger Sinn deutlich würde. Dabei erweist er sich keineswegs als archäologischer Dogmatiker: Orpheus spielt wie Apollo bei Raffael die Viola, Diana badet im runden Quattrocentobrunnen, die „Verleumdung des Apelles“ verläuft im Gegensinne Lukians, die frühen Römer tragen phrygische Mützen und Kaiser Augustus einen Bart.

Seine Typen sind in der Frühzeit unverkennbar umbro-sienesischer, später raffaelesker Provenienz. Doch gelingt es ihm, antike Szenen und Kompositionen zu neuem Leben zu erwecken, manche von ihnen vielleicht zum erstenmal in der nachantiken Kunstgeschichte. So vermag er mit seiner formalen Begabung, seiner lebhaften Vorstellungskraft und seinen archäologischen Kenntnissen den Schatz und die Präsenz antiken Bildgutes wesentlich auszuweiten. Die Größe des Romgedankens, das Geheimnis des Mythos, die Verherrlichung diesseitigen Lebens wird man vergeblich bei ihm suchen. Doch verfügt er über Phantasie, Einfall, Witz und eine Fülle kluger Beobachtung und schafft damit eine Welt, in der Gelehrsamkeit und schmückende Heiterkeit eine seltene Verbindung eingehen.

Es muß eine überwältigende Erfahrung für Peruzzi gewesen sein, daß es in eineinhalb Jahrzehnten durch das glückliche Zusammenwirken genialer Geister möglich wurde, die antike Kunst zumindest in den Mitteln zu erreichen, wo sich bei seiner Ankunft in Rom ein Ripanda noch vergeblich abgemüht hatte, seine Antikenstudien ins Bild umzusetzen. Peruzzi hat an diesem Prozeß, der von Perugino und Signorelli über Leonardo, Michelangelo und Fra Bartolomeo zum späteren Raffael und seiner Schule führt, nur geringen Anteil. Seine Leistung besteht vor allem darin, ihn mit aufmerksamster Wachheit verfolgt, sich seine Ergebnisse von Stufe zu Stufe angeeignet und diese dann angewendet zu haben. Daß er als einziger unabhängiger Meister von Rang so vorbehaltlos Raffaels Weg folgte und nicht wie Sebastiano ins Lager Michelangelos überwechselte oder wie Sodoma und Lotto das einträgliche Leben in der Provinz vorzog, trug wesentlich dazu bei, daß die Hochrenaissance sich Rom eroberte. Und wenn wir sein Lebenswerk überblicken, von der Malerei und den Fassadenfresken über die Bühnenbilder und Festapparate bis hin zur gebauten Architektur, dann zeigt sich, daß kaum ein Künstler außer Raffael so intensiv an der Umgestaltung des römischen Lebens im Sinne der Hochrenaissance beteiligt war wie gerade eben Peruzzi. Ähnlich Raffael muß er sich als Vertreter des klassischen Kosmos gefühlt haben und außerhalb Roms, in Siena, Carpi oder Bologna etwa, als dessen Vorkämpfer. Er war kein werkbesessener Individualist, der abseitig oder verschlossen um die Realisierung seines Traumes rang, sondern war aufs engste mit der Gesellschaft und ihren Möglichkeiten, ihren Bedürfnissen, ihren Wünschen, ja ihren Moden verbunden. Vom Entwurf eines Himmelbettes (UA 563), eines Pokals (UA 500), einer Münzpräge (UA 504v), eines Brunnenmechanismus (UA 1855) und Codeschlössern (UA 425) bis hin zu Befestigungsanlagen, Salinentürmen und Staudämmen (UA 58, 584–588, 473, 474) war sein Erfindergeist tätig, und immer blieb er dem Gesetz der guten, der richtigen Form ebenso treu wie dem Zweckmäßigen. So darf man auch seine vorbereitenden Studien für einen Traktat weniger als Hang zu Theorie und Abstraktion ver-

stehen denn als den Wunsch, die Summe seiner mühsam erarbeiteten Erfahrungen weiterzureichen und für das Leben fruchtbarer zu machen, als es seiner eigenen Tätigkeit vergönnt war.

Höchst aufschlußreich für Peruzzis Verhältnis zu Theorie und Regel ist der Bericht in Cellinis „Discorso dell'architettura“: „Baldassarre da Siena, eccellentissimo pittore, cercò della bella maniera dell'architettura, e per meglio chiarirsi qual fosse la migliore, si sottomesse a ritrarre tutte le belle maniere, ch'egli vedeva, delle cose antiche in Roma, e non tanto in Roma, ch'ei cercò per tutto il mondo dove fusse delle cose antiche, col mezzo di quegli uomini, che si trovavano in diversi paesi: e avendo ragunato una bella quantità di queste diverse maniere, molte volte disse, che conosceva, che Vitruvio non aveva scelto di queste belle maniere la più bella, siccome quello, che non era nè pittore, nè scultore, la qual cosa lo faceva incognito del più bello di questa mirabile arte . . .¹³⁹“ Das ästhetisch gebildete Auge, nicht allein die trockene Regel, sollte über den Wert einer Form entscheiden. Und ähnlich sind seine Randbemerkungen zu der Aufnahme des Castor und Pollux-Tempels „Questa e la piu bella e meglio lavorata opera di Roma“ (UA 631) oder zu der Aufnahme eines Kapitells des Mars Ultor-Tempels „Questa opera . . . era de le ben lavorate opere che Jn Roma fussero“ (UA 632-33) aufzufassen.

Wie weit Peruzzis Verhältnis zur Antike über den Bereich von Form und Ästhetik hinausreichte, geben seine Werke kaum zu erkennen. Vasari spricht von seiner Neigung zu Mathematik und Astrologie, und ein Horoskop liegt auch seinem ersten großen mythologischen Bilderzyklus in der „Loggia di Galatea“ zugrunde. So mögen wie für viele seiner Zeitgenossen die Götter als kosmische Mächte ihren Platz in einem monotheistischen Weltgefüge gehabt haben. Daß er sich dabei mit der Überprüfung irrationaler Weisheiten befaßte, können wir einer eigenhändigen Notiz entnehmen: „li XII mesi presi la nocte dela conversione di san paulo jn le XII scorze di cipolla jn ciascuna sale, . . . nol credo“ (UA 530 v). Und es ist gewiß kein Zufall, daß gerade Peruzzi sich bereit fand, zu Fantis fragwürdigem Fortunatraktat das Titelbild zu entwerfen, oder daß er das apotropäische Pentagramm als Signatur wählte.

All das tat seiner Bindung an die Kirche keinen Abbruch. „Perilche in famiglia et già vecchio venuto, con tutta quella modestia ch'a un religioso conviene, sollecitò molto la chiesa . . .“ erzählt Vasari und erinnert uns an den alternden Michelangelo, von dem ebenfalls die Frömmigkeit während dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts mehr und mehr Besitz ergriff¹⁴⁰.

ZU PERUZZIS STIL

„Der große Baumeister Baldassare Peruzzi ist als Maler entweder vorzugsweise Dekorateur oder in den Manieren des 15. Jahrhunderts befangen.“¹⁴¹

„Sienesische Gemälde des 15. Jahrhunderts sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, dekorativ und zweidimensional . . ., beschränken sich auf ein ebenes, lineares Gerüst, das nie der physischen Wirklichkeit entspricht; und wenn sich . . . eine dritte Dimension eindringt, so sehen wir uns auch da nicht voller Körperlichkeit gegenüber, sondern einer Art leichter Reliefmodellierung, die

¹³⁹ B. Cellini, *Le opere*, Firenze 1843, 530f.

¹⁴⁰ Vas 1550, 724.

¹⁴¹ J. Burckhardt, *Der Cicerone*, II, 321.

an die Wirkung eines auf flachem Grund aufliegenden Wachsportraits erinnert¹⁴².“ Mit dieser generellen Charakterisierung der Sieneser Quattrocentomalerei ist eine wesentliche Komponente in Peruzzis Stil getroffen, die nicht nur für seine Anfänge, sondern für sein ganzes Œuvre Bedeutung besitzt. Diese mitgeborene und anerzogene Eigenart Sienas, die sich noch weiter differenzieren ließe, war den Hauptmeistern der Hochrenaissance und ihren Formtendenzen in vielem entgegengesetzt: Die Emanzipation von der linearen Bindung an die Bildebene und die Eroberung eines kontinuierlichen Aktionsraumes, die volle rundplastische Körperlichkeit der Figur, ihre Belebung durch ein eigenes Bewegungszentrum, eine bewegte und bewegende Seele, oder die Dramatisierung des Bildgeschehens – all dies konnte aus der Florentiner, der umbro-märkischen, ja sogar der venezianischen Eigenart eher entwickelt werden als gerade aus der sienesischen. Es war Peruzzis besonderes Los, in fortwährendem Zwiespalt zwischen dem Geist der Hochrenaissance und seinem sienesischen Wesen zu stehen. Zu einer echten und beständigen Synthese gelangte er nie.

So ist es höchst aufschlußreich, daß Raffael als Lernender nach Florenz strebte, Peruzzi aber nach Rom¹⁴³. Mögen dabei auch persönliche und ökonomische Gesichtspunkte mitgewirkt haben: Peruzzi suchte von Anfang an die unmittelbare Berührung mit den antiken Monumenten, während Raffael es vorzog, sich an den größten lebenden Meistern der Zeit zu entfalten. Raffael konnte nur durch solch mächtige Katalysatoren wie Leonardo, Fra Bartolomeo und Michelangelo seine universale Kunst ausbilden. Bei Peruzzi ist von früh an eine eigenartige Affinität zum altrömischen Relieffries festzustellen: die Reihung an einen homogenen Grund gebundener Gestalten in epischer, nicht dramatischer Szenenfolge. Mußte ihm also seine Herkunft den Zugang zu diesem Aspekt der römischen Antike bedeutend erleichtern, so traf er in der Nachfolge Peruginos und Pinturicchios in Rom Strömungen an, die in eine ganz andere Richtung wiesen. Raffaels organischere Entwicklung zeigt, daß von Perugino her eine unmittelbare Näherung an die Antike schwer möglich war. Peruginos weit geöffnete Landschaften, sein religiöses Sentiment, seine zentralisierten Kompositionen und seine körperlosen Gewandpuppen stehen nur in mittelbarem Zusammenhang mit der „Re-Naissance“. Erst in Florenz erwarb Raffael die Voraussetzungen für eine fruchtbare Antikenrezeption. Peruzzis alloffenes, anpassungsfähiges Naturell schloß sich der herrschenden Strömung und ihrem damaligen Exponenten in Rom, Jacopo Ripanda, an, entfernte sich damit aber wieder von den Formgesetzen der Antike. So finden wir in der frühen Gruppe von Zeichnungen sienesische Flächengebundenheit der Figur, umbrisch-sienesische Typen, umbrische Raumtiefe und antikiisierende Motive fast unverbunden nebeneinander. Auch in S. Onofrio und S. Pietro in Montorio, wo Peruzzi sich uneingeschränkt der umbrischen Schule anschließt, behalten die Figuren ihre reliefartige Flächenbindung, ohne mit Landschaft oder Umraum in eine echte Beziehung zu treten. Raum wird durch die Schichtung der einzelnen Figuren- oder Szenariumskulissen mehr definiert als veranschaulicht. Alle raumerzeugenden Elemente der Komposition sind geschwächt, alle flächenbezogenen hervorgehoben. Andere Eigenheiten der umbrischen Schule, wie die Lieblichkeit der Physiognomien, die Anmut der Geste, die märchenhafte Verklärung des Bildgeschehens und der erzählerische Reichtum, kamen Peruzzis Wesen umso näher und ließen sich ohne Schwierigkeiten mit der sienesischen Eigenart verbinden.

¹⁴² J. Pope-Hennessy, *Quattrocentomalerei in Siena*, London 1947, 7.

¹⁴³ Golzio, 9f.

Zur Entfaltung seiner Möglichkeiten bedurfte Peruzzi jedoch anderer Medien. So war es von entscheidender Bedeutung, daß Signorelli 1508/09 nach Rom kam und Peruzzis Aufmerksamkeit zweifellos auf die gerade vollendete Cappella S. Brizio im Dom von Orvieto lenkte. Nun erst gewann er ein unmittelbares Verhältnis zum Körper und seiner Anatomie, zur Vielfalt seiner Stellungen, Posen und Verkürzungen, zur plastischen Rundheit und zur gelenkigen Aktion der Figur. In den Freskenresten des Treppenhauses der Rocca von Ostia und im Fries der Sala del Fregio (1509/10) gab Peruzzi eine erste Probe der Verwandlung, die Signorelli in ihm bewirkt hatte. Dabei bewahrte ihn seine frühere Schulung vor manchen Härten und Schroffheiten Signorellis, sein Sinn für die Bildebene vor der Häufung von Figuren. Doch Signorellis Körper blieben für ihn bestimmend, auch als Michelangelo und Raffael längst neue Wege beschritten hatten. Dies macht sich vor allem am marionettenhaften Charakter seiner Figuren bemerkbar, die niemals ein eigenes Aktionszentrum besitzen, stets von außen, wie an unsichtbaren Fäden geführt, erscheinen.

Signorellis Einfluß muß Peruzzi zu einer völlig neuen Sicht der antiken Skulptur verholpen haben. Waren es in den frühen Zeichnungen vor allem die gedrängte Reliefkomposition und die Fülle neuer Attribute, die er seinem Antikenstudium verdankte, so wurde nun der antike Körper in seinen unendlichen Variationen für sein Schaffen fruchtbar. Vor allem die dauernde Gegenwart antiker Vorbilder mag seinen Kompositionen jenen antikischen Hauch verliehen haben, der Signorellis Arbeiten fehlt. Jedenfalls lehrt Peruzzis Entwicklung aufs anschaulichste, daß die Annäherung an die Antike nicht unmittelbar, sondern nur auf dem Umweg über neue, autochthone Medien der Zeit möglich war.

Der Fries der Sala del Fregio ist das erste erhaltene Beispiel dieser von Peruzzi so bevorzugten Kompositionsweise, die sich bis zur sogenannten „Hochzeit der Rebecca“ und zum „Parisurteil“ in Belcaro verfolgen läßt. Seine formalen Vorbilder fand er in den antiken Reliefs, vornehmlich jenen der Sarkophage, und in den langgezogenen Predellenkompositionen. Vergleichbare Figurenfriese, die nicht nur rein dekorativen Charakter besitzen, sind im Quattrocento dagegen seltener anzutreffen (Pistoia, Ospedale del Ceppo; Poggio a Caiano, Villa Medici). Peruzzis Vorliebe für den Fries hat verschiedene Wurzeln. Einmal mußte er als Architekt, der er von vornherein war, Wert auf eine tektonische Anbringung der malerischen Ausstattung legen: Der Fries war die von der antiken Baukunst vorgebildete Urform, die das Mittelalter hindurch lebendig blieb. Dann war besonders im Quattrocento und im frühen Cinquecento der Ornamentfries beliebt als Schmuck profaner Innenräume (Siena, Palazzo Piccolomini). Und schließlich kam er Peruzzis Hang zu rhythmischer Reihung in der Fläche entgegen.

So ist in der Sala del Fregio der Zusammenhang der einzelnen mythischen Szenen zunächst formaler Natur. Zwar schließen sich die Gestalten einiger Episoden zu Kompositionen mit eigenem Schwerpunkt zusammen, doch wird dabei der Gesamtfluß des Frieses niemals wirklich unterbrochen. Die Veranschaulichung der Inhalte tritt hinter der dekorativen Gesamtwirkung zurück. Ein Jahrzehnt später ist dann der Einfluß von Raffaels raumhaft zentralisierenden Kompositionen so beherrschend geworden, daß Peruzzi im Fries der Sala delle Colonne durch eingestellte Karyatiden die einzelnen Szenen voneinander absetzt. Die Bildebene hatte ihre dominierende Rolle eingebüßt. Erst im „Parisurteil“ der Villa Belcaro kehrte Peruzzi zu einer vergleichbaren Flächenbindung zurück.

Siena, Pinturicchio, Perugino, Signorelli und die Antike – von mehr ephemeren Eindrücken wie Leonardo, Mantegna, Filippino oder Andrea Sansovino abgesehen – waren die wichtigsten Etappen zum ersten Höhepunkt in Peruzzis figuralem Œuvre, den er in den Fresken von Ostia, im Fries der Sala del Fregio, vor allem aber in den Gewölbefresken der Loggia di Galatea erreichte. Und während die früheren Werke noch heute in ihrer Zuschreibung strittig sind, tritt uns hier Peruzzi erstmals in unverwechselbarer Eigenart entgegen, unmittelbarer vielleicht als in den meisten späteren Werken, wo er sich gegen die Übermacht Raffaels behaupten mußte. Frei von den Bindungen an lokale Schulen, bereichert durch das Studium der antiken Bildwerke, steht er hier an der Schwelle zur Hochrenaissance, ähnlich wie als Architekt mit dem Bau der Farnesina.

Durch die Annäherung an den antiken Reliefstil hatte Peruzzis sienesische Flächenbezogenheit einen neuen Sinn gewonnen, trat die umbrische Raumweite zurück. Doch trotz aller Annäherung war Peruzzi von klassizistischer Antikennachahmung weit entfernt. Betrachten wir etwa die „Ent-hauptung der Medusa“ im Gewölbespiegel der Loggia di Galatea, so begegnet uns zwar auch hier, im monumentalen Maßstab, keine zentrierte Raumkomposition wie in Raffaels gleichzeitigen Gewölbefeldern der Stanza della Segnatura, doch begnügt sich Peruzzi auch nicht mit der Reihung oder Ponderierung der altrömischen Reliefkunst. Er bindet vielmehr seine Gestalten durch eine übergeordnete Form, hier die leicht schwingende Diagonale, zusammen und folgt damit jenem „ornamentalen“ Prinzip, das nach Hetzer die christliche von der antiken Kunst grundsätzlich unterscheidet¹⁴⁴. Ein „abstraktes“, nicht aus dem Körper entwickeltes Formprinzip liegt auch den einzelnen Elementen der Komposition zugrunde. Wenn die Glieder sich abwinkeln und verschränken, wenn die Zwischenräume zu geometrischen Figuren werden und hinter jeder Gestalt ein Achsengerüst sichtbar bleibt, wenn schließlich alle Elemente der Komposition zueinander und zur gerahmten Bildfläche in harmonischer Spannung stehen, ohne daß diese Spannung vom Bildinhalt oder von der Aktion der Gestalten ausginge, dann spüren wir die eminent architektonische Konstante in Peruzzis Kompositionen. Ähnlich wie der Architekt tektonische und dekorative Elemente proportionierend, organisierend und rhythmisierend auf einer Fassadenfläche anordnet, verfährt Peruzzi mit seinen Bildern. In den verlorenen Fassadenfresken muß diese Verwandtschaft architektonischen und figuralen Komponierens zu einer glücklichen Synthese geführt haben. Der Vermenschlichung der Bildfiguren kam dieses Denken jedoch nicht entgegen.

Im gleichen Jahre 1511, als Peruzzi die erste Ausstattungsphase der Farnesina vollendet hatte, enthüllten Michelangelo und Raffael ihre ungleich bedeutenderen Freskenzyklen im Vatikan und brachte Sebastiano das Erbe Giorgiones nach Rom, ein Zusammentreffen führender Kräfte der Zeit, das Peruzzis gerade erreichte Souveränität wieder erschüttern mußte. In den Werken der folgenden Jahre ist zunächst der Einfluß Michelangelos, dann aber in zunehmendem Maße Raffaels beherrschend. Doch auch wenn sein Pinsel neue malerische Freiheiten gewinnt, wenn die Physiognomien belebter, die Körper bewegter, die Falten geschmeidiger, die Hintergründe virtuoser und die ganze Gesinnung monumentaler werden: gewisse Eigenarten seines Stils bleiben bestehen. So sind die Gestalten in der „Anbetung“ von S. Rocco (1514) oder in der „S. Conversazione“ der Ponzettikapelle (1516) nach wie vor in der vorderen Bildbühne angeordnet, ohne daß sie mit dem

¹⁴⁴ T. Hetzer, Gedanken um Raffaels Form, Frankfurt 1931, 15f.

Tiefenraum irgendeine Beziehung eingingen; so fehlt den Kompositionen noch immer ein zentrierender Schwerpunkt, der mehr als nur Symmetrieachse wäre und der Form und dem Inhalt in gleicher Weise zugrunde läge. Peruzzis Bilder bleiben letztlich eine virtuose Organisation von Staffage und Szenarium, schließen sich selten zu einer eigengesetzlichen Welt des Bildes zusammen. Seine Gestalten behalten die starre Leblosigkeit bemalter Statuen, die sich nie zu eigener Aktion erheben können.

Agostino Chigi muß die Möglichkeiten wie die Grenzen des Meisters richtig eingeschätzt haben, als er ihm mit der Ausmalung der Sala delle Prospettive eine Aufgabe übertrug, in der er Architektur, Szenographie und dekorative Malerei verbinden konnte. Was ihm von der Figur her nicht gelingen wollte, das erreichte er durch die Architektur: die Stufe der Hochrenaissance in ihrer Monumentalität und in ihrer klassischen Gleichgewichtigkeit. Und während die Fresken der Sala del Fregio und der Loggia di Galatea eine Synthese quattrocentesker Elemente darstellen, ist die Sala delle Prospettive ohne Bramante und Raffael undenkbar. Damit soll nicht gesagt sein, daß Peruzzi als Maler und als Architekt verschiedenen Entwicklungsstufen angehörte, sondern vielmehr, daß seine Fähigkeiten in der Architektur die adäquatere Materie fanden, die Höhe der Zeit zu erreichen.

Diese der Hochrenaissance im engeren Sinn zugehörige Phase seines Schaffens endet mit dem Bologneser Aufenthalt (1522/23). Ihr gehören große dekorative Arbeiten, wie die Ausmalung der Loggia Palatina und der Räume des Kardinals Riario, die Entwürfe für die Ausmalung der Villa Madama, für Stiche und Fassadenmalereien (S. Petronio) und schließlich auch einige wenige monumentalere Kompositionen, wie der Karton für den Grafen Bentivogli, an. Erst am Ende dieser Zeit hatte Peruzzi seine letzten Möglichkeiten in der Beherrschung der Bildmittel erreicht, und dies zweifellos durch die fortwährende Auseinandersetzung mit Raffael. Im Bentivogli-Karton ist es vor allem die mächtige Architektur der Triumphbogenruine, die Einheitlichkeit und Monumentalität schafft. Und sie ist es zugleich, die einer echten Raumkontinuität im Wege steht, indem sie Vorder- und Hintergrund unüberbrückbar scheidet. Alle neuen Bildmittel, das komplexe Verzahnen der Figurengruppen, der nuancierte Gebrauch von Hell und Dunkel, die Plastizität der Körper und die Tiefe des Raumes sind jeweils nur auf die einzelnen Bildsektoren beschränkt: Das Ganze beherrschen nach wie vor Addition und Diskontinuität. Die Bildfiguren unterscheiden sich nur graduell, nicht prinzipiell von jenen der Loggia di Galatea. Gesteigert sind vor allem die plastischen Werte der Figuren, ihre Oberflächenmodellierung und ihr Verhältnis zur dritten Dimension. So nimmt es uns nicht Wunder, Peruzzi während der folgenden Jahre als Entwerfer zahlreicher bildhauerischer Arbeiten tätig zu finden (Hadriansgrab, Grabmäler des Kardinals Armellino und des Antonio da Burgos, Entwürfe für den Sieneser Dom).

Peruzzis Verhältnis zu Raffael war zu problematischer Natur, als daß er sich nicht den ersten anti-klassischen Tendenzen, die sich unter Raffaels Nachfolgern bemerkbar machten, willig angeschlossen hätte. Dabei hatte man wohl weniger eine Revolution oder eine Abkehr vom Geist des Meisters im Auge als vielmehr das Finden neuer interessanter Möglichkeiten und sank dadurch in den Bereich des Anekdotisch-Belanglosen herab, ohne sich dessen vielleicht bewußt zu sein. Ein Ergebnis dieser Auseinandersetzung mit den Versuchen eines Giulio, eines Penni, eines Perino oder eines Polidoro bietet der „Tempelgang“ in S. Maria della Pace. Die Atmosphäre ist gedämpft, die Gestalten wirken isoliert und gedrückt, der Raum dissonant, und doch fällt es schwer zu überprüfen, inwieweit wir es

hier mit einem problematischen Lebensgefühl, inwieweit nur mit einer modischen Tendenz zum Ungewöhnlichen, zum Capriccio, zu tun haben. Denn weder die verblockten Rustikafassaden noch die vereinsamten Gestalten oder ihre forcierte Torsion bleiben typisch für Peruzzis Spätwerk. Diese hingegen behalten zunächst eine massige Schwere, tendieren später zu überlängten Proportionen und kleinen Köpfen und erhalten ein melancholisches Pathos, das Peruzzis Lebensgefühl nach dem Sacco di Roma eher entsprochen haben mag. Auch macht sich eine Neigung zur Verschiebung des Augenpunktes nach oben bemerkbar, die eine Distanzierung vom Bildgegenstand, von der direkten Konfrontation des Betrachters mit dem Dargestellten bedeutet und die der Senkung des Augenpunktes bei Pontormo, Rosso oder Parmigianino entspricht. Am deutlichsten ist diese neue Vogelperspektive in der „Merkurallegorie“ durchgeführt. Sie kommt Peruzzis Hang zu unmonumentaler Vielfigurigkeit weit mehr entgegen als die normale Lage des Augenpunktes etwa im „Tempelgang Mariä“. In seinen großen Architekturperspektiven ist die gleiche Entwicklung festzustellen. Während der Modellschnitt von S. Petronio in Bologna noch mit einem mittleren Augenpunkt (in Höhe der Vierungskapellen) rechnet, ist dieser in der späten Perspektive von St. Peter (UA 2) weit nach oben gerückt. Das mag einerseits als Rückgriff auf die Kavalierspersion des späten Quattrocento aufgefaßt werden, andererseits aber auch als Merkmal von Peruzzis Spätstil¹⁴⁵. In seinen frühen Zeichnungen bedient er sich dieses Kunstgriffes noch nicht.

Im übrigen sind die datierbaren Zeugnisse von Peruzzis Spätstil, der Zeit also etwa nach 1526, zu spärlich, um klare Linien oder Tendenzen erkennen zu können. In der „Sibylle von Fontegiusta“ steht er unter dem unmittelbaren Eindruck von Parmigianino und Rosso, im Entwurf für die Fresken von Belcaro scheint die sienesisische Eigenart wieder stärker in den Vordergrund zu treten, während in den Zeichnungen die Kontinuität seines Stiles am deutlichsten sichtbar bleibt. So denkt Pouncey bei den „Kopfstudien“ im British Museum an die Zeit um 1510, obwohl zahlreiche Indizien und nicht zuletzt der aufgelöste krakelurenhafte und faserige Federstrich auf die Spätzeit weisen. Und bei den lavierten Blättern, wie der „Merkurallegorie“ und der sogenannten „Hochzeit der Rebecca“, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, ob sie bereits um 1526/27 oder aber erst kurz vor seinem Tode entstanden sind. Sollte das letztere der Fall sein, so hätte sein Stil während des letzten Jahrzehnts zwar momentane Einbrüche von großer Parmigianinos Wirkung wie den erlebt, sich im ganzen jedoch nicht mehr wesentlich verändert. Daß Peruzzi bis zu seinem Tode als Maler tätig war und als Maler Beachtung fand, überliefert uns ein Brief des Pierantonio Cechini an Michelangelo von 1535: „Und weiter hat mich jener Peruzzi gebeten, ich möchte ihn besuchen und gewisse Malereien seiner Hand besichtigen. Darauf habe ich geantwortet, daß er morgen nach Tisch mich erwarten möge, da es mir lieb wäre, ihm, wie in allem andern, auch darin zu Diensten zu sein. Und gefällt es Euch mitzugehen, wie wir schon vorhatten, so werden wir ein bißchen Spaß haben und es braucht keiner zu wissen, und Ihr werdet als Tatsache erblicken, was ich Euch schon öfters in Worten ausgedrückt habe¹⁴⁶.“

Neben der neuen Raumkonzeption, der „manieristischen“ Proportionierung der Figur, dem schmerzlichen Pathos des Ausdrucks und dem aufgelösten Krakelurenstrich ist vor allem die Vorliebe für Licht- und Schattenwirkung bezeichnend für die Spätzeit des Meisters. Dabei kommt dem Licht

¹⁴⁵ W. Lotz, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in: *FlorMitt* 7 (1953–1956), 221 ff.

¹⁴⁶ Frey, Briefe des Michelagnolo, 301.

als lokalisierbarer Quelle keine Bedeutung zu. Vielmehr scheint alles auf die Kontrastwirkung abgestellt, von der zuweilen sogar die Formen aufgezehrt werden. Das Ergebnis ist in erster Linie eine Steigerung des Atmosphärischen, der Stimmungswerte, wie sie auf den leicht lavierten oder weiß gehöhten Federzeichnungen der früheren Jahre noch fehlen. Überhaupt hatten seine Werke und insbesondere seine Fresken unter Trockenheit gelitten, als befänden sich die Gestalten in einem Vakuum. Nun weiß er durch das Chiaroscuro eine dämmrige Stimmung über die Dinge zu legen, die er in den weichen Lichtern und Schatten der „Sibylle von Fontegiusta“ selbst ins Fresko überträgt. In Belcaro mußten solche Feinheiten durch die Schülerhand verlorengehen. Eine ähnliche Bedeutung des Helldunkelkontrastes begegnet uns in den späten Architekturzeichnungen, vor allem jener für S. Domenico in Siena (1532), wie auch in der gebauten Architektur (Taf. LXXIX a)^{146a}. Versuchen wir, uns den Palazzo Massimo alle Colonne mit der weißen Travertinfassade seines ursprünglichen Zustandes vorzustellen, der die weichen Dunkelheiten des tief eingeschnittenen Säulenportikus und der weit vorkragenden Gesimse entgegenstanden, dann begegnen wir dem gleichen Phänomen. Ähnlich entspricht auch die konvexe Form der Fassade Peruzzis späten Kompositionen, während die konkave, raumhafte Einschwingung für die unmittelbare Raffaelnachfolge charakteristisch blieb (Banco S. Spirito; Exedra des Palazzo del Te¹⁴⁷).

So gliedert sich Peruzzis Schaffen in vier Perioden, deren beide mittlere ineinander übergehen. Die erste bis 1508 steht unter dem Zeichen der Lehre. In der zweiten, etwa 1508–1516, erreicht er Souveränität und Meisterschaft und tritt in Auseinandersetzung mit den Großen der römischen Hochrenaissance. In der dritten, etwa 1517–1525, steht er im Gefolge Raffaels und seiner Schule. In der letzten tangiert er den Manierismus. Auf diesem Weg durchläuft er so vielfältige Möglichkeiten, daß noch heute bei zahlreichen Stücken kaum eine Einigung über die Zuschreibung erzielt werden kann. Dennoch tritt uns von den ersten bis zu den letzten Werken, bald stärker bald schwächer, eine unverwechselbare Eigenart entgegen, die mit den geläufigen Formkategorien nur im Umriß zu fassen ist. Gewiß steht Peruzzi nicht unter einem eindeutigen Formgesetz wie die Größten seiner Zeit. Doch auch er hat seine Schwerpunkte, seine Vorlieben und Eigenarten. Bei einem Künstler wie Peruzzi, der sich bis an den Rand der Selbstverleugnung den Strömungen seiner Zeit öffnete, und in einer Epoche, die eine Vielzahl bedeutendster Künstler hervorbrachte, ist diese Eigenart zuweilen nur an kleinen Abweichungen und Veränderungen, an der Knickung eines Handgelenkes, der Behandlung eines Ohres, zu erkennen. Doch gibt es in seinem Schaffen konstante Formphänomene, die den ersten wie den letzten Werken in gleicher Weise eigen wären?

Am auffallendsten ist Peruzzis Verhältnis zum Raum und zur Bildebene. Seine Formen sind in zweifacher Hinsicht auf die Bildebene bezogen: einmal im Sinne des Reliefs, dessen Rückseite nicht umgreifbar, sondern an einen homogenen Grund gebunden ist. Umgreifbarkeit, wie wir sie in stärkstem Maße bei Raffael finden, beruht aber vor allem auf der Schwächung der Konturen und auf der modellierenden Wirkung des Lichtes, die Peruzzi in zunehmendem Maße beherrschen lernte. Dagegen hält er an der eigentlichen Form der Flächenbindung immer fest: dem bildparallelen Aufbau seiner Kompositionen und seiner Figuren. Raffael läßt im „Heliodor“ seinen Reiter aus dem

^{146a} Oxford, Ashmolean Museum, fol. 31 des von Parker (II, 552ff.) erwähnten Klebebandes italienischer Architekturzeichnungen; vgl. die etwa gleichzeitigen Skizzen UA 107, 155 bei Wurm 1965, Tafel 45 b, 46 b.

¹⁴⁷ Zum Helldunkel in Peruzzis Palazzo Massimo s. Wurm, 1965, 225–229.

Hintergrund hervorsprengen. Bei Peruzzi sind die Kompositionen meist friesartig von links nach rechts geführt. Das heißt natürlich nicht, daß er die dritte Dimension ängstlich umginge. Zumal in der Zeit seiner stärksten Bindung an Raffael braucht er alle Kunstgriffe räumlichen Komponierens. Doch wie von einem unsichtbaren Magneten wird jede Geste, jede Tiefenbewegung wieder sachte in die Fläche zurückgeleitet. Eine Tiefenspannung, wie sie Raffael zwischen dem segnenden Papst und dem flehenden Volk im „Incendio del Borgo“ herstellt, ist bei Peruzzi undenkbar. Dabei bereitet es ihm schon in den frühesten Werken keinerlei Schwierigkeit, Raumbühnen von beliebiger Tiefe zu konstruieren. Nicht umsonst galt er als erster Bühnenbildner seiner Zeit. Doch gelingt es ihm nicht, diese Bühne mit einer einheitlichen Aktion zu füllen. Die Grenze zwischen dem Vordergrundrelief der Figurengruppen und der Tiefe der Raumbühne wird niemals wirklich aufgehoben. Seine Raumbühnen ihrerseits sind zwar auf einen eindeutigen Fluchtpunkt hin konstruiert, doch öffnet Peruzzi oft noch einen oder sogar zwei weitere Ausblicke, wie im Bentivogli-Karton, so daß das Auge die feste Orientierung verliert, bald nach links, bald nach rechts, bald zur Mitte hin schweift und den Schwerpunkt vermißt, von dem aus es den Raum umfassen könnte. Raffael schafft einen organischen Raumeindruck, indem er den Fluchtpunkt meist mit dem Ort größter Tiefenausdehnung in Übereinstimmung bringt. Peruzzi versucht, die Sogwirkung des Fluchtpunktes zu vermindern, indem er parallele Fluchten öffnet, und zerstört damit die Raumkontinuität. Es hängt dies wiederum mit dem Friesprinzip Peruzzis zusammen, das allen Zentralisierungstendenzen entgegengesetzt ist; auch dies übrigens ein Zug, der Peruzzi mit dem antiken Denken verbindet, das ja noch keine Zentralperspektive kannte, sondern in großen Kompositionen mehrere Räume mit eigenem Schwerpunkt aneinanderreihete¹⁴⁸. Am offenkundigsten wird dieses Verhalten, das man in den früheren Werken noch als mangelnde Erfahrung interpretieren könnte, in der „Hochzeit der Rebecca“, die sich wie eine Simultanbühne mit mehreren gleichzeitigen Aktionen ausnimmt. Es ist dies der zum Scheitern verurteilte Versuch Peruzzis, sein ureigenes Friesprinzip mit Raffaels zentralisierten Raumkompositionen zu verbinden. Nur wo er auf die Raumbühne weitgehend verzichtet und sich mit einem homogenen Hintergrund und sparsamstem Szenarium begnügt, kann er eine wirkliche Bildeinheit erreichen. Es mag dies ein Grund dafür sein, daß er in verschiedensten Epochen seines Schaffens dort immer wieder auf den homogenen Grund zurückgriff, wo er ihn als antikes Motiv rechtfertigen konnte (Cancellariafresken; „Musen“, Palazzo Pitti; „Parisurteil“, Belcaro). Dabei wählte er, wie schon das Quattrocento, meist Dunkelblau oder Gold, die raumhaltigsten Hintergrundfarben, während etwa Giulio in den klassizistischen Friesen des Palazzo del Te auch kühlere, konkretere Farben wie Grün oder Rot verwendete.

Die Flächengebundenheit in Peruzzis Kunst hat, wie wir bereits andeuteten, zweifellos ihren Ursprung in der sienesischen Eigenart. Dennoch läßt sich bei keinem unter den bekannteren sienesischen Meistern des frühen Cinquecento das Friesprinzip in ähnlich ausgeprägter Weise beobachten. Die meisten komponieren zentralisierend auf einen übereinstimmenden Schwerpunkt des Raums wie der Handlung hin, sei es wie Fungai, Pacchiarotti oder Girolamo del Pacchia in der quattrocentesken Tradition Peruginos oder Mittelitaliens, sei es wie Beccafumi in der konvexen Umkehrung

¹⁴⁸ E. Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig/Berlin 1927, 258–330.

der Halbkreis-Kompositionen Peruginos und Raffaels. Keiner sucht wie Peruzzi die schwerpunktlose Reihung in der Ebene oder die Dezentralisierung durch Einführung konkurrierender Nebenzentren.

Der Überblick über Peruzzis Entwicklung und die wesentlichsten Kräfte, die ihn beeinflusst haben, ergab, daß es in der Frühzeit vor allem die umbrische Schule, später vor allem Raffael war, also eine Richtung, die seinem Friesprinzip diametral entgegenlief. Empfund er sich aber jemals im Widerspruch zu Raffael? Sah er eine Alternative für seine weitere Entwicklung wie etwa Sebastiano, der sich Michelangelo anschloß? War es seine eigene Entscheidung, war es die Zeit, die ihn in Raffaels Gefolgschaft brachte? Wie immer diese Fragen zu beantworten sind, wir stehen hier vor einem faszinierenden Phänomen der römischen Hochrenaissance. Ein Künstler, der von seinem Wesen her zu einer unmittelbaren Nachahmung der Antike bestimmt ist, wird durch den „klassischsten“ Vertreter der Hochrenaissance, durch Raffael, in eine andere, der Antike entgegengesetzte Richtung gelenkt. Es ist müßig, sich Peruzzis Entwicklung ohne Raffael vorstellen zu wollen. Doch wohin er tendierte, mag der späte Palazzo Massimo veranschaulichen, in den mehr als in irgendein anderes Werk der römischen Renaissance vom Geist des augusteischen Klassizismus eingeflossen ist.

Gelten diese Beobachtungen in erster Linie für Peruzzis Raumkonzeption, für seine Kompositionstendenzen und sein Verhältnis zur Bildebene, so führt ihn Raffael auf anderen Sektoren wie der organischen Erfassung der menschlichen Figur viel näher an die Antike heran. Ein Vergleich zwischen der Sala del Fregio (ca. 1509) und den „Musen“ des Palazzo Pitti (ca. 1523) macht dies auf den ersten Blick deutlich.

Peruzzi hatte von Anfang an ein primäres Interesse an der menschlichen Gestalt und am menschlichen Körper, ein Interesse, das vielleicht weniger aus den Anregungen seiner Lehrjahre als aus dem ureigenen Anliegen seiner Generation hervorwuchs. Die menschliche Figur ist der absolute Mittelpunkt der meisten seiner Kompositionen, in zahlreichen Fällen sogar ihr einziges Element. Sie ist nicht primärer Inhalts- oder Handlungsträger. Die Handlung scheint vielmehr oft nur der Vorwand für ihre Darstellung. Die Gestalt tritt auch nicht wie bei vielen seiner Zeitgenossen hinter dem ausdrucksstärkeren Kopf zurück. Seine Köpfe gehören, darin wieder antiken Reliefs verwandt, meist Typen, selten Individuen, an und bilden mit dem Körper eine untrennbare Einheit. An den Veränderungen der Figur und des Körpers läßt sich Peruzzis Entwicklung besser verfolgen als an den übrigen Bildelementen, von der sich selbst darstellenden Lieblichkeit der umbro-sienesischen Frühzeit zu der gelenkigen Anatomie Signorellis, von der klassizistischen Kühle der Loggia di Galatea zu den Versuchen, Raffaels raumschaffende Gestaltung nachzuahmen, von der Torsion und Schwere vor dem Sacco di Roma bis zur stilisierten Überlängung der letzten Jahre. Doch was ist es nun, das die andächtigen Heiligen von S. Onofrio mit der schwerfälligen Masse der „Jünger am Ölberg“ oder der heiteren „Commedia dell'arte“ der „Merkurallegorie“ verbindet? Hier hager, materiellos schwebend, da lastend, sackartig und träge, dort fast in ein malerisches Helldunkel aufgelöst, eignet ihnen doch die gleiche marionettenhafte Beweglichkeit; marionettenhaft, weil von außen wie durch unsichtbare Fäden gelenkt und geführt. Die Figuren, ihre Tracht, ihre Physis, ihre Proportionen wandeln sich mit der Zeit und den verschiedenen Stilen: Die führende Hand bleibt stets die gleiche.

Was Peruzzis Gestalten von ihren raffaelesken Vorbildern oder Parallelen unterscheidet, ist vor allem ihre passive Beweglichkeit. Während Raffaels Gestalten stets aus einem eigenen Kräftezentrum leben, jede Geste, jede Bewegung, jeder Ausdruck von dort ausgehen, scheinen sie bei Peruzzi all dies nur zu mimen, nachahmen zu wollen. Sie lassen weder anatomische Korrektheit noch Beweglichkeit oder dramatische Pose vermissen, doch fehlt eine Kraft, die aus ihrem Inneren hervorzudringen, der Funke, der auf den Partner überzuspringen vermöchte. Raffael ist, wie jeder große Dramatiker, mit seinen Gestalten identisch. Peruzzi gleicht dagegen den Autoren italienischer Renaissancekomödien, die mit einem festen Repertoire bewährter Typen diese oder jene vergnügliche Episode darstellen, ohne je ihre Distanz zur Handlung und ihren Akteuren zu verleugnen. Diese fühlbare Distanz Peruzzis zu seinen Gestalten liegt wohl weniger in seinen künstlerischen Fähigkeiten als in seiner Person begründet. Bei kaum einer Gestalt des Meisters sind wir versucht, ein Selbstbildnis zu vermuten, kaum eine Komposition scheint etwas vom Leben des Meisters zu verraten. Und während Künstler wie Sodoma oder Beccafumi bald die Physiognomien und die Typen gefunden hatten, die ihrem Wesen entsprachen, vermochte Peruzzi sie bis in die Spätzeit dem jeweiligen Stil anzupassen. Er sucht nicht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, verschließt sich aber ebensowenig den Entdeckungen anderer. Er ist weder rückschrittlich noch zukunftsweisend: Sein Bestreben ist es, auf der Höhe der Zeit zu stehen. Von ihr läßt er sich tragen, ihre Möglichkeiten spiegeln sich in seinem Werk wie bei wenigen seiner Zeitgenossen. Auch dieser Eigenart des Meisters kam die Architektur mehr entgegen als die Malerei.

Die passive Beweglichkeit von Peruzzis Bildfiguren wandelt sich durch die reliefartige Modellierung, durch die Bindung an einen imaginären Grund und durch das Fehlen einer freien Umwelt oft zu statuarischer Erstarrung. Die potentielle Vollendung einer Handlung wird aufgehoben. Es entsteht der Eindruck, als habe Perseus mit dem Medusenhaupt alles Leben plötzlich versteinern lassen. Nicht umsonst hat gerade in dieser Szene Peruzzi sein Bestes gegeben.

Zum Eindruck des Steinern-Anorganischen an Peruzzis Figuren trägt auch ihre trockene, spröde Konsistenz bei. Zwar vermag er mit dem Pinsel zartesten Schmelz auf der Oberfläche hervorzubringen: Die sinnlich tastbaren Oberflächenreize einzelner Stoffe aber gibt es bei ihm kaum. Selbst in seinen wenigen Tafelbildern sind Inkarnat, Stoff, Pflanze, Holz und Stein nur wenig unterschieden, während Raffael und Sebastiano gerade auf diesem Gebiet die erstaunlichsten Wirkungen erzielten. Auch dies beruht weniger auf mangelnder Begabung – man müßte sonst gescheiterte Ansätze nachweisen können – als auf anders gerichteten Intentionen. Peruzzi ist nicht an sinnlicher Unmittelbarkeit gelegen, an Lebensnähe oder gar Naturnachahmung. Er zeigt die Welt hinter einem Schleier von Distanz und Abstraktion, wiederum eher eine Sicht des Architekten als des Malers.

Die gleiche Naturferne äußert sich in seinem Verhältnis zum Licht. Während er die modellierende Wirkung des Chiaroscuro schon in Ostia souverän handhabt und die atmosphärische Bedeutung der Helldunkelkontraste in zunehmendem Maße erkennt, ist in keinem seiner Werke die Lichtquelle wirklich lokalisierbar. Im Bentivogli-Karton sind Gottvater oder das Christkind in das gleiche Helldunkel getaucht wie die seitlichen Gruppen. Der Verkündigungengel erscheint als lichtlose Silhouette vor dem erhellten Horizont. Weder im metaphysischen noch im physikalischen Sinne wird das Licht näher definiert. Seine Bedeutung liegt einmal im Stimmungsgehalt mystischen

Halbdämmer und andererseits in der plastisch-modellierenden Wirkung. Der Bentivogli-Karton erinnert in seiner Belichtung an eine Modellbühne, deren einzelne Zonen von Scheinwerfern unterschiedlicher Lichtstärke angestrahlt werden. Wir begegnen hier der gleichen Dezentralisierung wie in seinen friesartigen Kompositionen und seinen Raumperspektiven. Demgegenüber versucht Raffael meist, eine klare Lichtquelle anzudeuten und erhöht damit die Einheit seiner Bildwelt.

ZU PERUZZIS FARBE

Ähnlich dem Lichte tritt auch die Farbe in Peruzzis Kunst selten als selbständiges Element in Erscheinung. Er koloriert mit virtuosem Pinsel seine primär gezeichneten Gestalten, doch er „malt“ sie nicht, wie es die Venezianer, Raffael oder Sodoma tun. Dennoch besitzt er ein unfehlbares Farbgefühl und weiß die festlich-preziösesten Farbwirkungen zu erzielen. Schreiende Farben, laute Kontraste oder grelle Farbakkorde scheut er ebenso sehr wie tiefe Verschattungen oder farbfeindliche Lichteffekte; und dies noch in den späteren Jahren, als das Helldunkel in seinen Zeichnungen bereits eine bedeutende Rolle spielt. Im allgemeinen liebt er zarte, zuweilen sogar blasse Lokalfarben primär schmückenden Charakters.

In S. Onofrio, in S. Pietro in Montorio und noch in der Sala del Fregio folgt er der Farbigkeit Pinturicchios mit der Dominanz von Dunkelblau und Himbeerrot, zu denen Grün und Goldgelb sekundierend hinzutreten. Erstmals im Treppenhaus der Rocca zu Ostia werden dann Einwirkungen der antiken Wanddekorationen sichtbar, deren Farbskala mit neuen Tönen wie Türkis, Weinrot, Kupfergrün oder Ockergelb auch für die Gewölbe der Villa Le Volte verbindlich bleibt. In den Gewölbefresken der Loggia di Galatea begegnen wir einer ausgesprochenen, doch kühleren Farbskala, die in ihrer atmosphärelosen Nacktheit, in ähnlicher Weise wie Anatomie und Zeichnung, Signorelli ins Gedächtnis ruft. Von einem Einfluß der Stanza della Segnatura ist noch nichts zu spüren. Unter den früheren Farben gewinnt vor allem das Grün als Kupfergrün, Flaschengrün oder blässere Spielart eine neue Bedeutung. Die Verbindung mit Goldgelb in der Medusa des Perseusfeldes gemahnt sogar an den „Zacharias“ in Michelangelos Sixtinischer Kapelle. Dagegen verrät die starke, sinnlich-harmonische Farbigkeit der „Anbetung“ in S. Rocco (1514) die Kenntnis der Stanza d'Eliodoro. Zu Blau, Goldgelb und Kupfergrün ist das schwere Weinrot hinzugetreten, das er erstmals in Ostia verwendet hatte. Die gleiche Stufe repräsentieren die „Madonna“-Pouncey (ca. 1515), wo neben Goldgelb und Dunkelgrün Stahlblau und Rot dominieren, und das Altarbild der Ponzetti-Kapelle mit seinem Violett-Blau-Rot-Akkord. Wie bei Raffael bezeichnen blühende, warme Farben die gleichgewichtige Phase zwischen der quattrocentesken Gebundenheit und der Tendenz zu neuen, raffinierteren Wirkungen. Besonders in den miniaturartigen Kalottenszenen verrät Peruzzi, wieviel er von Raffaels Farben gelernt hat. Der schneeweiße Schimmel mit dem kirschroten Zaumzeug in der „Anbetung der Könige“ ist ohne den Reiter im „Heliodor“ undenkbar. Daneben hält Peruzzi an den zahlreichen fast farblosen Zwischentönen und ihrem Grisaille-Effekt nach wie vor fest. Von besonderem Reiz ist die Farbigkeit der Sala delle Prospettive. Die Haupttöne sind im Grün ihrer Marmorordnung, dem Goldgelb ihrer Kapitelle, dem Ocker und Braun der Veduten, dem Himmelblau der Horizonte und dem Rostrot der Nischenfelder gegeben. Verwandte

Farben dominieren auch im Figurenfries, wobei das Schwergewicht auf dem Akkord Grün-Goldgelb liegt, während das fernere Dunkelblau meist als dunkle Folie wirkt und nur selten wie im „Bacchus-Zug“ durch das Goldgelb stärker aktiviert wird. Den zahllosen Grünvarianten und dem Goldgelb sind verschiedene Rot- und Orangetöne zugesellt, während Blau als Vordergrundsfarbe nur vereinzelt an der Fensterwand auftaucht. In keinem früheren Werk Peruzzis ist zwei Farben eine ähnlich beherrschende Bedeutung gegeben wie hier dem Gelb und dem Grün. Nirgends vorher verbinden sich die Farben so innig mit der Gesamtatmosphäre wie in den letzten Szenen „Aurora“ und „Der Tag“. Die quattrocenteske Buntheit scheint überwunden.

In den Fresken der Loggia Palatina und der Cancelleria kehrt Peruzzi zur antikisierenden Farbigekeit zurück. Die homogenen Hintergründe der Ornamentstreifen mit ihrem Pompejanischrot, ihrem Dunkelblau, Weiß oder Grün dominieren deutlich über die feinnuancierte Buntheit der figürlichen Felder. Hinzu tritt Gold als Hintergrund einer Reihe kleinerer Szenen. Diese Grundfarben Rot, Blau und Gold gehen wie das gesamte Dekorationssystem auf die „Volta Dorata“ der Domus Aurea zurück. Die Farbigekeit der Figurenfelder erscheint am charakteristischsten in den beiden großen Lünetten: Goldgelb, Türkis, Blaußblau, Himbeerrot, Blauviolett – alles Farben, die wir bereits im Treppenhaus von Ostia beobachten konnten. Ähnlich dominieren in der Gartenloggia der Casina Vagnuzzi Himbeerrot, Goldgelb, Grün, Weinrot, Blaugrau und Violett. Die Ausführung der Gewölbemedallions der Villa Madama lag aller Wahrscheinlichkeit nach in den Händen Giovanni da Udines und seiner Schule, und so ist Peruzzis Farbe erst wieder um 1522–1524 in den „Musen“ des Palazzo Pitti, in der „Ceres“ des Palazzo Barberini und im „Tempelgang Mariä“ faßbar. Gelb und Blau, Orange, Bronzegrün und Rosarot stehen in den „Musen“ leuchtend, warm und harmonisch vor dem homogenen Goldgrund. Diese Farben sind gewiß von Mantegnas „Parnaß“ mitinspiert, doch deshalb nicht weniger charakteristisch für die geschmackvolle Sensibilität von Peruzzis primär dekorativem Pinsel. Daß seine Farbigekeit so unmittelbar dem Einfluß eines früheren Künstlers offen ist, scheint wiederum bezeichnend für seine Sonderstellung im Rom der Hochrenaissance. Der gleichen Stufe etwa entspricht die Farbigekeit der „Ceres“ im Palazzo Barberini, deren gegenwärtiger Erhaltungszustand die Beurteilung erschwert. Ihr stahlblaues, von einer Goldbrotsche zusammengehaltenes Gewand, ihr rötlichbraunes Haar, ihr ins Rosa spielendes Inkarnat und die präziösen Frucht- und Blumenfarben der Buketts über ihren Ohren zeugen von der gleichen festlich-schmückenden Gesinnung. Ganz anders der „Tempelgang“, eine der großfigurigen religiösen Szenen, in denen sich Peruzzi meist stärker der Tradition anschließt. Doch der erste Eindruck ist der einer abgekühlten, zerrissenen, fast dissonanten Farbigekeit, ohne daß sich die Palette wesentlich geändert hätte. Goldgelb, Rot, Moosgrün, Blau, Purpurrot stehen isoliert und verschattet nebeneinander. Ein Zusammenspiel der Farben kommt ebensowenig zustande wie die Einheit der übrigen Bildelemente. Aus den Jahren nach dem Sacco di Roma besitzen wir nur spärliche Zeugnisse von Peruzzis Farbigekeit. Die „Madonna“ am Arco delle due Porte in Siena ist fast zerstört, die „Sibylle von Fontegiusta“ durch Restaurationen entstellt und die Ausmalung von Belcaro höchstens in kleinen Partien eigenhändig. Jedenfalls scheint die Problematik des „Tempelganges“ überwunden. Farben, wie das Grün, Rot, Blau, Gold der „Sibylle“, wirken lichter, klarer, harmonischer als dort. Und wenn das Tafelbild „Luna und Endymion“ der Sammlung Chigi-Saracini tatsächlich von Peruzzis Hand stammt, hätte er auch in seinen letzten Jahren die präziöse, schmückende Farbigekeit

nicht preisgegeben. Auch dort ist das Gold als Farbe verwendet, sind leuchtend warme Töne, wie das himbeerrote Gewand, der lichtgrüne Kopfsputz und die schimmernd weißen Rosse der Aurora vor einen tiefblauen Hintergrund gestellt, während die Landschaft im Dämmer farbschwacher Zwischentöne versinkt.

Die Betrachtung von Peruzzis Farben ergibt nicht das Bild einer geradlinigen Entwicklung vom Quattrocento zum Manierismus, eines ständigen Weiterschreitens in bestimmte Richtung. Vielmehr scheint sich Peruzzi im Treppenhaus von Ostia und in der Loggia di Galatea mehr und mehr von der spätquattrocentesken Tradition zu lösen und durch die Antike, durch Raffael und vielleicht auch durch Sebastiano zu einer eigenen Farbigkeit zu finden, die er zwar dauernd variiert und den jeweiligen Strömungen annähert, die jedoch im wesentlichen unverändert bleibt.

Dabei mag seine Vorliebe für zarte, preziose, primär dekorative Wirkungen auf seine Sieneser Herkunft zurückgehen. In den antiken Vorbildern fand sie eine bedeutsame Stütze gegenüber Raffaels und Sebastianos volltönenden Klängen, die Peruzzi nur selten und stets in gedämpfterer Form aufgreift. Farbe ist für Peruzzi nicht Inhalts- oder Ausdrucksträger, auch wenn er etwa im Blau-Rot der Madonna an der ikonographischen Tradition festhält. Farbe verleiht seinen Figuren und Gegenständen eine kostbare Steigerung wie Edelsteine einer Goldschmiedearbeit. Im Gegensatz zu Raffael ist fast jedes Bild Peruzzis in Grisaille vorstellbar. So verrät die Farbe mehr noch als alle anderen Bildelemente, daß Peruzzis Stärke im Bereich des Dekorativen liegt.

ZU PERUZZIS GROTESKEN

Wie das Ornament in Peruzzis Architekturen, so nimmt die Grotteske in seinem figuralen Œuvre eine bedeutende Stellung ein. Dies ist bei Peruzzis enger Bindung an die Antike und bei seiner dekorativen Begabung leicht erklärlich. Die Beispiele reichen von S. Onofrio bis Belcaro und spiegeln, auch wenn sie willkürlich gestreut sind, seine künstlerische Entwicklung im kleinen.

In S. Onofrio begegnen wir den goldgrundigen Grottesken des Pinturicchio-Kreises mit der reliefhaften Grisaillefüllung dichtgedrängter Akanthusranken in den Laibungskassetten, festlich dekorativen Aufbauten in den seitlichen Monumentalpilastern und im Ranken- und Kandelaberwerk der kleinen Ordnung. In Ostia (1509) ist der Goldgrund den zarten Pastelltönen der Domus Aurea gewichen. Die Technik der improvisiert wirkenden dunklen Silhouetten auf hellem Grund zeugt von einem freieren Verhältnis zum Pinsel, einem unmittelbareren zu den antiken Vorbildern. Die Motive sind im wesentlichen die gleichen wie in S. Onofrio oder in Ripandas Fresken im Konservatorenpalast, doch die Proportionen eleganter, die Füllungen lockerer und feiner, die Ranken schwungvoller und ziselierter. Im Vergleich zu Ostia stehen die Grottesken im Gewölbe der Stanza d'Eliodoro (1508/09) noch auf einer früheren, S. Onofrio näheren Stufe. Das wenige Grotteskenwerk in den Füllungen der Gewölbefresken der Loggia di Galatea (1511) korrespondiert dagegen genau mit dem Treppenhaus in Ostia. Auch in der Grotteske tritt Peruzzi demnach als souveräner, antikennaher Meister zuerst um 1510 in Erscheinung. Das nächste Beispiel, die Gewölbedekoration der Villa Le Volte (um 1513/14?), steht schon ganz unter dem Eindruck Raffaels. Das metallisch feine Arabeskenwerk der Farnesina-Zeit hat körperhafteren Gebilden

Platz gemacht, die in monumentaler Symmetrie und Klarheit die Felder füllen. Bei aller malerischen Freiheit des Pinsels hat sich das System verfestigt und konkretisiert. Dabei scheint die Antike wieder einen Schritt ferner als in Ostia, auch wenn die Farbigekeit mehr noch als dort von antiken Vorbildern inspiriert ist. Einer ähnlichen Auffassung begegnen wir in dem Almadiani-Fries in Viterbo (1516). Der Einfluß der Grotesken in den Laibungen der Stenzen ist hier noch eindeutiger. Bis in die schaumige Konsistenz der Putten bleibt Raffaels Vorbild lebendig. Daneben wirken die stark verblaßten Groteskenbänder auf rotem Grund in der Kalotte der Ponzetti-Kapelle (1516) konventionell. Mit den Grotesken des Korridors der Farnesina (1517/18), der Hofloggia der Casa dei Piceni, der Cancelleria-Räume (1519/20), der Loggia Palatina (1519/20) und der Gartenloggia der Casina Vagnuzzi (1520/21) beginnt eine völlig neue Phase, die zweifellos Giovanni da Udines Rekonstruktionen antiker Groteskensysteme eingeleitet hatte (Palazzo Baldassini, Loggien, Bad des Kardinals Bibbiena, Loggietta). Die Groteske befreit sich aus dem engen Zwang der Felder und Friese und überspinnt zuweilen ganze Gewölbe ohne feste Unterteilung. Der Grund wird weiß oder hell. Der letztlich noch quattrocenteske Naturalismus weicht einer ornamentalen Stilisierung und Zuspitzung der Motive.

Der Weg läuft vom Korridor der Farnesina zum Kapitelsaal der Cancelleria. Im Korridor der Farnesina stehen die einzelnen, meist der Domus Aurea entlehnten Motive noch unverbunden und, soweit dies die umfassenden Restaurationen erkennen lassen, spannungslos nebeneinander, so wie sich auf ganz andere Weise auch in Giovanni da Udines gleichzeitigen Grotesken noch kein einheitliches Gefüge ergibt.

Die Freude an der Entdeckung dieser neuen Möglichkeiten steht dem Blick für das Ganze noch entgegen. In der Loggia Palatina schaffen zwar der breite Spiegelrahmen und das Achsenkreuz ein klares Koordinatensystem, das Verhältnis der feinen, etwas trockenen Ranken zu den schweren Feldern ist jedoch noch nicht restlos ausbalanciert. Erst in der Cancelleria hat Peruzzi die volle Souveränität über den neuen Groteskenstil erlangt und versucht sich in seiner „Volta Dorata“, im Kapitelsaal und im Badezimmer an drei verschiedenen Typen, die alle bereits von der Raffaelwerkstatt aufgegriffen worden waren: das gedrängte Feldersystem des goldenen Gewölbes im Badezimmer des Kardinals Bibbiena (1516), das feine Netzwerk des Kapitelsaals in den Gewölben des Palazzo Baldassini und der vatikanischen Loggietta und die Pergolakuppel im ersten Loggien-schoß. Worin unterscheidet sich nun Peruzzi von den antiken Vorbildern und worin von ihren Umsetzungen durch die Raffael-Schule? Im Gewölbe der Stufetta übernimmt Raffael nur das System mit dem zentralen Achsenkreuz von der Antike und öffnet die Hauptfelder ähnlich den Loggien durch illusionistische Szenen. Damit wird aber die Gewölbeoberfläche zu einer dünnen Schale, die zwei Raumsphären trennt, und büßt die Einheit ihres dekorativen Flächengefüges ein. Dies will Peruzzi vermeiden, indem er selbst den größeren Bildfeldern seines Cancelleria-Gewölbes einen flächengebundenen Goldgrund gibt und nur die selbständigen Lünetten illusionistisch öffnet. In unmittelbarer Nachahmung der „Volta Dorata“ der Domus Aurea sucht er die Fläche in ein hierarchisches System geometrischer Felder zu unterteilen, die sich in dichter Fügung um ein beherrschendes Zentrum gruppieren. Doch während es Raffael mühelos gelingt, die monumentale Ordnung des Vorbildes auf sein System zu übertragen, droht Peruzzis System sich in eine Vielzahl bunter Elemente aufzulösen. Das Achsenkreuz wird durch die gurtartig angeordneten Felderbänder

gesprengt. Nur die Symmetrie bleibt letztlich als Ordnungsfaktor wirksam. Es ist die gleiche additiv reihende Gesinnung wie in Peruzzis Figurenkompositionen. In der Technik und im Detail weiß er die Antike täuschend nachzuahmen. Im übergreifenden Zusammenhang bleibt er quattrocentesk. Das ist nicht zuletzt seiner Farbenwahl zuzuschreiben. Während sich die antike „Volta Dorata“ zu einem harmonischen Rot-Blau-Gold-Akkord zusammenschließt, ergeben die zahlreichen Farben des Cancelleriagewölbes eher den Eindruck unruhig bunter Vielfalt. Diese Zersplitterung wird im lockeren System des Kapitelsaales vermieden. Dort faßt er den Gewölbespiegel durch ein dreifaches konzentrisches Rahmenwerk zusammen und wählt die zartesten, duftigsten Grotteskenmotive, um jenen Eindruck schwebender Anmut zu erreichen, der auch im Raffaelkreis nicht seinesgleichen hat. Doch Peruzzi behandelt den weißen Grund mit seiner potentiellen Räumlichkeit nicht viel anders als früher seine homogenen Farbgründe. Es entsteht die Wirkung eines Textilornamentes auf weißem Stoff. Raffael und Giovanni da Udine erkennen von Anfang an die Möglichkeiten des weißen Grundes und stellen ihre zerbrechlichen Grotteskenarchitekturen raumschaffend in das unbegrenzte Vakuum. Sucht also Raffael stets, neuen Raum zu gewinnen und vermeidet es Peruzzi, die Integrität der Fläche anzutasten, so knüpfen beide Meister an entgegengesetzten Polen ihrer antiken Vorbilder an. Beiden war nur das zugänglich, was sie selbst in sich trugen. Dem gleichen „raumlosen“ Prinzip folgen die Loggia Palatina und die Casina Vagnuzzi, auch wenn in den flachen Zierarchitekturen eine partielle Ausweitung erreicht wird. Auch hier ist die Zweidimensionalität des weißen Grundes kaum in Frage gestellt. Dieser besitzt ebensowenig wie die goldenen, blauen oder andersfarbigen Gründe Peruzzis eine feste definierbare Konsistenz. Bald wirkt er als Reliefgrund, dem die Ornamente aufgelegt werden, bald aber auch als unbestimmbares Vakuum, das sich von Raffaels Vakuum-Raum vor allem dadurch unterscheidet, daß es unzugänglich ist. Dann wirken die Grottesken wie ein Gitterwerk, das fast materiellos zwischen zwei Realitätssphären eingespannt ist. Das gleiche gilt noch für die Grottesken im Obergeschoß der Villa am Salone (vor 1525) und für die Grotteskenrahmung des „Parisurteils“ in der Villa Belcaro (um 1534/35). Im Badezimmer der Cancelleria unternimmt Peruzzi dann den letzten Schritt und verwandelt die Kuppel in eine luftige Pergola. Das Himmelblau des Grundes und die organische Entfaltung des Rankenwerkes lassen keinen Zweifel darüber, daß der unendliche Himmelsraum vorgestellt ist. Doch auch hier, jenseits der eigentlichen Grotteske, wird der Illusionsraum wie durch ein Gitter entrückt und bleibt ebenso unzugänglich wie die Landschaftsveduten der Sala delle Prospettive. Noch deutlicher tritt diese seltsame Verhaltensweise im Pergolasystem der Gartenloggia der Villa Belcaro zutage. Die ursprüngliche Farbe des Grundes könnte dort ebenfalls hellblau gewesen sein. blieb sie wie heute weiß, so war der Realitätsgrad des Himmels bereits wieder zum unbestimmbaren Vakuum hin vermindert. Im Gegensatz zu den Loggien Raffaels wird auch hier der Blick in den Raum weitgehend verhängt oder verstellt. Und während Raffael den weitoffenen Himmel der Loggien mit kreisenden Vögeln bevölkert und damit die Illusion unbegrenzter Weiträumigkeit steigert, dienen die Vögel in Belcaro eher als flächengebundene Füllung der wenigen freien Durchblicke.

So durchläuft Peruzzi den weiten Raum von Pinturicchio bis zum späten Raffael als der mit Giovanni da Udine bedeutendste Dekorateur der italienischen Hochrenaissance. Dennoch liegt sein Verdienst weniger im Entdecken neuer Möglichkeiten als in einer hellhörigen Offenheit für die Zeitstunde, weniger im Erfinden als im Variieren und Tektonisieren. Kaum eines seiner Systeme

ist „neu“ wie die ersten Versuche Pinturicchios oder die Inventionen des Raffaelkreises. Auch in Peruzzis Spätzeit geht sein Formengut entwicklungsgeschichtlich nur selten über Raffael hinaus. Ein Pergolasystem wie das der Gartenloggia von Belcaro wäre prinzipiell noch zu Raffaels Lebzeiten denkbar. Nur in den Motiven macht sich ein manieristischer Einschlag bemerkbar. Wie in seinen Figuralkompositionen wird Peruzzis Eigenart hinter allen wechselnden Formen und Systemen am besten im Vergleich mit dem nächsten Vorbild faßbar: die tektonische Konsequenz seiner Systeme, die primär lineare Gestaltung der Motive, ihre metallisch-trockene, schwebend-organische Konsistenz, die additive Vielteiligkeit in Farbe und Form, die überschaubare Ordnung bei letztlich unmonumentaler Gesinnung, die Tendenz zu strenger Flächenbindung oder schließlich das problematische Verhältnis zum Bildraum. Auch im Bereich der Groteske nimmt Peruzzi also eine seltsame Zwischenstellung zwischen dem Quattrocento, Raffael und der Antike ein.

DIE EINZELNEN WERKE

1 MALERISCHE ARBEITEN IN DER CAPPELLA S. GIOVANNI DES DOMS ZU SIENA

Am 20. Juli, am 15. Juli, am 17. Oktober 1501, am 20. Juli und am 15. Oktober 1502 erhält Peruzzi insgesamt ca. 123 Lire, 9 Soldi (= ca. 17½ Dukaten) für Malerarbeiten in der Cappella S. Giovanni des Doms zu Siena¹⁴⁹: „... Sonno per l'amontà di opere XLII le quali lui à date a dipegnare ne la Cappella di santo Giovanni per S. XX. l'opera, d'achordo...“ lautet etwa der Eintrag vom 15. Oktober 1502. Schon die hohe Anzahl der „opere“ und die geringe Bezahlung von 1 Lira pro „opera“ verraten, daß es sich um untergeordnete, wohl rein dekorative Malereien handelte. Ebenfalls im Jahre 1501 erhält „Pietro di Giovanni dipentore“ den gleichen Lohn von 20 Soldi pro „opera“ für die „Teste de' papi ne la cappella di sancto Giovanni“, wo er unter anderem „le stelle messe nel le volte de la cappella di sancto Giovanni“ vergoldet¹⁵⁰. Und ähnlich wird der Maler Antonio di Giovanni bezahlt. Von selbständigen figürlichen Malereien Peruzzis etwa in der Kuppel der Kapelle, wie Wickhoff annimmt, kann also keine Rede sein. Die mit goldenen Sternen geschmückte Kuppel wurde unter Alexander VII. verändert.

2 DIE MADONNENKAPELLE BEI VOLTERRA

Als erste selbständige Arbeit nennt Vasari eine Kapelle bei Volterra: „Furono le sue prime opere (oltre alcune cose in siena, non degne di memoria) una capelletta in Volterra appresso alla porta Fiorentina, nella quale condusse alcune figure con tanta grazia, che elle furono cagione, che fatto amicizia con un pittore Volterrano chiamato Piero, il quale stava il piu del tempo in Roma, egli se n'andasse la con esso lui...“¹⁵¹ Von dieser Kapelle hat der Sieneser Kunsthistoriograph Ettore Romagnoli eine kurze Beschreibung hinterlassen: „...fuori della Porta, situata che a Firenze conduce un affresco sullo stile tinto del colore di due età come Zanetti disse di Giambellino. È questo nella volta di quella capella, ed esprime il Natale di Nostro Signore Gesù Cristo, pittura che va affatto a perdersi. Vedesi da un lato un Pastore con sterilità disegnato, ma espressivo nell'atto, cui sembra tremare dal freddo ancor che tutto vestito di pelli, e con un piccolo berrettino in testa. Dall'altro poco che di questo dipinto rimane, si conosce, che l'artista aveva studiato in Matteo da Siena¹⁵².“ Und eine spätere Notiz Romagnolis vermerkt: „...al presente si è dato di bianco a tutto.“ Diese unscheinbare Kapelle hat sich bis heute erhalten, wenn auch Peruzzis Erstlingswerk nach wie vor übertüncht ist. Eine Notiz des 17./18. Jahrhunderts in

der Sakristei der Kapelle berichtet von dem Wunder, das sich im Jahre 1471 an einem Madonnenbild an der Straße ereignete und dem die Kapelle ihre Entstehung verdankt: „...per la qual cosa si memorabile, afinchè il detto tabernacolo non rimanesse negletto, una certa pia femmina di Volterra eresse un Oratorio, cui uni il tabernacolo istesso, e impiegò tutta la sua dote in onore della gloriosissima V. M. e del di lei Figlio unigenito ed abbellì l'Oratorio lo medesimo di pitture e di altri ornamenti.“ Eine Freilegung dieser Fresken könnte viel zur Kenntnis von Peruzzis malerischen Anfängen beitragen. So muß einstweilen Romagnoli, der einerseits die Trockenheit der Zeichnung und des Kolorits, andererseits die Expressivität der Gestalten hervorhebt und sich an Matteo di Giovanni erinnert fühlt, der einzige Augenzeuge bleiben. Nach Vasari hätte man diese Fresken um 1503 zu datieren¹⁵³.

3 DIE FRESKEN IN DER APSIS VON S. ONOFRIO (Rom) (Taf. Id-IIIa)

Vasari berichtet in seiner zweiten Auflage, Peruzzis erste größere Arbeit in Rom sei die Ausmalung der Apsis von S. Onofrio gewesen: „...nella chiesa di santo Honofrio la capella dell'altare maggiore, la quale egli condusse a fresco con molto bella maniera e con molta grazia¹⁵⁴.“ Bereits Muñoz erkannte in dem Stifter der zentralen „Santa Conversazione“ den Spanier Francesco Cabañas, der 1506 starb¹⁵⁵. Cherubino da Ferrara, der damalige Prior des Klosters, besorgte sein Epitaph und bezeugt darin, daß Cabañas der Bau, die Ausstattung und die Dotierung der Kapelle zu danken seien. Muñoz' Fund wird von einem Visitationsbericht des 17. Jahrhunderts bestätigt: „La Capella sotto l'invocatione della Purificatione della Beatissima Vergine Maria fù fondata da Francesca Cabagna con obbligo di far celebrare in d. Altare Messe ogni settimana n.o 3...“¹⁵⁶ Francesco Cabañas war seit 1501 päpstlicher Protonotar und ist hier in seiner violetten Amtstracht dargestellt. Das Eichenmotiv im Baldachin der Madonna deutet auf das Pontifikat Julius' II. (seit November 1503). Peruzzi lebte aber nach Vasaris Zeugnis seit etwa 1503 in Rom¹⁵⁷. Man wird demnach die Fresken zwischen 1504 und 1506 datieren dürfen.

Daß seit Mancini bis in die jüngste Zeit immer wieder Zweifel an Peruzzis Autorenschaft laut wurden, ist kaum verwunderlich¹⁵⁸. Vasaris Glaubwürdigkeit war zu oft erschüttert worden, und der Stil war von Peruzzis reifen Werken weit entfernt. Die Mehrzahl der neueren Forscher hat Vasari jedoch recht geben müssen, wie sich Vasari über-

¹⁴⁹ Vas 1568, II, 138; s. o. S. 10f.

¹⁵⁰ Vas 1568, II, 138.

¹⁵¹ Muñoz 1903.

¹⁵² ASV, Miscellanea, armadio VII, vol. 28, fol. 230.

¹⁵³ s. o. S. 10.

¹⁵⁴ Mancini, Considerazioni, I, 188f.; Titi 1674, 35f.; R. Longhi, Officina Ferrarese, Firenze 1956, 146f.

¹⁴⁹ Lusini II, 131f.

¹⁵⁰ Wickhoff 1899, 187f., Anm. 5; Lusini II, 127ff.

¹⁵¹ Vas 1568, II, 138.

¹⁵² Romagnoli, Bellartisti Senesi.

haupt in seiner Peruzzi-Vita als äußerst zuverlässig erweist¹⁵⁹. Hierzu hat nicht zuletzt die Studie für eine der Sibyllengruppen im British Museum beigetragen, deren Strich deutlicher als die vielfach restaurierten Fresken Peruzzis Handschrift verrät. Mit den Fresken von S. Onofrio steht und fällt aber das gesamte Frühwerk des Meisters, da sich keine weiteren gesicherten Werke erhalten haben.

Gegen Tomeis Vermutung, die Apsis stamme erst aus der Zeit der Fresken, sprechen ihre altertümlichen Spitzbogenfenster und die Tatsache, daß ihr Mauerwerk am Außenbau mit der übrigen Kirche im Verband steht¹⁶⁰. Die Grabinschrift des Cabañas: D. O. M. / FRANCISCO. CABANYAS. HISPANO. PRO/TONOT. APOSTOL. ALEXANDRI. VI. PONT. / OPT. MAX. A. SECRETO. CUBICULO. / QUI. SACELLUM. HOC. A. FUNDAME/NTIS. EREXIT. ORNAVIT. DOTEM. DEDIT / VIX. AN. LXXX. MEN. V. / FR. CHERUBINUS. FERRARIEN. / HUIUS. CENOBII. PRIOR / EXECUTOR / PONEND. CURAVIT. M. D. VI. kann sich aber nur auf die Chorkapelle beziehen, wie schon Muñoz betont hat¹⁶¹. Die beiden linken Seitenkapellen, vor denen heute der Grabstein des Cabañas im Fußboden eingelassen ist, sind nicht der Madonna geweiht. Wahrscheinlich wurde die abgetretene Grabplatte des Stifters durch eines der späteren Kardinalsgräber von ihrem bevorzugten Platze verdrängt. Ob der Passus „Sacellum hoc a fundamentis erexit“ wörtlich genommen werden darf und ob der 80jährig Verstorbene zu einem wesentlich früheren Zeitpunkt den Bau der Apsis finanzierte, muß offenbleiben. G. Urban hat darauf hingewiesen, daß die Zierleisten der Kalotte, die waagrechten Gesimse und die Archivolte des Triumphbogens erst unter Peruzzi über die schlichteren Quattrocentoformen stukiert worden sein können.

Eine zwischen 1945 und 1948 von den vatikanischen Behörden durchgeführte Restaurierung hat wertvolle Aufschlüsse über den Erhaltungszustand der Fresken erteilt¹⁶². Neben Sicherungsmaßnahmen gegen die Feuchtigkeit wurde vor allem versucht, die vergrößernden Restaurierungen zu beseitigen, die der Prälat Magno Masari veranlaßt hatte und deren Datum 1622 noch in der Pilasterdekoration rechts der „Santa Conversazione“ zu lesen ist. An einigen Stellen und insbesondere an den

¹⁵⁹ Crowe-Cavalcaselle IV, 403; Frizzoni 1869, 35–40; Frizzoni 1891, 193; Weese 1894, 31–34; Hermanin 1896, 321–341; Wickhoff 1899, 188; De Cataldo, 17–23; Venturi IX, 5, 377–381; Pouncey-Gere, 137; Freedberg, 83 ff.

¹⁶⁰ P. Tomei, L'architettura a Roma nel Quattrocento, Roma 1942, 42 ff.; Urban 1961/62, 82–85.

¹⁶¹ Forcella V, 298.

¹⁶² Redig De Campos, Restauri di opere pittoriche fuori del Vaticano: Chiesa e convento di Sant'Onofrio al Gianicolo, in: AttiPAccRend 23/24 (1945–1948), 395 f.; L. Huetter und E. Lavagnino, S. Onofrio al Gianicolo, Le chiese di Roma illustrate Nr. 40, Roma 1958, 16 f.

musizierenden Engeln der Kalotte mußte die Übermalung stehen bleiben, weil die originale Malschicht zu mitgenommen war. Insgesamt ist die alte Oberfläche nur mehr an wenigen Stellen unberührt. Ganze Zonen wie die Hintergrundlandschaften wurden neu gemalt.

Schon der erste Blick in die polygonale Apsis des Quattrocentobaus begegnet dem ordnenden Sinn des Malerarchitekten. Durch monumentale Eckpilaster und eine ebenso breite Triumphbogenarchivolte wird die Apsis als exedraartiger, in sich geschlossener Baukörper von der übrigen Kirche abgesetzt. Den zierlichen Stuckrippen der Kalotte entspricht eine kleine Pilasterordnung auf hohem Grisaillesockel, die — in echt architektonischer Problematik! — an den Seiten mit der großen Ordnung zusammenwächst und das gleiche leichte Gebälk wie diese trägt. Nur die Spitzbogenfenster stören diesen tektonischen Organismus. Zwischen den von reichem Grotteskenwerk geschmückten Pilastern bleibt ein schmaler Rahmen stehen. So können nach bewährtem Vorbild die Bildfelder als Durchblicke aufgefaßt werden, ohne daß dieser Illusionismus besonderen Nachdruck erhalte oder auf die Szenen selbst weiter einwirkte. In den etwa gleichzeitigen Fresken des Konservatorenpalastes folgt Ripanda demselben System. Das gleiche gilt für die Kalottenfelder und ihre prächtige antikisierende Goldrahmung: Ihr Goldgrund soll wohl weniger homogenen Mosaikgrund suggerieren als die erhabene Sphäre des Himmelsraums, dessen Dreidimensionalität durch Wolkenbänke, Tiefenbewegung und Überschneidungen deutlich gemacht wird. So trennt das Gebälk im traditionellen Sinne die irdischere Unterzone vom zeitlosen Himmelsgewölbe.

Inhaltlich werden die einzelnen Bildfelder durch die zentrale „Santa Conversazione“ zusammengefaßt. Während die Hauptszenen der Madonna vorbehalten bleiben und die Kalottenfelder ihre Propheten, ihre Verkünder und ihre Apotheose darstellen, kehren die vier Heiligen der „Santa Conversazione“ im Dekor der Laibung und der Sockelzone wieder. Die Friesinschrift schließlich bringt Mariens heilsgeschichtliche Sendung zum Ausdruck:

VOX PATRIS HUMANOS IN VIRGINE VESTIET
ARTUS (ANNOS?) / GAUDIA SUPPLICIUM MORTE
LUX REDDITA PE(N)SAT / ASSUMPTA EST MA-
RIA IN CELLUM GAUDE(N)T ANGELI / SOLA
DEDIT VIRTUS SUPERIS CO(N)SISTERE REG-
(N)IS / IUDICIO REPETET XPS (CHRISTUS) QUOS
MORTE REDE(M)IT¹⁶³.

Dargestellt sind von oben nach unten und von links nach rechts fortschreitend folgende Szenen:

1. Laibung des Triumphbogens

- a) Die Bestattung des hl. Onuphrius in der Wüste¹⁶⁴
- b) Onuphrius bietet dem Jesuskind Brot an

¹⁶³ Kopie im Cod. Vat. Reg. 770, fol. 56 v.

¹⁶⁴ Réau III, 2, 743, 748, 1008 ff.

- c) Aufnahme des Onuphrius in den Orden
 - d) Hieronymus zieht dem Löwen den Dorn aus der Tatze
 - e) Der Löwe im Dienst des Hieronymus
 - f) Der büßende Hieronymus in der Wüste
2. Apsiskalotte
- a) Gottvater im Segensgestus
 - b) Musizierende Engel
 - c) Sechs Sibyllen
 - d) Sechs Apostel
 - e) Krönung Mariä
 - f) Sechs Apostel
 - g) Sechs Sibyllen
3. Wandfelder zwischen den Pilastern
- a) Anbetung der Könige und der Hirten
 - b) Santa Conversazione mit Johannes dem Täufer, Hieronymus, Katharina von Alexandria, Onuphrius und dem Stifter Francesco Cabañas
 - c) Flucht nach Ägypten und Kindermord
4. Sockelzone
- a) Johannes der Täufer erweckt Tote (?)
 - b) Die Disputation der Katharina von Alexandria mit den Philosophen¹⁶⁵

Die drei Szenen der Wandzone (Breite ca. 2,17 m) sind immer wieder mit Pinturicchio in Verbindung gebracht worden, und in der Tat befindet sich Peruzzi hier am Punkt größter Annäherung an Pinturicchio, dessen Fähigkeiten als Erzähler und Dekorateur nicht ohne Wirkung auf den alloffenen Sienesen bleiben konnten. Nicht nur die ornamentale Pilasterordnung, die aus Akanthusblättern aufsteigenden Stuckrippen oder der predellenartige Grisaillesockel sind von ihm inspiriert, sondern auch die Komposition, die Typen und die Hintergrundslandschaft. Auf der Suche nach Peruzzis Eigenart sind die Abweichungen des jungen Meisters von seinem Vorbild bedeutsamer. Vergleichbar etwa ist die „Anbetung“ mit Pinturicchios „Anbetung der Hirten“ in der Kapelle des Kardinals Domenico della Rovere (gest. 1501) in S. Maria del Popolo. Pinturicchio gruppiert seine drei Vordergrundfiguren im Halbrund und schafft so einen Raum der Anbetung um das Kind. Die Gestalten sind körperhaft umgreifbar, gewichtig und beweglich, wie Puppen aus einzelnen Gliedern zusammengesetzt. Durch Bäume, Bogen und Felsen wird der Blick rhythmisch in die Tiefe geführt. Das Bild ist als Bühne mit drei Gründen aufgefaßt, die sich zu einem einheitlichen Raum zusammenschließen. Ganz anders Peruzzi. Seine Vordergrundfiguren stehen in keiner echten Beziehung zum Raum. Ohne Schwierigkeiten könnte man den Hintergrund durch eine homogene Fläche wie Goldgrund ersetzen. Die Komposition als solche bliebe unangetastet. Peruzzis Figuren verhalten sich reliefhaft zum Grund. Ganz vom linearen Umriß

her konzipiert, sind sie gewichtlos in die Fläche gebreitet, ohne echtes Volumen hintereinander geschichtet. Keines der Motive ist in sich raumhaltig, keine der Gesten vermag Raum zu schaffen. Auch der Hintergrund führt nicht kontinuierlich in die Tiefe, sondern erinnert eher an eine gobelinartige Kulisse. Selbst der Giebelbalken der Krippe vermeidet Pinturicchios Tiefenbewegung und bleibt rahmenparallel. Von Josef und den beiden Hirten links zur Madonna und dem Kind schwingt ein sanfter linearer Rhythmus in Haltung, Gestik und Drappierung, den der kniende König aufgreift und zu den Gestalten der rechten Bildhälfte weiterleitet. So schließen sich alle Figuren zu einer Girlande zusammen, die in vielfachen Brechungen von Arm zu Arm reicht, um schließlich im Hintergrund auszuklingen. Linearismus und Flächenbindung sind Hauptzüge von Peruzzis sienesischem Erbe. Doch mag ein Blick auf die „Anbetung der Hirten“ des Pietro di Domenico (Siena, Pinacoteca) veranschaulichen, wie weit er sich schon von der Kunst der Vaterstadt entfernt und Pinturicchio genähert hat.

Die Apostel, Propheten und Sibyllen der Apsiskalotte wirken monumentaler, plastischer, bewegter, ihre Anordnung raumhaltiger. In ihren ausdrucksstarken Gestalten und ihrer ausfahrenden Gestik entfernen sie sich von Pinturicchios märchenhafter Ruhe. Zwar erinnern die Physiognomien der Sibyllen deutlich an Filippinos Sibyllen in der Caraffa-Kapelle: Ihre Gesamtauffassung weist jedoch in andere Richtung. Mehr noch als die Sibyllen zeichnen sich die Apostel und Propheten durch eine Vielfalt ihrer Gestik aus, die sich aus ihrer primär statischen Funktion schwer erklären läßt. Erstaunt ausgebreitete Arme, nach oben weisende Zeigefinger, fragend auf die Brust gelegte oder abwehrend vorgestreckte Hände sind aber zweifellos Reflexe von Leonardos „Abendmahl“, das Peruzzi durch Kopien oder, wahrscheinlicher noch, durch Leonardos Schüler wie Cesare da Sesto kennen mußte. Cesare da Sesto hatte etwa gleichzeitig in einer „Madonna mit Stifter“ im Konventsgebäude von S. Onofrio eine meisterhafte Probe seines leonardesken Stiles gegeben und in der Pose des Kindes sogar auf Peruzzis Apsis-Madonna eingewirkt¹⁶⁶. Nach Vasaris Zeugnis arbeiteten die beiden Meister dann auch bei der Dekoration der Rocca von Ostia zusammen¹⁶⁷. Peruzzis Versuch, Leonardos Menschen nachzuahmen, konnte auf dieser Stufe seiner Entwicklung über Äußerlichkeiten schwerlich hinauskommen. Durch seine Vaterstadt Siena, durch Pinturicchio und Perugino, die führenden Meister Mittelitaliens, hatte er eine Reihe fester Typen, fester Bewegungsformeln kennengelernt. Eine ganzheitliche Erfassung des Menschen, wie sie die Florentiner anstrebten, war von daher kaum möglich. Und so kämpft Peruzzi in den Propheten, Aposteln und Sibyllen mit der schwerfälligen Gliederpuppe der mittelitalie-

¹⁶⁶ W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, 215.

¹⁶⁷ s. u. S. 60.

¹⁶⁵ Réau III, 1, 269f.

nischen Tradition. Daß ihre Bewegung nicht spontaner, ihre Körperlichkeit nicht organischer wirkt, ist gewiß auch auf das mangelnde Aktstudium zurückzuführen. In der Londoner „Sibyllen“-Zeichnung gelangt Peruzzi zu einer der Ausführung nahen Lösung, ohne wie Raffael in seinen gleichzeitigen Werken („Grablegung“, Rom, Galleria Borghese) ein Studium am Modell einzuschleiben.

4 VORSTUDIE FÜR SIBYLLEN-GRUPPE IN S. ONOFRIO (London, British Museum)

Inv.-Nr. 1895/9/15/763; Pouncey-Gere, 137, Nr. 238; 26,4 × 30,9 cm; spätere Aufschrift links unten „And Verocchio“, rechts unten „Bottocello gesso“; Ausbesserungen an der Brust der linken und nahe der linken Hand der rechten Sibylle (Taf. IIa).

Von größter Bedeutung für die Beurteilung von Peruzzis Anfängen als Zeichner ist die Vorstudie für die rechte Hälfte der rechten Sibyllengruppe. Pouncey-Gere haben im Gegensatz zu Longhi die alte Zuschreibung Fischels und Frizzonis an Peruzzi bestätigt¹⁶⁸. Zuerst scheint der Meister die mittlere Sibylle in verschwimmend-zarten Strichlagen bis in die einzelne Falte des Gewandes und bis in die Locken ihrer kunstvollen Frisur ausgearbeitet zu haben. Die beiden seitlichen Sibyllen wurden erst danach in gröberer Technik und anderer Tinte hinzugefügt. Und während die mittlere im ausgeführten Fresko fast wörtlich wiederkehrt, haben die beiden seitlichen, vor allem aber die rechte, wesentliche Veränderungen erfahren. Offenbar hatte Peruzzi zunächst an eine isokephale Reihe gedacht, während im Fresko die sechste Sibylle, wie nachträglich angefügt, die geschlossene Gruppe nach oben durchbricht. Die Strichtechnik ist freier und skizzierender als in den meisten Entwürfen des Perugino-Kreises und folgt darin mehr dem Vorbild Francesco di Giorgios¹⁶⁹. Die metallischen Kreuzschraffuren, die Peruzzi bis um 1512/13 beibehalten wird, wirken dagegen ausgesprochen umbrisch. Pouncey-Gere heben mit Recht hervor, daß die kühne und graphisch reizvolle Andeutung der Hände der beiden seitlichen Sibyllen bereits an Peruzzis späten Zeichenstil erinnert („Kopfstudien“ im British Museum), doch ist von der faserig-krakelurenhaften Qualität des Striches hier noch nichts zu spüren. Im Kopf der mittleren Sibylle klingen bereits leonardeske Züge an (Pouncey-Gere).

5 DIE FRESKEN IN S. PIETRO IN MONTORIO (Rom) (Taf. III b, c)

Mit Recht hat Hermanin darauf hingewiesen, daß der Meister der Fresken von S. Onofrio und der Meister

¹⁶⁸ Frizzoni 1891, 193; Fischel 1930/31, 33f.; Longhi 1956, 146f.

¹⁶⁹ Fischel, Die Zeichnungen der Umbrier, in: JbPrKs 38 (1917), 1–72 und Beiheft, 1–188, Abb. 267; B. Degenhart, Zur Graphologie der Handzeichnung, in: RömJbKg 1 (1937), Abb. 185.

der Fresken von S. Pietro in Montorio ein und derselbe sein müssen, nachdem Cavalcaselle sie als „mittelmäßige Leistungen eines Malers aus dem Kreise Pinturicchios und Peruzzis“ abgetan hatte¹⁷⁰. Erhalten haben sich die Reste der Ausmalung von drei Kapellen verwandten Stiles:

1. die Cap. S. Antonio di Padova (die dritte rechts)
2. die Cap. S. Girolamo (die zweite rechts)
3. die Cap. S. Anna (die dritte links)

Da die Weihe der Kirche erst im Jahre 1500 stattfand und die früheste von den zahlreichen Grabplatten der Renaissance vom Ende des Jahres 1499 datiert, wird auch die malerische Ausstattung kaum vor 1500 begonnen worden sein¹⁷¹. Es fehlen genauere Anhaltspunkte für die Datierung der Fresken. Mancini setzt sie irrümlicherweise in die Zeit Sixtus' IV.¹⁷². Nun widmet der päpstliche Visitationsbericht vom 1. Dezember 1628 der Ausstattung der Kirche eine ausführliche Beschreibung¹⁷³: Die Cappella S. Anna diente damals bereits als Grabkapelle der Familie Cattaneo. Die vierte Kapelle, der Natività geweiht, war von dem römischen Patrizier Marcello Vellio gestiftet worden und mit „sacris picturis manum Petri Perusini“ geschmückt. Auf der rechten Seite war die zweite Kapelle dem Hieronymus geweiht, „cuius imago ibi extat pro Icona depicta manu Petri Perusini“¹⁷⁴, die dritte dem heiligen Antonius von Padua: „Secunda (= zweiter Seitenaltar vom Chor her gerechnet) est cappella sub invocatione Sti Antonij ornata a Francesco Brevio Episcopo Cenetae ornatu elegantibus picturis...“ Brevio, Auditor der Rota, seit 1498 Bischof von Ceneda, war eine wichtige Persönlichkeit am Hofe Alexanders VI. und Julius' II.¹⁷⁵. Er starb am 7. Juli 1508, so daß für diese Wand ein Terminus ante gegeben ist. Auch in Albertinis 1509 vollendeter Romguida sind „capellae ornatisimae“ in S. Pietro in Montorio und in S. Onofrio erwähnt¹⁷⁶. Die Fresken der beiden anderen Kapellen stehen der Cappella S. Antonio so nahe, daß man die gleiche Entstehungszeit annehmen darf. In den Jahren zwischen 1503 und 1507 muß aber Peruzzi die Apsis von S. Ono-

¹⁷⁰ Crowe-Cavalcaselle IV, 403, Anm. 37; Weese 1894, 34f.; Hermanin 1896, 337–341; Venturi IX, 5, 412; Berensen 1932, 441; Freedberg, 83.

¹⁷¹ Cod. Vat. Reg. 770, fol. 61–63; Forcella V, 248; Urban 1961/62, 277f.: Die Heiliggeistmesse von 1494 kann vor der Vollendung der Kirche liegen.

¹⁷² Mancini, Considerazioni, I, 73, 270, 300.

¹⁷³ ASV, Miscellanea, armadio VII, vol. 112, fol. 434–437.

¹⁷⁴ Über die Berechtigung der Peruginoüberlieferung und den Verbleib der „Hieronymus“-Tafel schweigen die Quellen. Man ist versucht, an das heute im Museum zu Caën befindliche mit „Petrus Perusinus pinxit“ signierte Bild des büßenden Hieronymus zu denken, das jedoch um 1490 datiert wird (Canuti, Perugino, II, 322).

¹⁷⁵ J. Burchardus, Diarium . . ., ed. L. Thuasne, III, Paris 1885; Eubel II, 124.

¹⁷⁶ Albertini, 18.

frio ausgemalt haben, so daß Hermanins Zuschreibung an Peruzzi keine chronologischen oder stilistischen Schwierigkeiten im Wege stehen. Titi, der primär vom Auge ausging, bemerkte richtig: „l'altre due Capelle, che seguono (2. und 3. rechts) furono colorite da Coetanei del Penturechio; ed in quei tempi erano in qualche stima¹⁷⁷.“

5 a DIE CAPPELLA S. ANTONIO DI PADUA DES BISCHOF'S BREVIO (Taf. IIIc)

Von der Ausmalung der dritten Kapelle rechts hat sich lediglich die Stirnwand über der Arkade erhalten. Über zwei Bischofswappen (wohl des F. Brevio) in den Zwickeln sind dort vier sitzende Sibyllen mit Spruchbändern dargestellt. Um die Wappen der königlichen Bauherrn der Kirche gruppieren sich sechs geflügelte Putten vor einer Strahlenkrone, eine Auszeichnung weltlicher Macht, wie sie selbst in Renaissance-Kirchen selten vorkommt. Eine genaue Benennung der Sibyllen ist kaum möglich, da sich die Inschriften ihrer Spruchbänder nicht eindeutig auf bestimmte Sibyllen beziehen. Geht man von den Sibyllen Filippinos in der Caraffa-Kapelle (Rom, S. Maria sopra Minerva) und Pinturicchios (Appartamento Borgia, vollendet 1494; S. Maria del Popolo, Chor, um 1509/10) aus, so wäre die Reihenfolge von links nach rechts:

1. Cumana: „Iam nova progenies coelo demittitur alto“ (nach Vergils 4. Ekloge)
2. Tiburtina: „Nascetur Christus in Betlehem“ (fälschlich „Detlehem“)
3. Delphica: „Nascetur propheta absque maris cohitu“ (fälschlich „matris coitu“)
4. Eritrea: „In ultima aetate humanabitur deus...“ (fälschlich „...humiliabipur demittitur alto“)¹⁷⁸

Typus und Stil weisen dagegen weniger auf Filippino oder Pinturicchio als auf Peruginos im Jahre 1500 vollendete Fresken im Cambio zu Perugia. Und zwar lehnt sich der Typus der sitzenden Frauengestalten an Peruginos gleichfalls in den Wolken schwebende Tugenden an, während die Engelsgloriole mit dem Strahlenkranz deutlich an den Gottvater über den Sibyllen und Propheten erinnert. Sie mag also weniger ikonographische als kompositionelle Hintergründe haben. Eine eigenartige Übereinstimmung findet sich auch in dem Halstuch von Peruginos „Persica“, das bei Peruzzis „Delphica“ in der archäologisch studierten Form der Mitra wiederkehrt¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Titi 1686, 30f.

¹⁷⁸ Die Fehler der Inschriften mögen auf spätere Restaurierungen zurückgehen. Zur Provenienz der Texte s. Ehrle-Stevenson, *Les fresques dans les salles Borgia au Vatican*, Rom 1898, 76f.; Saxl, *Lectures*, I, 175; Réau II, 1, 420–430.

¹⁷⁹ A. Manoni, *Il costume e l'arte delle acconciature nell'antichità*, 125.

5 b DIE CAPPELLA S. GIROLAMO (Taf. IIIb)

Von der Stirnwand der Cappella S. Antonio nicht zu trennen ist das benachbarte Fresko der vier weltlichen Kardinaltugenden. Stil und Komposition sind identisch, die Gesamtaufassung wirkt lebhafter. Dargestellt sind von links nach rechts, mit ihren jeweiligen Inschriften:

1. Fortitudo: „Robur sum Omnium imetiu te domine“
2. Prudentia: „Recta sum ratio omnium agibilium“
3. Temperantia: „Modera sum dilectabilium“
4. Justitia: „Constans sum voluntas uni cui quis m...“

Das Relief des spanischen Königswappens im Zentrum ist wie an der benachbarten Wand von einer Engelsglorie umgeben. Die Beziehung zu Peruginos Cambio-Fresken tritt hier noch deutlicher in Erscheinung. Das Fresko der „Marienkrönung“ in der Nischenkalotte ist zu verdorben, als daß seine ursprüngliche Wirkung noch beurteilt werden könnte. Im Typus entspricht es ebenfalls der umbrisch-mittelitalienischen Tradition, wie sie Peruginos Tafel von 1502 (Perugia, Pinakothek) oder die Apsis-Fresken von S. Antonio in Nazzano repräsentieren¹⁸⁰. Nirgends findet sich jedoch eine ähnliche, bis in die Fingerstellung und Faltenbehandlung reichende Übereinstimmung wie in der Apsiskalotte von S. Onofrio. Nur können sich da die Trinität und das begleitende Engelskonzert auf einer ungleich größeren Fläche ausbreiten. Überhaupt scheint es, als habe der Meister in S. Onofrio bereits eine Stufe größerer Souveränität erreicht: In S. Pietro in Montorio stehen die Gestalten zierlicher, zaghafter in der Fläche, behindert ihre Überfülle die Illusion einer überirdischen Sphäre und somit jede Prägnanz des Bildgeschehens. In S. Onofrio hat der Maler, ähnlich wie Raffael in seiner frühen „Marienkrönung“ (1502/03), die enge Fessel der Gloriole gesprengt und den Heiligen Geist in eine Sonne verwandelt, deren Lichtfülle aus dem Hintergrund hervorbricht und die ganze Szene verklärt. Dieses Licht und die zahlreichen Überschneidungen des Engelreigens schaffen eine neue Raumtiefe. Der Versuch in S. Pietro in Montorio, durch die Umarmung Gottvaters die drei Dimensionen zusammenzuschließen, ist dagegen völlig mißglückt. Da nun diese Unterschiede – wenn auch in geringerem Maße – die gleichen sind, die die Fresken in S. Onofrio von den Zeichnungen in London und Paris (s. u.) trennen, wird man die Kapellen in S. Pietro in Montorio etwas früher datieren dürfen. Hermanins berechtigte Kritik würde somit in der Entwicklung des Meisters ihre Erklärung finden.

Das gleiche trifft für die „Tugenden“ und „Sibyllen“ der Stirnwände zu. Ihre Gefährtinnen von S. Onofrio erinnern nur mehr entfernt an Peruginos. Der monumentalere, dynamischere Geist Leonardos hat sie erfaßt, aus

¹⁸⁰ Van Marle XV, 298ff., der der Marienkrönung in S. Pietro in Montorio „very little interest“ beimißt (op. cit., 274).

der Fläche gedreht und die umbrische Anmut um menschliche Präsenz bereichert. Die sensible Farbigekeit in den besser erhaltenen Stirnwänden spielt zwischen Himmelblau und Goldgelb, Himbeerrrot und Gurken grün, Violett, Rot und Dunkelblau und zahlreichen Zwischentönen und weist damit ebenfalls auf die Fresken von S. Onofrio.

5 c DIE CAPPELLA S. ANNA

Die Fresken der gegenüberliegenden Cappella S. Anna, eine „Anna Selbdritt“, ein „segnender Gottvater“ und an der Stirnwand die Propheten David und Salomon vor einer umbrischen Landschaft, gehören ebenfalls der gleichen Stilstufe an. Diesmal ist das Vorbild sowohl bei Perugino als auch bei Sodoma wiederzuentdecken. Unter Sodomas am 10. Juli 1503 begonnenen Fresken im Refektorium des Klosters S. Anna in Camprena findet sich eine „Anna Selbdritt“, die in Komposition und Stil die Gruppe von S. Pietro in Montorio seitenverkehrt vorwegnimmt¹⁸¹. Diese wiederum scheint auf Peruginos im Dezember 1500 entworfene Tafel für S. Maria degli Angeli in Perugia (heute Marseille, Galerie) zurückzugreifen¹⁸². Zweifellos steht die Komposition von S. Pietro in Montorio Sodoma näher als Perugino, wie ja auch Hermanin einen stilistischen Einfluß Sodomas in den Fresken von S. Onofrio beobachtet hat. Träfe die Abhängigkeit von den Fresken in S. Anna in Camprena hier zu, so ließe sich die Datierung weiterhin auf die Zeit zwischen Sommer 1504 und 1505/06 eingrenzen. Sodomas Wirkung könnte auch als ein weiteres Argument für Peruzzi gelten, der als Sienerer Altersgenosse an Sodomas Frühwerken stärker interessiert sein mußte als römische Maler des Pinturicchio- und Antoniazzo-Kreises, denen die Fresken in S. Pietro in Montorio bis in jüngste Zeit zugeschrieben werden¹⁸³. Der segnende Gottvater in der Apsis-Kalotte wirkt matt, während die Landschaft zwischen den Propheten der Stirnwand unmittelbar an jene der „Anbetung der Könige“ in S. Onofrio erinnert. Insgesamt ist bei den Fresken der Cappella S. Anna die Nähe zu Peruzzi weniger ausgesprochen als in den beiden gegenüberliegenden Kapellen.

6 DER TRIUMPH DES SCIPIO (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 8257; 32,5 × 49,3 cm; Feder; verso leer, wohl

¹⁸¹ Cust, Sodoma, 76f., 268f.; B. Kleinschmidt, Die heilige Anna. Ihre Verehrung und Geschichte, Düsseldorf 1930, 233f.; Réau II, 2, 141–146.

¹⁸² Canuti, Perugino, II, 333.

¹⁸³ B. Pesci-E. Lavagnino, S. Pietro in Montorio, Le chiese di Roma illustrate Nr. 42, Roma 1958, 41. Der von Bertolotti (in: Goris Archivio storico artistico e letterario 4 [1880], 223) im Regest veröffentlichte Auftrag des Scriptor Vaticanus Gufra de Gibrallion an den römischen Maler Giovanni Pianre vom 27. Juli 1508, eine Kapelle in S. Pietro in Montorio auszumalen, hat sich im römischen Staatsarchiv nicht wieder auffinden lassen, so daß offenbleiben muß, welche Kapelle damals ausgestaltet wurde.

nicht beschnitten; aus zwei gleichen Blättern zusammengesetzt; als „Ripanda“; Kopie im Museum zu Dijon: Collection Teis de la Salle, Nr. 826 (Taf. V).

Den Fresken von S. Onofrio und ihrer Vorstudie im British Museum läßt sich eine Gruppe von Zeichnungen anschließen, die schon Frizzoni und Wickhoff zusammengestellt und Peruzzi zugeschrieben haben¹⁸⁴. Sie umfaßt den sogenannten „Triumph des Titus“ (Louvre), den „Tod der Cleopatra“ (Louvre), „Antonius und Furnius“ (British Museum) und eine „Reiterschlacht“ (Uffizien). Pouncey-Gere haben sich ebenfalls für Peruzzi erklärt, nachdem Fiocco in Jacopo Ripanda den Maler der Fresken des Konservatorenpalastes erkannt hatte und diesem auch die genannten Zeichnungen zuzuschreiben versuchte¹⁸⁵. – Anstelle von Bartschs alter Benennung „Triumph des Titus“ hat Wickhoff in dem Pariser Blatt eine Fortsetzung von Ripandas Darstellungen des Punischen Krieges erblickt. Er konnte sich dabei auf die Übereinstimmung der orientalischen Turbanträger mit jenen in Ripandas Fresken berufen. Zweifellos wollte der Meister des Blattes den Triumph eines römischen Imperators wiedergeben.

Leicht aus der Mitte verschoben steht der jugendliche Feldherr auf den feindlichen Trophäen, nur am Oberkörper bekleidet und von Gefangenen flankiert. Rechts wartet Viktoria mit dem Siegerkranz, und im Hintergrund ziehen Soldaten mit Feldzeichen und Kriegsbeute. Von den jüdischen Trophäen des Titus ist nichts zu sehen, und so wird man Wickhoffs Vorschlag folgen und in dem Blatt den Triumph des Scipio Africanus erkennen dürfen. Weder das Format der Komposition noch das Verhältnis der Figur zur Bildfläche berechtigt jedoch zu Wickhoffs Schluß, das Pariser Blatt stelle den Entwurf für eine Fortsetzung der Kapitolinischen Fresken dar. Wahrscheinlicher ist, daß von vornherein an einen Stich gedacht war, dessen Technik der feine Federstrich mit seinen kurzen, parallelen Schrägschraffuren am nächsten kommt. Marcantonio Raimondis undatierter Kupferstich nach dem Blatte kann allerdings kaum vor 1509 entstanden sein, als sich der Stecher in Rom niederließ¹⁸⁶. Darauf deuten auch gewisse Korrekturen: Die teppichhaft verwobenen Gestalten Peruzzis sind räumlich gelockert, die ungelungenen Gliedmaßen mit ihren zaghaften Gesten gekräftigt, die Hintergrundsarchitekturen vereinfacht und in korrekter Perspektive gegeben, die Gewänder bewegter, die Modellierungen kontrastreicher. Der umbrische Zauber des frühen Peruzzi ist in den Stil der Hochrenaissance übersetzt.

Fioccos dokumentarisch belegte Zuschreibung der kapitolinischen Fresken an Ripanda hat die Aussicht auf eine sublimere Kenntnis von Peruzzis Anfängen eröffnet.

¹⁸⁴ Frizzoni 1891, 199–201; Morelli 1892, 136f.; Morelli 1893, 285; Wickhoff 1899, 187; Byam Shaw, 22f.

¹⁸⁵ Fiocco 1920, 36; Pouncey-Gere, 136.

¹⁸⁶ Bartsch XIV, 173ff., Nr. 213; Fiocco 1920, 43f.

Gibt es greifbare Unterschiede zwischen den durch die Quellen gesicherten Werken der beiden Meister, zwischen den Fresken des Konservatorenpalastes und der Apsis von S. Onofrio, und lassen sich diese Merkmale in den Zeichnungen der Wickhoff-Gruppe wiederfinden? Daß der junge Peruzzi versuchte, sich den Stil Ripandas zu eigen zu machen, ist nicht verwunderlich. Als er nach Rom übersiedelte, arbeitete Ripanda an dem größten Auftrag, den die Stadt zu vergeben hatte, und wenige Konkurrenten machten ihm diese Auszeichnung streitig¹⁸⁷. Peruzzi mochten dabei vor allem die Antikenkenntnisse Ripandas fesseln, der mit eigens angefertigten Gerüsten die Reliefs der Trajanssäule aufgenommen hatte und diese Erfahrungen sowohl im Bildgegenstand als auch in der Formensprache konsequenter zu verwerten wußte als Peruzzis Sieneser Lehrmeister¹⁸⁸.

Die erhaltenen Fresken der Ripanda-Phase befinden sich in zwei aneinander grenzenden Sälen des Konservatorenpalastes. Die wesentlich besser erhaltenen Szenen der Sala dei Fasti mit dem „Triumph des Brutus“, der „Gerechtigkeit des Brutus“ und dem „Triumph des Caesar“ zeigen nur wenige Berührungspunkte mit Peruzzi. Ihr roher Stil mit den brutalen runden Köpfen, der verzeichneten Perspektive und der willkürlichen Häufung von Bildelementen erinnert entfernt an Filippino und den frühen Sodoma (S. Anna in Camprena, um 1503). Die Wappen Julius' II. und Raffaele Riarios im Fries datieren die Fresken in die Zeit nach Peruzzis Ankunft in Rom. Der angrenzende Raum mit vier Szenen aus den Punischen Kriegen, der allegorischen Darstellung des Ersten Punischen Krieges, dem „Seesieg bei den Aegaden“, dem „Abschluß des Friedens“ und „Hannibals Einbruch in Italien“ steht in der Komposition, in den Bewegungstypen, in den Physiognomien und in der Architekturkulisse S. Onofrio wesentlich näher. Doch obwohl man in einzelnen Partien die gleiche Hand vermuten möchte, geht den kapitolinischen Fresken die lyrische Grundhaltung, jene umbrische Komponente ab, die in den Fresken von S. Onofrio oder von S. Pietro in Montorio ohne eine unmittelbare Einwirkung Peruginos und Pinturicchios undenkbar wäre. Und während Peruzzis Gestalten in S. Onofrio durch ein strenges Lineament an die Bildebene gebunden sind und mit dieser zu einem harmonischen Gefüge verwachsen, stoßen Ripandas Figurenblöcke unvermittelt und hart in den Tiefenraum oder

aus diesem hervor, ohne sich zu einer gleichgewichtigen Bildstruktur zu ordnen. Gegenüber Peruzzis länglich-ovalen Gesichtern mit den tief gebetteten, kleinen Augen, den hoch schwingenden Brauen, der hohen Stirn, dem lieblichen Mund und der anmutig geneigten Kopfhaltung bevorzugt Ripanda breite, gedrungene Kopfformen, starr hochgereckte Hälse und einen antikischeren Augenschnitt. Dennoch ist Peruzzis Mitwirkung etwa in den Imperatorenköpfen der Sockelzone nicht unbedingt auszuschließen, so wie der brillante Grotteskenfries darunter an eine Mitwirkung Sodomas denken läßt. Es wäre vorstellbar, daß der junge Meister zunächst als Gehilfe des vielbeschäftigten Ripanda wirkte und erst in S. Onofrio und S. Pietro in Montorio selbständige Aufgaben erhielt. Eine genauere Händescheidung innerhalb der Fresken wird aber schon durch die weitgehend erneuerte Oberfläche nahezu unmöglich gemacht.

Ein Blick zurück auf den „Triumph des Scipio“ beseitigt jeden Zweifel an Peruzzis Autorschaft. Hier finden sich das gleiche eng verflochtene Bildgefüge wie in S. Onofrio, die gleiche lyrische Grundhaltung, die gleiche Eliminierung jeder Tiefenbewegung, die gleichen physiognomischen Details. Gegenüber S. Onofrio sind die Gestalten noch enger aufeinander geschichtet, ist die Raamtiefe der beiden Hintergrundskulissen noch weiter reduziert. Das erklärt sich aber aus dem der Thematik angemessenen Versuch, das dichte Flächenrelief antiker Vorbilder nachzuahmen. In der Tat ist die Viktoria rechts mit dem Kranz ein fast wörtliches Zitat des bekannten Reliefs vom Konstantinsbogen, das Peruzzi selbst in einer wohl späteren Zeichnung aufnahm¹⁸⁹. Im übrigen ist von einer konsequenten Antikennachahmung noch wenig zu spüren. Der jugendlich anmutige Körper des Scipio ist umbrischer Provenienz, die Physiognomien insbesondere der Älteren gehen auf Leonardo zurück, und die Hintergrundsarchitekturen nehmen in ihrer partiellen Ausweitung des Hintergrundes und ihrer szenographischen Kulissenwirkung Eigentümlichkeiten von Peruzzis späteren Bildhintergründen vorweg. Eine zentralperspektivische Bildbühne besteht ebenso wenig wie ein zentralisierter Bildaufbau: Der Tiefensog rechts bildet ein dissonantes Gegengewicht zur Verlagerung des Bildmittelpunktes nach links. Und letztlich folgt die Bildstruktur dem reihenden Prinzip eines beliebig fortsetzbaren Frieses. Siena, Ripanda, umbrische Einflüsse, Leonardo und die Antike fließen in den Fresken von S. Onofrio wie im „Triumph des Scipio“ zusammen. Von einer unmittelbaren Wirkung Mantegnas ist weder im Bildaufbau noch im Figurentypus, bestenfalls in der minuziösen, fein schraffierenden Zeichentechnik etwas zu spüren, die zwischen Francesco di Giorgio und den Umbrenn steht.

¹⁸⁷ Zur Datierung vor allem R. Lanciani, *Il codice barberiniano* XXX, 89, contenente frammenti di una descrizione di Roma, in: *ArchStorRom* 6 (1883), 235; A. Campana, *Intorno all'incisore e al pittore Jacopo Rimpacta (Ripanda)*, in: *Maso Finiguerra* 1 (1936), 164-181; Grassi, 57 ff.; C. Pietrangeli, *Gli appartamenti di rappresentanza del Comune. La sala di Annibale*, in: *Capitolium* 38 (1963), 441-448.

¹⁸⁸ E. Strong, *Six drawings from the column of Trajan with the date 1467: and a note on the date of Giacomo Ripanda*, in: *PapBritRome* 6 (1913), 174.

¹⁸⁹ s. u. Nr. 23.

7 ANTONIUS UND FURNIUS (London, British Museum) Inv.-Nr. 1933-11-13-1; Pouncey-Gere, S. 135 ff., Nr. 237; 21,9 × 30,7 cm; Feder; aufgeklebt; an den Rändern beschnitten (Taf. VIIa).

Dieses aus der Sammlung Heubel (Berlin) stammende Blatt entspricht, wie Wickhoff bemerkt hat, nicht nur in Maß und Technik, sondern auch in der Thematik dem „Tod der Cleopatra“ im Louvre¹⁹⁰. Nach Wickhoffs Vorschlag ist eine Episode aus der Geschichte von Antonius und Cleopatra dargestellt, die Plutarch überliefert: „Als Furnius, ein Mann von hohem Rang und der beste Redner Roms, einmal eine Rede hielt, wurde Cleopatra auf einer Sänfte über das Forum getragen. Sobald Antonius sie erblickte, sprang er auf, verließ das Gericht, hängte sich an die Sänfte und begleitete Cleopatra auf ihrem Weg¹⁹¹.“ In der Gestalt mit der Schriftrolle am vorderen Bildrand hätte man demnach Furnius zu erblicken, links und rechts die lauschenden Römer, auf dem Thron rechts den bekränzten Antonius und hinter ihm, ihr Söhnchen an der Hand, Cleopatra. Nun wird zwar weder Cleopatra auf einer Sänfte getragen, noch ist Antonius von seinem Sitz aufgesprungen, doch erinnert die Frauengestalt so unmittelbar an die Cleopatra des Pariser Blattes (s. u.), daß Wickhoffs Deutung einiges für sich hat. Das abgekürzte Kolosseum im Hintergrund und die übrigen Details versetzen den Auftritt zweifellos ins alte Rom, auch wenn schon Bäume aus dem ruinösen Gemäuer aufwachsen. Die Kopftracht einiger Zuhörer, wie Turban und phrygische Mütze, verweisen dagegen auf den Orient.

Gegenüber dem „Triumph des Scipio“ und dem „Tod der Cleopatra“ sind die Gestalten hier um einen freien Schauplatz gruppiert, der fast die Form einer tiefen Gasse annimmt. Dieser Versuch, Raumtiefe zu schaffen, erfährt jedoch weder durch die Figuren und ihre Aktion noch durch die Hintergrundkulisse eine wirksame Unterstützung. Zwar leiten die beiden Zuhörerreihen den Blick ebenfalls in die Bildtiefe, doch sind alle Gestalten und insbesondere die Hauptakteure Furnius, Antonius und Cleopatra flächenparallel geschichtet. Nur der Reiter links sprengt erregt aus der Tiefe hervor. Die Fluchtlinien der Loggia links treffen sich etwa im Nabel der Cleopatra und führen, ähnlich wie die mittlere Tiefengasse, auf die konvexe Rundung des Kolosseums zu, die den Blick jedoch haltlos nach beiden Seiten abgleiten läßt. Dieses Hinführen auf eine konvexe Wand, der ein eigentlicher Schwerpunkt fehlt und die dem Auge keinen Halt gewährt, wird Peruzzi nach vielen Zwischenstufen dann im Palazzo Massimo zum Inbegriff seiner Eigenart läutern. Im übrigen verrät die Hintergrundarchitektur Peruzzis fleißiges Antikenstudium und seinen

¹⁹⁰ s. u. Nr. 8; Wickhoff 1899, 187; Fiocco 1920, 37; J. Byam Shaw 1933, 23; A. E. Popham, Drawing by Jacopo Ripanda, in: The British Museum Quarterly 8 (1933), 104 f.
¹⁹¹ Plutarch, Leben des Antonius, LVIII, 6.

Sinn für perspektivische Architekturdarstellungen. Ebenso deutlich ist allerdings, daß er von seiner späteren Meisterschaft noch weit entfernt ist, sie also weniger im Atelier Francesco di Giorgios als in Rom erwarb. Eine Raumperspektive wie die verschiedentlich um 1505/06 datierte St. Peter-Studie UA 2 ist auf dieser Stufe undenkbar¹⁹². Der Figurenstil steht den Fresken von S. Onofrio eine Stufe ferner als der „Triumph des Scipio“. Die umbrische Komponente ist schwächer und tritt vor allem in den Sitzmotiven zutage¹⁹³. Statt dessen wird ein deutlicher Einfluß von Francesco di Giorgio spürbar, vor allem in der Gestalt des Furnius, der weniger zu stehen als in der Fläche zu schweben scheint, dessen ausfahrender, „unklassischer“ Gestik und dessen wirbelnden Gewandbäuschen eine Expressivität eignet, die weder bei Ripanda noch bei Perugino oder Pinturicchio anzutreffen ist. Auch die Haarbehandlung, die locker gelenkigen Hände und der Zeichenstil rufen Francesco di Giorgios späte Federzeichnungen in Erinnerung (vgl. etwa den „Atlas“, Braunschweig, Kupferstichkabinett, um 1490)¹⁹⁴. Andererseits sind die Sitzmotive der Zuhörer schon die gleichen umbrisch geprägten wie in S. Onofrio und S. Pietro in Montorio, zeigen die Physiognomien schon einen ähnlich leonardesken Einschlag. Man wird das Londoner ebenso wie das Pariser Blatt daher in Peruzzis römische Anfänge um 1503–1505 datieren müssen.

8 DER TOD DER CLEOPATRA (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 5610; 21,1 × 30,6 cm; Feder; aufgeklebt; rechtes unteres Viertel stark verblaßt (Taf. VIa).

Das Pariser Blatt ist ebenfalls von Frizzoni, Wickhoff und Pouncey-Gere als Werk Peruzzis anerkannt worden und von seinem Londoner Pendant nicht zu trennen¹⁹⁵. Wiederum hat Wickhoff die einleuchtendste Deutung gegeben, indem er in der zentralen Mädchengestalt Cleopatra, vor ihr die Schale mit den unter Früchten verborgenen Schlangen, links Julius Caesar und seine Gefährten, von denen einer das abgeschlagene Haupt des Pompeius trägt, rechts Charmion, die sich mit dem leeren Fruchtkorbchen von den Frauen absondert, und am Rande den jungen Oktavian erkannte. Dabei hätte Peruzzi, ähnlich wie Ripanda in den Szenen des Punischen Krieges, mehrere Ägypten und Cleopatra betreffende Episoden der römischen Geschichte zusammengefaßt. Zur Veranschaulichung des Bildgeschehens, zur Verlebendigung der Handlung unternimmt der Zeichner nur geringe Anstrengungen. Und könnte sich der Betrachter nicht an einige Attribute klammern, fehlte ihm

¹⁹² D. Frey, 28–32 mit Bibliographie.

¹⁹³ Van Marle XIV, Abb. 188.

¹⁹⁴ B. Degenhart, Francesco di Giorgios Entwicklung als Zeichner, in: ZKg 4 (1935), 103–126, Abb. 25.

¹⁹⁵ Frizzoni 1891, 202; Wickhoff 1899, 186 f.; Fiocco 1920, 36; Byam Shaw, 23; Pouncey-Gere, 136.

jeder Anhaltspunkt zur Deutung des Dargestellten. Die Gestalten sind zu verschränkten Gruppen zusammengefaßt und stellen sich in lässigem Kontrapost zur Schau. Nichts deutet darauf hin, daß sie Akteure einer Handlung sein könnten. Auch der Ausdruckswert ihrer Posen bleibt für den Darstellungsinhalt ohne Bedeutung: Cleopatra erscheint kurz vor ihrem Tode nicht viel anders als auf dem Forum vor Antonius. Auch dies ist ein Phänomen, das sich durch Peruzzis ganzes Schaffen hindurchzieht. Er ist weniger an dramatischer Aktion oder an der Veranschaulichung bestimmter Ereignisse interessiert als an der Schaustellung seines jeweiligen Figurenideals. Figurenstil und Zeichentechnik sind die gleichen wie im Londoner „Cleopatra“-Blatt. Ähnlich dem „Triumph des Scipio“ sind die Gestalten hier zu einer dichten Reihe zusammengeschlossen, die jedoch im Sinne umbrischer Räumlichkeit leicht konkav einschwingt. Auch der räumhaltige Hintergrund berührt sich stärker mit dem Londoner Blatt als mit dem „Triumph des Scipio“. Die Architekturkulissen sind durch mehrere Figurengruppen von den Vordergrundsgestalten getrennt: Rechts eine septizoniumsartige Doppelkolonnade, in der Mitte ein phantastischer Triumphbogen mit exedraförmigem Obergeschoß und zahlreichen Figurenreliefs. Dieser Triumphbogen zeigt enge Verwandtschaft mit einem Entwurf Francesco di Giorgios (Uff. Esp. 1437) und bestätigt damit die Nähe der beiden Blätter zu Peruzzis Sieneser Lehrzeit. Auch hier wird der zentrale Fluchtpunkt durch eine Treppe verstellt und der Blick nach links abgelenkt, um hinter einem malerischen Felshang Andeutungen einer fernen Hügellandschaft zu begegnen.

9 REITERSCHLACHT (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni)
1369 Fig.; Ferri, 266; 20,8 × 25,8 cm; Feder; aufgeklebt; als „Polidoro da Caravaggio“ (Taf. IVb).

Pouncey-Gere haben mit Recht die flüchtige Skizze einer Reiterschlacht mit der „Sibyllen“-Studie für S. Onofrio in Zusammenhang gebracht¹⁹⁶. Der Strich hat die gleiche energisch umkreisende, schwungvoll spontane, frei skizzierende Qualität wie in den beiden seitlichen Sibyllen, ähnlich zarte Binnenschraffuren wie in der mittleren. Das Motiv eines aufgebäumten Reiters mit zustechender Lanze über gefallenem Pferd und Reiter hat sich unter den zahlreichen antiken Reliefkompositionen dieses Themenkreises nicht nachweisen lassen. Wahrscheinlich stellt also die Uffizien-skizze eine selbständige Variante dar, worauf auch die Pentimenti der erhobenen Hand und der ganze mehr entwerfende als kopierende Charakter des Blattes deuten. Dabei mag sich der Zeichner an Leonardos Karton für die „Anghiari-Schlacht“ inspiriert haben, die dem Thema der Reiterschlacht um 1504 neue Aktualität verlieh. Auch der

schwungvolle Strich gemahnt an Leonardos Zeichenweise.

Umso bedeutsamer ist es, daß die gleiche Komposition mit geringfügigen Veränderungen in einem Skizzenbuch wiederkehrt, das mit guten Gründen Ripanda zugeschrieben wurde¹⁹⁷. Parker hat in der Figurengruppe auf fol. 15 verso, die offensichtlich von der „Schule von Athen“ abhängt, ein überzeugendes Argument für die Datierung des Skizzenbuches nach 1511 gefunden. Neben Kopien und Rekonstruktionen altrömischer Architekturen, Architekturdetails und Reliefs enthält es auch neuere Palastfassaden geringer Erfindungskraft, die von der bramantesken Hochrenaissance nur oberflächlich berührt und ebenso wie die Rekonstruktionen eher dem Umkreis Giuliano da Sangallos zuzuordnen sind. Daß der Zeichner mit Ripanda identisch ist, wird vor allem durch die figürlichen Blätter bestätigt. So vereinigt etwa fol. 31 drei antikisierende Gestalten, deren ganze Auffassung mit jener der Gestalten in den „Punischen Kriegen“ bis ins Detail übereinstimmt. Die pedantische, fein schraffierende, glasig lavierende, im übrigen aber leere und kraftlose Darstellungsweise läßt sich gut mit den einzigen gesicherten Zeichnungen Ripandas, den 1516 datierten Musterbuchblättern in Lille, vereinbaren¹⁹⁸. Man darf aus diesem Sachverhalt schließen, daß sich das Verhältnis der beiden Meister bald umkehrte und Ripanda Anregungen von dem jüngeren Peruzzi empfing. Es wäre daher denkbar, daß sich hinter den Blättern des Oxforder Skizzenbuches noch weitere Erfindungen des jungen Peruzzi verbergen.

10 RÖMERSCHLACHT (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni)
8946 Santarelli; 24,0 × 29,0 cm; Feder; aufgeklebt; Gotti, 604: „Mantegna“ (Taf. IVa).

In den gleichen Kreis gehört eine „Römerschlacht“, deren fein ausgeführte Zeichentechnik Ripandas Skizzenbuch näher steht als die bislang besprochenen Blätter, deren Spontaneität und Sensibilität jedoch auf Peruzzi deuten. So sind sich auch Wickhoff und Pouncey-Gere in der Zuschreibung an Peruzzi einig¹⁹⁹. Die minuziösere Zeichentechnik, der Figurentypus, die leonardesken Physiognomien und der Figurenstil stehen auf der Stufe des „Triumph des Scipio“ und der Fresken in S. Onofrio und damit der Reiterskizze in den Uffizien. Von Anklängen an Francesco di Giorgio ist wenig zu spüren. Wiederum scheint es sich um eine freie Variation der antiken Schlachtenreliefs zu handeln, wieder zieht die einzige Hintergrundkulisse den Blick von der Mitte weg, wieder sind die Gestalten bildparallel ohne Zwischen-

¹⁹⁷ Parker II, 357–360, Nr. 668, fol. 49r.

¹⁹⁸ H. Pluchart, Ville de Lille. Musée Wicar. Notice des dessins, cartons, pastels . . ., Lille 1889, 84–87; Fiocco 1920, 44–48.

¹⁹⁹ Wickhoff 1899, 190; Fiocco 1920, 37; Pouncey-Gere, 136.

¹⁹⁶ Pouncey-Gere, 137.

raum hintereinander geschichtet. Die gewisse Souveränität in der Bewältigung des anspruchsvollen Themas verleitet dazu, das Blatt an das Ende von Peruzzis Frühstil um 1505/06 zu datieren. Eine weitere Uffizien-Zeichnung der Wickhoff-Gruppe, ein modisch gekleideter junger Florentiner, erinnert mehr im allgemeinen Zeitstil als in der spezifischen Formensprache an Peruzzis Frühzeit²⁰⁰. Auch den beiden Cassoni-Tafeln im Prado, dem „Raub der Sabinerinnen“ und der „Enthaltsamkeit des Scipio“, fehlen die eigentlich charakteristischen Stilmerkmale Peruzzis: Die perugineske Komponente ist hier stärker als in allen wahrscheinlichen Werken Peruzzis²⁰¹. Die Räumlichkeit wirkt unbemühter, die Beweglichkeit der Figuren freier, selbstverständlicher, und der ganze Bildaufbau läßt sich nicht mit den mythologischen Szenen der Wickhoff-Gruppe vereinbaren.

11 HERMAPHRODIT UND SATYR (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 8259; 19,9 × 26,9 cm; Feder; aufgeklebt; an den Rändern wohl leicht beschnitten; als „Francia“ (Taf. VIIb).

Frizzoni und Wickhoff ist weiterhin die Bestimmung einer fein ausgearbeiteten Federzeichnung zu danken, die eindeutiger noch als der „Triumph des Scipio“ Peruzzis Handschrift verrät²⁰². Wahrscheinlich handelt es sich um die freie Variante und Ergänzung eines antiken Relieffragments im Palazzo Colonna²⁰³. Die Unterschenkel und der rechte Arm sind frei ergänzt. Der linke Arm mit Stab wendet sich nach oben statt nach unten. Baum, Satyr und Waffen wurden vom Zeichner frei hinzugefügt. Die metallischen dreifachen Kreuzschraffuren und die stimmungsvolle Anmut in der Auffassung zeigen Peruzzi in der umbrischen Phase seines Frühstils. Gegenüber dem „Triumph des Scipio“ wirken die Formen entschiedener, plastischer, konturierter, Hände, Füße und Gesicht souveräner. Typus und Stil, aber auch Details, wie der Schnitt der halbgeöffneten Augen, die ziselierten Locken, die abgewinkelten Hände oder der lebendige Kontur des schwach modellierten Körpers, entsprechen genau der Stufe von S. Onofrio, der Zeit also um 1505/06. Von einem konsequenten Aktstudium ist noch nichts zu spüren.

12 DIE ENTKLEIDUNG CHRISTI (Siena, Pinacoteca Comunale)

Inv.-Nr. 428; Brandi, 194f.²⁰⁴; 217 × 295 cm; Tempera auf Leinwand (Taf. VIb).

²⁰⁰ Wickhoff 1899, 190, Tafel XIX.

²⁰¹ Madrid, Prado, Nr. 524, 525 (Katalog 1952, 477f.); Frizzoni 1891, 194; Berenson 1897, 166; Berenson 1932, 34; Pray Bober, 32f.; A. Nuño, *La pittura italiana al Prado*, Firenze 1961, 110ff.; Grassi, 59, Anm. 49.

²⁰² Frizzoni 1891, 202; Wickhoff 1899, 191f.

²⁰³ Reinach, RRG, III, 220.

²⁰⁴ C. Brandi, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Rom 1933.

Die beiden Cleopatra-Blätter in London und Paris stellen die Verbindung zu einem viel diskutierten Werk aus dem nächsten Umkreis des Francesco di Giorgio in Siena her. Pope-Hennessy hat auf die grundsätzlichen Schwierigkeiten aufmerksam gemacht, die allen früheren Zuschreibungsversuchen an Francesco di Giorgio selbst im Wege stehen²⁰⁵. Den Gestalten fehle die plastische Rundheit der Spätwerke Francesco di Giorgios. Ohne Beziehung zum Tiefenraum seien sie „frontally and in pure profile the one pose alternating with the other in a regular chain across the picture space“ gruppiert. Die lyrische Auffassung des weibischen Christus erinnert ihn an Sodoma, das Gegeneinanderneigen der Köpfe an Signorelli. Dennoch bleibe der Grundtenor sienesisch: das Schweben in der Fläche, die Bedeutung des Konturs, die geringe Beherrschung des menschlichen Körpers. Daß jedoch Pope-Hennessys Zuschreibung an Neruccio ebensowenig aufrecht erhalten werden kann, ist gerade in jüngster Zeit wieder betont worden²⁰⁶. Neruccio ist archaischer und zumal in seinen Hintergründen den jüngeren Tendenzen der Umbrier weniger aufgeschlossen als der Meister der „Entkleidung“. So hat sich die Kunstgeschichtsschreibung nur auf einen anonymen Nachfolger Francesco di Giorgios und Neruccios um 1500 einigen können. Nun fällt auf, daß sowohl die präzise Charakterisierung des Bildes durch Pope-Hennessy als auch die von den anderen Autoren beobachteten stilistischen „Ingredienzien“ genau dorthin zielen, wo Peruzzi um 1503 gestanden haben muß, als er Siena verließ. Ein Blick auf den „Tod der Cleopatra“ zeigt die zahlreichen Gemeinsamkeiten. Hier wie dort sind die Gestalten in einem eng verketteten Vordergrundsrelief aufeinander geschichtet, schweben in der Fläche und bleiben ohne Kontakt mit dem Hintergrund, hier wie dort neigen sich die Köpfe zur Seite. Auch physiognomische Details, wie die verwandte Auffassung der Körper (Christus–Cleopatra), der Profile (rechter Turbanträger der „Entkleidung“ – Kopfträger der „Cleopatra“), der gelenkig abgeknickten Hände, der fein gekräuselten Locken, der eigentümliche Augenschnitt, schließlich die Gewandbehandlung bezeugen die Nähe der beiden Kompositionen. Selbst in der Gestaltung des Hintergrundes mit seinen bewegten Gruppen und seiner Öffnung nach links entsprechen sie einander. Details wie die befestigte Stadt, die römischen Krieger, die turbantragenden Juden oder die Reiter kehren auf anderen Werken der Frühzeit wieder (S. Onofrio; „Triumph des Scipio“; „Reiterschlacht“, Uffizien). So liegt es nahe, einen neuen Meister des um-

²⁰⁵ J. Pope-Hennessy, *Francesco di Giorgio, Neruccio: Two Madonnas and an altar piece*, in: *BurlMag* 75 (1939), 229 bis 235 mit Bibliographie; G. F. Hartlaub, *Zur Würdigung des Francesco di Giorgio als Maler und Bildhauer*, in: *Pantheon* 25/26 (1940), 32; Carli, 87: „Scuola di Francesco di Giorgio“.

²⁰⁶ G. Coor, *Neruccio de'Landi*, Princeton 1961, 206f.

rätsteln Bildes in Vorschlag zu bringen: den jungen Baldassare Peruzzi.

A. Weller ist den ikonographischen Wurzeln der Komposition nachgegangen und hat auf ihren nordischen Ursprung hingewiesen²⁰⁷. Es ist jedoch fraglich, ob ein Maler die verschiedenen Episoden des Sieneser Bildes sich aus Holzschnitten neu zusammenstellte oder nicht vielmehr auf einen Prototyp zurückgriff, der sie bereits auf ähnliche Weise vereinigte. Schon ein so charakteristisches Motiv wie der leitertragende Henkersknecht wäre mit dem Holzschnitt allein niemals erklärt. Eine solche Vereinigung ähnlicher Szenen findet sich etwa in den Studien Dürers für einen Kalvarienberg (um 1504/05) oder in seinen älteren Vorstufen²⁰⁸. Wie Weller bemerkt, war durch die zahlreichen deutschen Studenten in Siena eine unmittelbare Verbindung zum Norden hergestellt. Wie sie im einzelnen lief, ist wohl kaum mehr zu erklären. Das Interesse für seltene Bildthemen und die Heranziehung abgelegener Quellen ist jedoch charakteristisch für Peruzzi und wird sich in seinen späteren Werken immer wieder beobachten lassen. Im konservativen Siena würde man nur noch Francesco di Giorgio ähnliches zutrauen. Über Bestimmung und Herkunft des Bildes ist nichts bekannt. Es wäre denkbar, daß es wie Grecos „Entkleidung“ für eine Sakristei gemalt war²⁰⁹.

Die stilistische Einordnung Pope-Hennessys kann dahin differenziert werden, daß neben Francesco di Giorgio und Neroccio weniger Signorelli als Pinturicchio Bedeutung für den Meister der „Entkleidung“ besaß. Die Süßigkeit in den Physiognomien des Christus und der Mariagruppe – für Pope-Hennessys Zunge etwas „saccharine“ – ist weder bei Francesco di Giorgio oder Neroccio noch bei Signorelli oder dem frühen Sodoma zu finden. Pinturicchio arbeitete spätestens Anfang 1503 an der Freskierung der Libreria Piccolomini, 1504 an den Wandfeldern der Cap. S. Giovanni²¹⁰. Pinturicchios Kartons und insbesondere jene, die der junge Raffael mitentworfen hatte, mußten für einen Künstler wie Peruzzi eine neue Welt bedeuten²¹¹. Und vergleicht man etwa die enge Häufung der Vordergrundfiguren, die weiträumige Hintergrundlandschaft und die ganze lyrische Grundstimmung mit der Sieneser Malerei des ausgehenden Quattrocento, so wird Pinturicchios Bedeutung für die „Entkleidung“ unverkennbar, ja Details wie die beiden Reiter rechts oben scheinen unmittelbar von Raffaels Karton für den „Aufbruch des jungen Enea Silvio

Piccolomini nach Basel“ inspiriert. In der fast steinernen Konsistenz der Häscher ist dagegen eine Nachwirkung Pietro di Domenicos festzustellen. Die gleiche Hand wie die der „Entkleidung“ möchte G. Coor auch noch in einem jugendlichen Heiligen (Magliano, Toscana) und in einer Neroccio nahestehenden Madonna (Siena, Pinacoteca) erkennen²¹². Die Übereinstimmungen reichen hierzu jedoch nicht aus, und so müssen Peruzzis erste Anfänge noch im Dunkeln bleiben.

Die verschiedenartigen Stilrichtungen, die sich in der „Entkleidung“ treffen und in naiver Unbeschwertheit verbunden werden, deuten nicht nur auf einen jungen, aufnahmebereiten Meister, sondern auf ein hellhöriges, zu äußerster Assimilation befähigtes Talent. Und wenn bis heute keine Einigung über den Meister gefunden werden konnte und G. Coor sogar die Beteiligung dreier verschiedener Hände vorschlägt, so verhält es sich hier nicht anders als bei zahlreichen späteren Werken Peruzzis: bei S. Onofrio, wo Ober- und Unterzone verschiedenen Meistern zugeteilt werden, oder der Loggia di Galatea, wo man den Grisaillekopf von den Gewölbefresken trennt. Dennoch ist mit der kulissenhaften Flächenschichtung, der „Vergitterung“ des Bildraums, der Ableitung des Tiefensoges an die Seite, der lyrischen Zuständlichkeit und der marionettenhaften Gelenkigkeit der Figur eine Richtung eingeschlagen, der Peruzzi – mutatis mutandis – bis an sein Ende treu bleiben wird. Die Nähe zu Neroccio (gest. 1500) und Francesco di Giorgio (gest. 1501) einerseits, zu Pinturicchio und den Blättern der Wickhoff-Gruppe andererseits (1503–1505) machen eine Datierung in das Jahr 1503, also unmittelbar vor seine Abreise nach Rom, am wahrscheinlichsten.

13 DIE MOSAIKEN DER HELENA-KAPELLE IN S. CROCE IN GERUSALEMME (ROM) (Taf. VIII, IXa)

Die Fresken von S. Onofrio und S. Pietro in Montorio, die Zeichnungen der Wickhoff-Gruppe und die „Entkleidung Christi“ in Siena vermögen einen Eindruck von Peruzzis Frühstil, von seinen „Ingredienzien“ und den wichtigsten Etappen seiner Entwicklung zwischen 1503 und 1506 etwa zu geben. Umso dunkler bleiben die folgenden Jahre vor den nächsten datierbaren Werken, den Fresken im Treppenhaus von Ostia und dem Fries der Sala del Fregio (um 1509). Zwei wichtige Werke, die Fresken der Cappella dei Mulattieri in S. Rocco und der Ucelliera Julius' II. im Vatikan, sind zerstört, und die Mosaiken der Cappella S. Elena in S. Croce sind nicht hinreichend für Peruzzi gesichert. Gerade während dieser Zeitspanne muß Peruzzi aber den Übergang vom spätquattrocentesken Stil umbro-sienesischer Prägung zum körperhafteren Denken Signorellis und der beginnenden Hochrenaissance vollzogen haben.

Während sich die Guiden des 16. und 17. Jahrhunderts darauf beschränken, die Wiederherstellung der spätanti-

²⁰⁷ Weller, Francesco di Giorgios stripping of Christ, in: *The Art Quarterly* 2 (1939), 23–33; vgl. auch K. A. Wirth, *Entkleidung Christi*, in RDK, V, 761–788; Réau II, 2, 471.

²⁰⁸ vgl. A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, IX, Berlin-München 1958, Abb. 220; F. Winkler, *Dürerstudien*, in: *JbPrKs* 50 (1929), 148–166.

²⁰⁹ Wirth, loc. cit.

²¹⁰ W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlin 1912, 231–236.

²¹¹ vgl. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, I, Berlin 1913, Tafel 62.

²¹² Coor, loc. cit.

ken Gewölbemosaiken auf Initiative des Kardinals Bernardino Carvajal anzumerken, bezeichnet Mancini an drei verschiedenen Stellen seiner Schriften Peruzzi als ihren Erfinder: „...nella capella di S. Elena sono alcune po' di relique di Celestino I e di Valentiniano, e di questo Celestino v'è anco il ritratto d'esso vivente, quali musaici sono stati rifatti da Baldassarre da Siena²¹³.“ Nach Titi herrschte diese Auffassung auch am Ende des 17. Jahrhunderts vor²¹⁴. Und Raimondo Besozzi, der gelehrte Prior des Zisterzienserklosters von S. Croce und spätere Kardinal, dem die Quellen und Traditionen der Kirche vertraut gewesen sein müßten, nennt ebenfalls Peruzzi als Restaurator der Mosaiken²¹⁵. Im Manuskript seines Werkes beruft sich Besozzi mit dieser Nachricht auf Baglione²¹⁶. Man darf daraus folgern, daß ihm selbst keine zuverlässigeren Autoritäten bekannt waren²¹⁷. Diese Peruzzi-Tradition wurde von den Autoren des 19. Jahrhunderts aufgegriffen und so auch von Cavalcaselle, Frizzoni und Wickhoff, bis Frizzoni 1916 seine frühere Meinung widerrief und auf stilistischer Basis eine Zuschreibung an Melozzo da Forlì versuchte²¹⁸. Daß die Erneuerung der Kapelle unter Carvajal stattfand und im Jahre 1509 bereits abgeschlossen war, berichtet Albertini: „Ecclesia S. Crucis in hier . in nonnullis locis cum pulcherrima capella e musivo a Reverendissimo Bernardino hispano tit. card. instaurata est cum imagine praedicti viri doctissimi ac sacr. ceremoniarum eruditissimi²¹⁹.“ Carvajal erhielt am 2. Februar 1495 den Titel von S. Croce²²⁰. Die Erneuerung der Mosaiken läßt sich somit in die Zeit zwischen 1495 und 1509 eingrenzen. Da Melozzo da Forlì aber 1494 gestorben war, nachdem er bereits nach dem Tode Sixtus' IV. Rom für immer verlassen hatte, ist Frizzonis These kaum zu halten. Sein Vorschlag, das Stifterbild Carvajals neben Helena sei erst nachträglich eingesetzt worden, entbehrt jeglicher Grundlage. – Die Majolika-Inschrift an den Wänden der

Zugangstreppe kann wenig zur weiteren Einengung des Entstehungsdatums der Mosaiken beitragen: INDE VERO VETUSTATE MURORUM AUT INHABITANTIVM INCURIA FORNICE SACELLI ISTIVS HIERUSALEM RUINAM MINANTE ET MUSIVIS FIGURIS VALENTINIANI PRAETER CANTICUM AMBROSINUM QUOD IN FRONTE DESCRIPTUM FUIT: OMNINO DELETIS RXMVS D. BERNARDINVS LVPV CARVAIAL EPISCOPVS OSTIENSIS S.R.E. CARDINALIS S. + IN HIERUSALEM PATRIARCHA HIEROSOLYMITANVS: ET FORNICEM IPSVM AC FIGURAS MUSIVAS DENUO AD INSTAR PRIORVM REFECI...²²¹ Carvajal wurde erst 1521 zum Bischof von Ostia erhoben und berichtet hier von seinen Wohltaten für die Basilika, die vor allem durch die Auffindung der Kreuzesreliquie unter Innocenz VIII., den gleichzeitigen Sieg der Spanier über die Mauren und die damit verbundene Aufwertung von S. Croce angeregt wurden. Die Indulgenz Alexanders VI. vom August 1494 betrifft die ganze Basilika und erlaubt daher keine Rückschlüsse auf den damaligen Zustand der Kapelle²²². Wenn die späteren Guiden schreiben, die Mosaiken seien im Jahre 1493 oder im Pontifikat Alexanders VI. erneuert worden, so vermischen sie wohl diese verschiedenen Nachrichten²²³.

Mancinis Stimme darf nicht unterschätzt werden. Auf seiner Suche nach Auslassungen Vasaris stieß er auf authentische Werke seines Landsmannes Peruzzi wie den Almadianofries in Viterbo oder die „Sibylle von Fontegiusta“. Wenn er die Fresken von S. Onofrio ablehnt, weil sie Pinturicchio zu nahe stünden, so muß er für die Zuschreibung der Cappella S. Elena gewichtige Gründe gehabt haben. Denn auch dort überwiegen im Figurenstil die quattrocentesken Elemente. Können also die Quellen Peruzzis Autorschaft weder ausschließen noch unterstützen, so sieht sich der heutige Betrachter letztlich auf den Bestand selbst verwiesen.

Die leicht gestreckte Kapelle wird von einer flachen, zwischen zwei kurze Tonnenarme eingespannten Hängkuppel überwölbt. Dieser Wölbungsform paßt sich das Dekorationssystem aufs organischste an. Kuppel wie Tonnenarme sind allseitig durch schwere Fruchtfestons gegen die Wand und gegeneinander abgesetzt. Im inneren Goldgrund wechseln gerahmte Figurenfelder mit ornamentalen Füllflächen. Dabei wird in der Kuppel zwischen großfigurigen Rundfeldern und kleineren trapezförmigen Szenen unterschieden. Jene sind durch einen ununterbrochenen Palmetten-Lotos-Fries gerahmt und

²¹³ Mancini, *Considerazioni*, I, 275, 314, II, 16, Anm. 147.

²¹⁴ Titi 1674, 249; Titi 1686, 198.

²¹⁵ R. Besozzi, *La storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, Roma 1750, 81.

²¹⁶ Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Fondo Sessoriano, vol. 396 MS, fol. 78;

G. Baglione, *Le nove chiese di Roma*, Roma 1639, 142, frdl. Hinweis Dr. Jakob Hess.

²¹⁷ Weder im Archiv des unter Carvajal dort ansässigen Karthäuserordens von S. Maria degli Angeli (ASR) noch in den spärlichen Archivresten des von Pius IV. in S. Croce eingesetzten Zisterzienserordens (ASR; Bibl. Naz. Centr. Vitt. Em. II, Fondo Sessoriano) finden sich Hinweise auf die Cap. S. Elena.

²¹⁸ Crowe-Cavalcaselle IV, 403f.; Frizzoni 1891, 206; Wickhoff 1899, 191; Frizzoni, *Melozzo da Forlì ispiratore di una insigne opera di decorazione*, in: *BollArte* 1916, 257–265; Berenson 1932, 441; R. Buscaroli, *Melozzo da Forlì*, Roma 1938, 96–99.

²¹⁹ Albertini, 6f.; ähnlich schreibt 1517 Fra Mariano da Firenze, 164.

²²⁰ Eubel II, 62.

²²¹ Forcella VIII, 187.

²²² *Bullarium Romanum* . . . , ed A. M. Cherubino, Roma 1638, I, 347f.

²²³ O. Panvinio, *Le sette chiese principali di Roma*, Roma 1570, 277; P. Ugonio, *Historia delle stationi di Roma*, Roma 1588, fol. 206s; G. Severano, *Memorie delle sette chiese di Roma*, Roma 1630, I, 623.

gleichzeitig zusammengebunden; diese stehen isoliert auf metallischen Maskenpodesten. Aber auch das Rahmensystem der Monumentalfelder wird durch große Goldnägel am Grund befestigt. Diesem tektonischen Kunstgriff widersprechen allerdings die Putten in den Pendentifs, die in echt „grotesker“ Alogik das mächtige Rahmenwerk auf ihren Armen tragen. Ähnlich verhält es sich in den Tonnenstreifen, wo aus der einen Figurennische der rahmende Fries der Mitteltondi hervorwächst, um nach mehrfachen Unterschneidungen in den Scheitel der anderen zurückzumünden.

Das Programm bietet keine Schwierigkeiten. Christus und die vier Evangelisten in der Kuppel werden von Petrus und Paulus über dem Altar, von Helena mit dem Stifter und Silvester in der gegenüberliegenden Tonne flankiert.

Die vier Kuppelszenen stellen dar:

1. Den Abbruch der drei Kreuze nach dem Tode Christi.
2. Kaiser Konstantin läßt das Kreuz vor sich her in die Schlacht tragen.
3. Die Probe der wiederaufgefundenen Kreuze.
4. Die Anbetung des Kreuzes durch den Papst – seine Physiognomie ist nicht eindeutig auf Alexander oder Julius zu beziehen –, durch Carvajal, Konstantin (?) und Helena²²⁴.

Das Mitteltondo über dem Altar füllt ein antikischer Thron mit dem Lamm Gottes und den Initialen „E(cce) A(gnus) D(ei) Q(ui) T(ollis) P(eccata) M(undi)“. Im korrespondierenden Tondo sind die Arma Christi, das leere Grab, der Hahn Petri und die Hände Gottes aufgereiht. Die hierarchische Gemeinschaft Christi und seiner Evangelisten beherrscht den Raum, und ihr diagonales Rahmenkreuz erhält an diesem Ort symbolischen Charakter. Der Gesamteindruck ist jedoch primär dekorativer Natur. Dazu tragen die prächtigen Farben, die aus Rot, Grün, Blau, Orange, Violett, Braun oder Weiß aufgebauten Akkorde ebenso bei wie die erlesenen Ornamente und das phantasievolle Füllwerk mit seinen Rankenkelchen, seinen Masken, Vögeln, Putten und Ziergefäßen. Im Gegensatz zum Stil der Figuren, der Szenen und des gesamten Dekorationssystems sind Rahmen und Füllwerk zweifellos von antiken Mosaiken inspiriert. Im übrigen mag sich der stolze Hinweis „ad instar priorum“ auf das Programm beschränken²²⁵. Der Figurenstil ist durch die Mosaiktechnik nicht mehr in allen Nuancen zu beurteilen. Während Christus in monumentaler Frontalität aus dem Gewoge jublierender Putten aufragt und die vier Nischenheiligen in statuarischer Wucht auf ihre

Rundsockel gebaut sind, eignen den Evangelisten eine gelenkigere Körperlichkeit. Eine Sockelbank zu fester Form geronnener Wölkchen schafft ihnen einen weiteren Aktionsradius, den sie mit ihren ausladenden Sitzmotiven, ihren abgewinkelten Ellenbogen, ihrem stützend hochgestellten Knie, ihrem lauschend aufgereckten Haupt oder ihren getreuen Symbolwesen nicht nur physisch ausfüllen. Jeder verkörpert auf andere Weise den Akt inspirierten Schreibens. Die vier Szenen der Kreuzeslegende wirken dagegen unprägnant und formschwach. Ihre Vielfigurigkeit wird weder der vergrößernden Technik noch dem Format der Bildfelder und ihrem Abstand vom Betrachter gerecht. In ihrer Komposition erinnern sie an die Szenen in der Laibung von S. Onofrio.

Die beseelte Bewegtheit der Evangelisten und die unverkennbar umbrische Ausprägung ihrer Physiognomien, ihrer Sitzmotive und ihres Faltenstils sind es vor allem, die Melozzo oder seinen Schüler Palmezzano von vornherein ausschließen. Dort ist das Figurengerüst starrer und axialer ausgerichtet, die Drapierung bizarrer, fehlt die lyrische Innigkeit. In all diesen Zügen stehen sie den Gestalten von S. Onofrio oder deren Vorläufern im Pinturicchio-Kreis (Cap. Buffalini, S. Maria in Aracoeli; Cap. Ponzani, S. Cecilia) viel näher. Physiognomisch fallen die bartlosen Köpfe der beiden jugendlichen Apostel heraus, insbesondere die kühne Untersicht des Hauptes von Johannes. Viel ähnlicher als etwa in den Engeln von Melozzos „Jüngstem Gericht“ finden sie sich in Signorellis Cappella S. Brizio in Orvieto wieder, deren Ausmalung um 1506 vollendet war. Signorelli vereinigt umbrische Physiognomien und umbrische Lieblichkeit mit jener Körperfülle und Bewegtheit, die – wenn auch in geringerem Maße – die Evangelisten der Helena-Kapelle von Peruzzis früheren Figuren unterscheiden. Die statuarische Monumentalität der beiden Apostelfürsten hingegen ist weder durch Melozzo oder die Umbrier, noch durch S. Onofrio und Signorelli allein zu erklären. Ihr säulenartiges Aufragen, die „Kanneluren“ ihres Untergewandes, die pathetische Kraft des Mantelwurfes und die ganze lapidare Schlichtheit der Pose deuten auf ein intensives Antikenstudium ihres Künstlers, wie es ja bereits aus den Grotesken resultierte. Schließlich sind die Lichter ihrer Faltenstege und die Schlagschatten in der Nischenrahmung in einer ganz neuen, dem Quattrocento noch wenig geläufigen Weise studiert. Spricht dies alles eher für einen fortgeschrittenen Meister an der Schwelle zur Hochrenaissance als für einen anonymen Nachahmer Melozzos und Pinturicchios vor 1500, so weist auch das Dekorationssystem in die gleiche Richtung: Die übersichtliche, der Architektur angepaßte Disposition, die souveräne Handhabung der Perspektive in den Figurennischen, die virtuose Verwendung antiker Dekorationsmotive und Ornamente und schließlich die dekorative Harmonie führen näher an Gewölbesysteme

²²⁴ J. da Voragine, *Legenda Aurea*, I, 455–466.

²²⁵ Quattrocenteske Aufnahmen einer Seitenwand und der beiden Schmalwände der Cap. S. Elena haben sich unter den „Anonimi“ der Uffizien erhalten (UA 1800, 4000). Unterhalb des Gewölbeansatzes sind dort Festons und eine Architekturlandschaft angedeutet, die gewiß zu dem antiken Mosaikbestand gehörten.

wie das des Chors von S. Maria del Popolo (um 1509), der Stanza della Segnatura (1508/09) oder der Stanza d'Eliodoro (1508/09) heran als an die Systeme Melozzos oder des Appartamento Borgia. Das umbrische Element Peruginos und Pinturicchios, Signorelli und die Antike sind aber die Kräfte, die sich im nächsten sicheren Werk Peruzzis, der Sala del Fregio, vereinigen. Und so bleibt für das Gewölbe der Cap. S. Elena auch heute der wahrscheinlichste Autor Peruzzi. Trotz der gesteigerten Monumentalität und Körperfülle, der antikischeren Dekorationskunst ist die Nähe zu S. Onofrio noch spürbar. Da aber 1509 die Arbeiten bereits abgeschlossen waren, scheint eine Datierung um 1507/08 angemessen.

14 DIE DREI GRAZIEN (Sammlung Zellerbach, San Francisco). Fresko (Taf. XVIIb)

Frizzoni und ihm folgend Freedberg haben ein ehemals in der Sammlung Chigi in Rom befindliches Fresko-Fragment mit der malerischen Ausstattung der Rocca in Ostia in Zusammenhang gebracht²²⁶. Wickhoff konnte jedoch nachweisen, daß die Provenienz gänzlich unbekannt ist. Gleichwohl hielt auch Wickhoff an der Zuschreibung an Peruzzi fest. Da dem Verfasser das Fresko nur aus Abbildungen bekannt ist und wichtige Partien wie Beine und Füße völlig entstellt scheinen, muß er sich einer endgültigen Stellungnahme enthalten.

Ergänzt man die Modellierung der Körper, deren Verlust die Gestalten heute jeder echten Körperlichkeit beraubt, so fügt sich die Gruppe ohne Schwierigkeiten in Peruzzis Œuvre um 1508/09 ein. Wie Raffael in seinem frühen Tafelbild (Chantilly) bemüht sich der Meister hier um die Rekonstruktion der Sieneser Grazien-Gruppe (Museo dell'Opera). Während nun Raffael jede Gestalt als selbständige Ganzheit auffaßt und durch Drehung, Gestik und Modellierung von der anderen absetzt, sind die Gestalten des Zellerbachfragmentes durch ihre Arme, durch das Tuch und durch den linearen Kontur zu einem Flächenrelief verbunden und aufs engste miteinander verflochten. Der Figurenstil ist von den bildhauerischen Qualitäten der Loggia di Galatea-Fresken noch weit entfernt. Die seltsam gebogenen Finger und die voluminöseren Körperformen verraten bereits den Einfluß Signorellis, wenn auch in den Physiognomien noch viel von der umbrischen Zuständigkeit der S. Onofrio-Zeit weiterlebt. Die engste stilistische Parallele findet sich wohl in Peruzzis Pariser Aufnahme der „Krönung des Trajan“²²⁷.

15 DIE CAPPELLA DEI MULATTIERI (Rom, S. Rocco) Zwischen September 1508 und September 1511 erhält Peruzzi Zahlungen für die Ausmalung der Kapelle der Maultiertreiber in S. Rocco a Ripa, die der Annunziata

²²⁶ Frizzoni 1891, 194f.; Wickhoff 1899, 191, Anm. 1; Berenson 1932, 441; Venturi IX, 5, 412; Freedberg, 135, Abb. 182.

²²⁷ s. u. Nr. 22.

geweiht war²²⁸. Ein Visitationsbericht von 1625 deutet Wert und Inhalt dieser Fresken an: „...altare sub Invocatione Sanctissime Annuntiationis cuius misterium manu insignis magistri est sub fornice depictum quamvis picturae vi fluminis, quae contingit de anno 1598, magna ex parte sint decoloratae“²²⁹. Beim Umbau der Kirche seit 1645 wurden sie dann endgültig zerstört.

16 UCCELLIERA FÜR JULIUS II.

Vasari berichtet, daß Peruzzi im Vatikan die Wände einer Uccelliera, eines wohl loggienartigen Vogelhauses auf dem Dache, mit den Darstellungen der Monate und ihrer Beschäftigungen schmückte: „Fu fatta nella sua giovinezza per Papa Giulio in un corridore in palazzo vicino al tetto una uccelliera, dove gli dipinse tutti i mesi di chiaro oscuro: et in questi tutti gli esercizi che si fanno mese per mese per tutto l'anno: nella quale opera si veggono infiniti casamenti, teatri, anfiteatri, palazzi, et altre fabbriche, con bella invenzione da lui accomodate in quel luogo.“²³⁰ Nach Taja befand sich dieser Korridor links von der großen Treppe, die die einzelnen Geschosse von Raffaels Loggien miteinander verbindet, und führte rechts am Appartement des Elemosiniere vorbei²³¹. Die kurz vor Taja datierbaren Pläne in der King's Library des British Museum erlauben die Lokalisierung dieses Korridors in den Trakt der Sala Ducale, der an der Seite des Cortile del Papagallo in Richtung Sala Regia durchläuft²³². Eine heute verlorene Inschrift in goldenen Lettern auf blauem Grund kann Tajas Angaben bekräftigen: JULIUS II. PONT. MAX. SERIIS DIEI PARTIBUS PERACTIS. REMISSIONIBUS LOCUM PROCUL A TURBA STREPITUQUE ORNAVIT PONT. SUI AN. VI.²³³ Das heißt, daß Julius II. sich hier zwischen November 1508 und November 1509 eine erholsame Zufluchtstätte eingerichtet hatte, die bei den späteren Umbauten verändert wurde. Im gleichen Jahr muß Peruzzi aber in der Rocca von Ostia gemalt haben.

Chattards Beschreibung des Korridors stimmt mit Taja in allen wesentlichen Punkten überein: „...un Corridore lungo, non troppo largo a tetto soffitato con dieci incavallature, con corde, monachi, e paradossi, il tutto dipinto con riquadri, e Cornicette dorate, dentro de quali sonovi diverse figurine con rabesche...“²³⁴ Taja denkt

²²⁸ Vas 1568, II, 138; Mancini, Considerazioni I, 282; Frommel, Farnesina, 172, 177f.

²²⁹ ASV, Miscellanea, armadio VII, vol. 113, fol. 1054.

²³⁰ Vas 1550, 720.

²³¹ Taja, 268ff.

²³² London, British Museum, King's Library, 75K I-III, fol. 37c, d; s. Ackerman, 25, Anm. 2.

²³³ Taja, loc. cit.

²³⁴ G. P. Chattard, Nuova descrizione del Vaticano . . . , Roma 1766, II, 326; am 4. Dez. 1508 quittiert der Maler Michele del Becca aus Imola 100 Dukaten „ad bonum computum picturarum . . . in palatio videlicet in curretori superiore“ (Hoogewerff 1945/46, 261, Dok. Nr. VII).

dabei an den Pinsel des Benedetto Bonfigli oder eines anderen Meisters dieser Zeit. Die Zahlungsnotiz vom 4. Dezember 1508 läßt jedoch vermuten, daß hier das gleiche Malerteam wie in Ostia tätig war²³⁵.

17 DIE FRESKEN IM TREPPENHAUS DER ROCCA VON OSTIA (Taf. IXb–Xb)

Vasari beschreibt Peruzzis Tätigkeit in Ostia erst in der zweiten Auflage seiner Viten, unmittelbar im Anschluß an die Kapellen von S. Rocco: „...Perche cominciato a essere in buon credito fu condotto a Hostia, dove nel Maschio della Rocca dipinse di chiaro scuro in alcune stanze storie bellissime, e particolarmente una battaglia de mano in quella maniera, che usavano di combattere anticamente i Romani, ed appresso uno squadrone di soldati, che danno l'asalto a una Rocca; dove si veggiono i soldati con bellissima, e pronta bravura, coperti colle targhe, appoggiare le scale alla muraglia; e quelli di dentro ributtargli con fierezza terribile. fece anco in questa storia molti instrumenti diverse sorti d'armi, ed in una sala molte altre storie tenute quasi delle migliori cose, che facesse; bene e vero. che fu aiutato in questa opera da Cesare da Milano²³⁶.“ Für Peruzzis Tätigkeit in Ostia liegt kein sicheres Datum vor. Am 4. Dezember 1508 und am 13. März 1509 werden jedoch an den Maler Michele del Becca aus Imola die beträchtliche Summe von insgesamt 300 Dukaten „ad bonum computum picturarum fiendarum in arce Hostie“ und an den „faber Lignarius“ Antonio da Sangallo d. J. 70 Dukaten „ad bonum computum tantorum operum faciendarum in arce Hostie“ bezahlt²³⁷. Das heißt wohl, daß damals die malerische Ausstattung der Rocca begann oder schon im Gange war. Dabei dürften Michele del Becca in Ostia wie im Vatikan die mehr dekorativen Arbeiten zugefallen sein, Antonio da Sangallo vielleicht der Bau der Gerüste.

Die von Vasari beschriebenen Fresken sind spurlos verschwunden. Ihr Gegenstand gehört dem gleichen Themenkreis an wie Ripandas kapitolinische Fresken und die kaiserzeitlichen Reliefs (Trajanssäule), die von so großer Wirkung auf Peruzzis römische Anfänge gewesen waren. Erhalten haben sich nur Fragmente der Dekoration des Treppenhauses, die erst kürzlich bei einer umfassenden Restaurierung freigelegt wurden²³⁸.

Ein illusionistisches System dorischer Pilaster mit Gebälk und Grotteskenfeldern bindet die einzelnen Wandstücke zusammen, während die Tonnenarme durch ein fingiertes Rahmenwerk in Kassetten quadratischen, okta-

gonalen, rechteckigen und ovalen Formates untergliedert werden. In einer Lünette des zweiten Treppenabsatzes hat sich eine Grisaillebüste in einem fingierten Okulusfenster erhalten. Dieses logisch-tektonische System mit der schlichten dorischen Ordnung unterscheidet sich grundsätzlich von seinen dekorfreudigeren Vorläufern und vollzieht darin einen Schritt zur Kunst Bramantes, wie auch das Lünettentondo Bramantes Mailänder Dekorationssysteme in Erinnerung ruft. Auch die Grottesken sind nicht mehr Gegenstand quattrocentesker Fabulierlust, sondern den antiken Prototypen der Domus Aurea angenähert²³⁹. In den Rechteckfeldern des zweiten Treppenlaufes haben sich Grisailleszenen mit Taten des Herkules erhalten, die so unmittelbar mit jenen der Sala del Fregio übereinstimmen, daß an Peruzzis Autorschaft kein Zweifel bestehen kann. Die Gestalten stehen in hellem Ocker vor dunkelblauem Grund. Die starken, etwas übertrieben modellierenden Lichter dürften teilweise erneuert sein. Ein Baum und ein Fels bilden die einzigen Kulissen der flachen Bühne. Die Figuren sind reliefhaft in die Fläche gebreitet, wenn auch durch Überschneidungen und Verkürzungen Räumlichkeit erzwungen wird. Die Spannung der Figuren zueinander und zur Fläche und ihr Rhythmus zeigen Peruzzi auf einer neuen Stufe seines Schaffens. Auch sein Verhältnis zum menschlichen Körper hat sich seit dem „Triumph des Scipio“ oder dem „Hermaphrodit“ entscheidend gewandelt. Jeder Muskel verrät eine sichere Kenntnis der Anatomie, ist auf die jeweilige Stellung oder Bewegung abgestimmt. Der Körper wird aus seiner Aktion heraus und nicht mehr aus lyrischer Zuständlichkeit verstanden.

Es ist unwahrscheinlich, daß Peruzzi diese anatomische Fertigkeit nur durch das Studium der Antike erreichte, die ihm ja von Beginn seines Romaufenthaltes an als Vorbild diente. Kein Meister zwischen Siena und Rom hatte damals eine ähnliche Beherrschung des menschlichen Körpers bewiesen wie Signorelli in der Cappella S. Brizio, deren Ausmalung um 1506 abgeschlossen war²⁴⁰. Signorellis drastische Körpermodellierung, die die Muskeln unter der Haut freizulegen scheint, ist bei Peruzzi gemildert. Dennoch weisen insbesondere seine Standmotive und Beinformen auf Signorellis Einfluß und nicht etwa auf Michelangelo, der bereits um 1504 in seinem Schlachtenkarton Signorellis Körpern eine klassischere Formulierung gegeben hatte. Signorelli spannt in der Sockelzone seiner Cappella S. Brizio zwischen die Pilasterordnung ein ähnliches Rahmenwerk von runden und rechteckigen Feldern, deren Zwischenräume durch Grottesken ausgefüllt werden, wie Peruzzi in seiner Treppentonne. Die Figuren selbst stehen ebenfalls in hellem Ocker vor dunkelblauem Grund auf einer flachen

²³⁵ Golzio, 21.

²³⁶ Vas 1568, II, 138f.

²³⁷ Hoogewerff, 1945/46, 261–265, Nr. VIII, X, XI, XX.

²³⁸ M. F. Squarciapino, *Il museo della Rocca nel castello di Giulio II in Ostia Antica*, in: *Musei e gallerie d'Italia* 9 (1964), Heft 22–24, 9–13; Squarciapino, *La rocca di Giulio II del Ostia Antica*, in: *Studi Romani* 12 (1964), 407–414.

²³⁹ Weege, Abb. 38–45.

²⁴⁰ L. Dußler, Signorelli, in: *Th-B XXXI* (1937), 12f.

Bühne mit geringer Kulisse. Orvieto lag nahe der Straße Rom–Siena, auf der Peruzzi während dieser Jahre wohl des öfteren reiste, und Signorelli weilte selbst im Herbst 1508, also kurz vor der Entstehung der Fresken, in Rom²⁴¹.

Das eindrucksvollste Zeugnis von Peruzzis Fresken in Ostia bleibt jedoch der monumentale Grisaillekopf. Wie kaum zuvor tritt der Meister hier in unverwechselbarer Eigenart in Erscheinung. Der ausdrucksvolle Kopf, der im Typus an Porträtbüsten der hadrianisch-antoninischen Epoche anknüpft, hat Merkmale eines Selbstporträts. Die breite, nicht sehr hohe Stirn, die starken Brauenwülste, die tiefgebeteten Augen, die lange, knochige Nase, der volle, scharfgeschnittene Mund und der lockige, kurz gestutzte Bart kehren ähnlich auf den wahrscheinlichen Porträts des Meisters wieder. So scheint auch die klassische Pose von einem ganz persönlichen Zug versonnener Schwermut durchdrungen. Mit virtuos gesetzten Lichtern wird die Oberfläche plastisch modelliert und reliefhaft vor den undefinierten Hintergrund gestellt.

18 DIE ERSTE AUSSTATTUNGSPHASE DER FARNESINA (1509–1511)

18 a DIE SALA DEL FREGIO (Taf. Xc–XIIa)

Im Mai 1505 hatte Agostino Chigi das Grundstück bei der Porta Settimiana erworben, 1511 waren bereits einige Räume des neuen Palastes ausgemalt. Dies ist zwei Beschreibungen von 1511 und vom Januar 1512 zu entnehmen²⁴². Während Egidio Gallo nur vom Dekor der beiden Erdgeschoß-Loggien spricht – „Verum ambas ornat pictura figuris“ –, macht Blosio Palladio genauere Angaben:

„Heic Iuno ut veris vehitur pavonibus: Extat
Heic Venus orta mari et concha sub sydera fertur.
Heic Boreas raptam ferus avehit Orithyiam.
Heic Pandioniae reserant arcana sorores.
Denique quas Ovidi versus pinxere, repinxit
Pictor et acquavit Pelignos arte colores.
Tam foelix pictor vale ut pictore Poeta . . .“

Wie schon Förster bemerkt hat, lassen sich die erwähnten Darstellungen mit Ausnahme der Venus sämtlich auf Sebastianos Lünetten beziehen und ist mit der „Venus orta mari“ eher Peruzzis Sechseck-Komposition als Raffaels „Galatea“ gemeint. Eine Anspielung auf den Fries der Sala del Fregio könnte man allenfalls in der allgemein gehaltenen Formulierung „Denique quas Ovidi versus pinxere, repinxit“ erblicken. Vasari erwähnt außer den Fassadenmalereien und der späteren Sala delle Prospettive nur die Gewölbefresken der Loggia di Galatea, und schon Fabio Chigi vermag den

Künstler der „perpetua quasi taenia historiolis egregie efficta“ nicht mehr zu nennen²⁴³. Erst Cavalcaselle hat in ihr wieder ein eindeutiges Werk Peruzzis erkannt, „...als Arbeit eines Mannes, der über dem Studium Michelangelos und Raffaels doch die eigene Kunstsprache nicht aufgegeben hat“²⁴⁴.

Diese Fresken haben unter der Feuchtigkeit der Mauern schwer gelitten. In besonderem Maße sind einige der „Taten des Herkules“ davon betroffen und kaum mehr sichtbar. Wohl im Zuge der Wiederherstellungsarbeiten nach 1860 wurden Konturen nachgezogen und Schattierungen erneuert, so daß der heutige Eindruck nur mehr teilweise dem ursprünglichen entspricht. Auch die Oberfläche der Kassettendecke, der Wand und der Scheingesimse gehen auf diese Restaurierung zurück²⁴⁵. Eingespannt in den architektonischen Organismus eines dreiteiligen Gebälks, über dem die Balkendecke ansetzt, läuft der Fries ohne eigentliche Unterbrechung oder Zäsur um die vier Wände eines längsrechteckigen Raumes²⁴⁶. In einem Inventar von 1526 wird dieser „Saletta“ genannt. Wahrscheinlich hatte er die Funktion eines Empfangsraumes zu erfüllen²⁴⁷. Den reich dekorierten Leisten von Architrav und Gesims dürften Peruzzis Formen zugrunde liegen: Der Almadiani-Fries in Viterbo oder der Fries in der Sala delle Prospettive verhalten sich ähnlich zum rahmenden Gebälk. Die unbestimmte, jeder Aktion offene Raumbühne des Frieses steht allerdings seiner tektonischen Funktion entgegen. Verbindende Glieder wie die Hermen der Sala delle Prospettive fehlen. So bleibt der fortlaufende Fluß der Erzählung ungehemmt auch dort, wo sie von einem Themenkreis zum anderen überwechselt. Nur eine weibliche Herme am Ende der „Herkulestaten“ und eine wenig überzeugende Zäsur zwischen den beiden Geschichten von Meleager und Orpheus erleichtern die Lesbarkeit der bunten Szenenfolge. Diese schreitet im allgemeinen von links nach rechts voran, und die Aktion entfaltet sich fast immer in der gleichen Richtung. Wo ein Szenenwechsel größere Abstände erfordert, werden gebärdenreiche Bäume eingeschoben, so daß der Rhythmus niemals zum Stillstand kommt. Dieses gleichmäßige Band bunt bewegter Gestalten vor dunkelblauem Grund belebt und schmückt den Raum und gibt dem Auge des Betrachters abwechslungsreiche Nahrung, ohne es doch übermäßig zu absorbieren. Es ist wie ein Bilderbuch, das man an einer beliebigen Stelle wieder schließen kann. Wie werden es dann die komplexeren Systeme der Hochrenaissance, der Loggien Raffaels oder der Villa Madama, dem Betrach-

²⁴³ Cugnoni 1878, 33.

²⁴⁴ Crowe-Cavalcaselle IV, 410; Förster, Farnesinastudien, 86ff.; Frizzoni 1891, 212f.; Weese, 43–46; Hermanin, Farnesina, 71–79; De Cataldo, 31–36; Venturi IX, 5, 388; Gerlini 1949, 21–25; D’Ancona, 26f., 91f.; Freedberg, 139.

²⁴⁵ Frommel, Farnesina, 21f.

²⁴⁶ 6,71 × 8,40 m.

²⁴⁷ Frommel, Farnesina, 47, 190.

²⁴¹ loc. cit.

²⁴² Förster, Farnesinastudien, 18f.; Frommel, Farnesina, 5.

ter erschweren, ihre einzelnen Szenen zu lesen und mit den nachfolgenden zu verbinden!

Den Anfang des Frieses hat man wohl in der Herkulesfolge zu suchen, die an der rechten (nördlichen) Schmalwand beginnt und sich mit zwei Episoden an der Eingangswand fortsetzt. Nur an dieser Stelle trifft sich der Beginn einer Szenenfolge mit einer der Ecken des Raumes. Außerdem ist es wohl kein Zufall, daß gerade die ersten Szenen unmittelbar an einer vergleichbaren Arbeit des Meisters anknüpfen, der Dekoration des Treppenhauses von Ostia, die nur wenig früher entstanden sein kann. Dargestellt sind die Kentauren, der Nemeische Löwe, die Stymphalischen Vögel, der Drache der Hesperiden, Cerberus, die Rosse des Diomedes, die Lernaäische Hydra, der Kretensische Stier, Antäus, Busiris, Herkules trägt das Himmelsgewölbe und der Erymanthische Eber²⁴⁸. Dieser freien Abfolge liegt möglicherweise die kurze Aufzählung Ovids zugrunde, bei dem ebenfalls der den Garten der Hesperiden bewachende Drache von dem Tragen des Himmelsgewölbes getrennt ist²⁴⁹. Peruzzi hätte sich aus den Szenen Ovids zwölf ausgewählt, um die symbolische Zahl der Taten zu erreichen. Für eine allegorische Interpretation, wie sie Cartari und Valeriano nach antiken Autoren referieren, bietet sich kein Anhaltspunkt²⁵⁰. Als nächstes folgen drei Lieben des Jupiter: Europa, Danae und Semele²⁵¹. Merkur, der die Rinder zum Meer treibt, ist gewiß als Gehilfe des Jupiter zu verstehen, wie ihn Ovid beschreibt²⁵². Auch „Diana und Aktäon“ und den folgenden Midasszenen liegt Ovid zugrunde²⁵³. Dabei schreitet die Handlung in den Szenen „Midas bittet Bacchus, ihn vom Golde zu befreien“, „Midas wäscht sich in der Flußquelle rein“, „Midas kritisiert den Schiedsspruch des Tmolus“ und „Apollo straft Midas durch Eselsohren“ seltsamerweise von rechts nach links fort. Unverständlich bleibt auch, warum zwar die Befreiung des Midas von seinem Goldfluch, nicht aber dieser selbst dargestellt ist. Einer genaueren Deutung schwerer zugänglich bleiben der letzte Abschnitt der Eingangswand mit dem Gespann des Neptun und der Amphitrite und die ganze folgende Schmalwand. Zunächst findet der triumphale Zug des Meergottes seine Fortsetzung in Tritonen, Najaden, Putten und Meerwesen, die mit Muscheln, Fischen, Steinen, Segeln, Füllhörnern und Amphoren

voranschreiten. Dann folgen, einsam auf einer Klippe spielend, ein Doppelflötenbläser und, bis zur Wade im Wasser, ein Herold mit Feldzeichen, der zum Kampfe der Meerwesen bläst. Diese schlagen mit schweren Keulen aufeinander ein, schützen sich mit Schildkröten schilden und werden am anderen Ende von einem zweiten Herold angefeuert. Wiederum allein auf einer Insel hockend, schließt sich nun ein junges Paar mit Kind an, neben dem ein greiser Flußgott seine fruchtbare Urne verströmen läßt. Ein Triton mit einem Knäblein auf den Schultern, ein junges Weib und ein bekränzter Jüngling mit Instrument und Bogen bilden den Abschluß. Nur der Doppelflötenist, das Inselpaar und der Violaspieler mit seiner Begleiterin fallen aus den zahlreichen Meerthiasoi heraus, wie sie die Renaissance aus unzähligen antiken Darstellungen kannte. Der Kampf der Meerwesen entkleidet Mantegnas berühmten Stich seines allegorischen Hintergrundes: Mantegnas *Individa* ist zu einer streitbaren Meergreisin geworden. So hat es nicht den Anschein, daß an dieser Wand Episoden eines bestimmten Mythos geschildert sind wie in Ovids farbenprächtigen Schilderungen der Meergötter²⁵⁴. Die folgende Fensterwand beginnt mit einer nackten Schläferin, die von lüsternen Satyrn belauscht wird. Ihre löwen- oder panthergestaltete Kopfstütze und die Nachbarschaft des Bacchus erlauben ihre Identifizierung mit der verlassenen Ariadne auf Naxos²⁵⁵. Auch die „Schindung des Marsyas“ mag auf die Metamorphosen zurückgehen, die ebenfalls zwar die Schindung, nicht aber den vorhergehenden Wettkampf schildern. Dies gilt auch für die Geschichte von Meleager, der nach den „Taten des Herkules“ und dem „Meerthiasos“ der breiteste Raum gewidmet ist²⁵⁶. Am Ende der vierten Wand schließlich sind, etwas eingengt und hart von dem Meleager-Zyklus abgesetzt, noch drei Orpheus-Szenen angehängt, wobei hier die Reihenfolge nicht genau dem Mythos entspricht²⁵⁷. Links spielt Orpheus nach dem erneuten Verlust Eurydikes vor den Tieren und Bäumen, in der Mitte reißt Pluto Eurydike an den Haaren zurück in die Unterwelt, und in der letzten Szene wird Orpheus von den Mänaden erschlagen²⁵⁸.

Ob dieser willkürlich anmutenden Szenenfolge ein übergeordneter Gedanke, ein ausgeklügeltes Programm zugrunde liegt, ist schwer zu beurteilen. Immerhin fällt auf, daß an jeder der vier Wände ein Prinzip dominiert: Herkules' übermenschliche Taten, die Beziehungen zwischen Göttern und Menschen (Lieben des Zeus, Diana und Aktäon, Apollo und Midas), der elementare

²⁴⁸ Förster, *Farnesinastudien*, 86f., der den Fries nur aus Berichten und kleinen Abbildungen kannte, nennt irrtümlich 13 Taten, indem er den von Herkules den Pferden vorgeworfenen Diomedes mit Geryon oder Cacus verwechselt. In der 10. Szene sieht er im Opfer Herkules' eine Amazone. Sein Bart deutet jedoch eher auf Busiris.

²⁴⁹ Ovid, *Metamorphosen* IX, 182–198.

²⁵⁰ Cartari 1567, 241; Valerianus, *Hieroglyphica*, 427r, s.

²⁵¹ Ovid, *Metamorphosen* II, 837–875, IV 611, III, 273 bis 298.

²⁵² *Frdl. Hinweis* Dr. E. Verheyen; Saxl, *Lectures*, 193.

²⁵³ Ovid, *Metamorphosen* III, 173–252, XI, 127–181.

²⁵⁴ vgl. etwa Ovid, *Metamorphosen* I, 284ff.

²⁵⁵ *Frdl. Hinweis* Dr. E. Verheyen; vgl. Förster, *Farnesinastudien*, 87; Ovid, *Metamorphosen* VIII, 175–177.

²⁵⁶ *op. cit.*, VIII, 329–359.

²⁵⁷ *op. cit.*, X, 56–XI, 19.

²⁵⁸ Ob schon Peruzzi die Zäsur durch den phantasielosen Vertikalbalken schuf, ist wohl nur bei einer Restaurierung zu klären.

Bereich des Wassers und schließlich der Tod (Marsyas, Meleager, Orpheus). Vielleicht dachte man an die vier Elemente oder die vier Weltbereiche (Erde, olympische Götter, Meereshgötter, Todesgötter). Keine Deutungsmöglichkeit kann sich jedoch auf eine konsequente Auswahl der Szenen stützen, keine ist daher zwingend. Was auch immer Chigis humanistische Ratgeber beabsichtigt haben mögen: Peruzzis Aufgabe war die Umsetzung ins Bild. Und besser noch als im Treppenhaus von Ostia offenbart hier die Fülle der Szenen und Themenkreise sein Verhältnis zu den mythologischen Bildinhalten, zum literarischen Text und zu den antiken Vorlagen während dieser bedeutsamen Jahre der römischen Kunstgeschichte. In den meisten Szenen konnte er sich an die antiken Darstellungen anlehnen, und vielleicht war dies sogar ein Gesichtspunkt bei ihrer Auswahl. Nur eine enge Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Humanisten ermöglichte die Identifizierung der literarischen mit den bildlichen Quellen und damit ihre Neugestaltung im Bild. Andere Szenen, wie die „Stymphalischen Vögel“, der „Tod der Semele“, „Diana und Aktäon“ oder der „Spielende Orpheus“, unterscheiden sich in zeitbedingten Details (Tisch, Himmelbett, Dreischalenbrunnen, Viola) von den Prototypen. Den „Tod der Eurydike“ endlich scheint er in quattrocentesker Drastik selbst erfunden zu haben. Dabei half ihm Ovid, die antiken Vorlagen miteinander zu verbinden und zu vervollständigen, die Ereignisse oft unmittelbarer, lebendiger, wörtlicher darzustellen als die unterschiedlichen Bildquellen²⁵⁹. Höchst charakteristisch für seine Eigenart wie für die ganze Epoche ist nun die Art der Umsetzung im einzelnen. Hier seien – pars pro toto – die Meleager-Szenen herausgegriffen.

Von den zahlreichen antiken Reliefs mit Darstellungen der Jagd des Kalydonischen Ebers steht jenes im Palazzo Doria-Pamphili der ersten Episode des Frieses am nächsten²⁶⁰. Die Gemeinsamkeiten beschränken sich auf das Kompositionsschema und Einzelmotive. Drängt der antike Meister seine Gestalten in fortlaufender Reihung fast ohne Zäsur neben- und übereinander und war Peruzzi noch im „Triumph des Scipio“ dieser Häufung von Figuren in einer Ebene gefolgt, so zieht er die Szene nun so weit auseinander, daß sich spannungsvolle Verhältnisse ergeben. Die Figuren sind nicht mehr geschichtet, sondern im Halbkreis um das gemeinsame Ziel, den Eber, angeordnet. Stellung, Gestik und Verkürzungen schaffen einen Aktionsraum, in dem sich das Aufeinanderprallen der Kräfte vollziehen kann. Wenn gleich im engsten Kontakt mit der Bildebene konzipiert, lassen die Figuren doch einen freien unbestimmten Raum

hinter sich. Ihr Verhältnis zur Fläche ist so sorgfältig abgestimmt, daß sich die Zwischenräume zuweilen geometrischen Figuren annähern. Auch die Körper entfernen sich von ihrer antiken Vorlage. Federleicht, schinig-gespannt, in behender, fast tänzerischer Beweglichkeit umringen sie den Eber, während die antiken Kämpfer schwer und träge in ihrer Aktion erstarren. Der Streit um das Fell des Ebers, die Verbrennung des Scheits und die Klage um Meleager finden sich auf einem Sarkophag in Wilton House²⁶¹. Auch hier nimmt Peruzzi die Komposition auseinander, schafft Aktionsraum und Spannung und formt geschlossene Gruppen. So macht er in mancher Hinsicht den Reduktionsprozeß rückgängig, den die Sarkophagmeister mit den berühmten Motiven der antiken Malerei und Plastik vorgenommen hatten. Peruzzis Bemühen um Raumtiefe wird am augenfälligsten in dem „Tod des Meleager“, wo Bett und Triumphbogen auf eine gemeinsame Tiefendiagonale gebracht sind. Im hingestreckten Meleager verwendet er eine Verkürzung, die Sebastiano in seinem „Tod des Adonis“ (Florenz, Palazzo Pitti; um 1512) aufgreift, um sie in klassischerer Formulierung dem Peruzzi der Sala delle Prospettive zurückzugeben („Tod des Adonis“)²⁶². In mehrfacher Hinsicht ist Peruzzis „Tod des Meleager“ auch Francesco di Giorgios Bronzerelief „Beweinung Christi“ (Venedig, S. Maria del Carmine, um 1475) vergleichbar²⁶³, das schon vom Gegenstand her in größerem Abstand von den antiken Vorbildern steht. Das räumliche Halbrund der Komposition, die unbestimmte Tiefe des Hintergrundes, die spielerische Beweglichkeit der Gestalten und die Ausdruckskraft ihrer Gebärde zeigen, wieviel noch vom Geiste Francesco di Giorgios in Peruzzi weiterlebt. Vielleicht war es die Freiheit des dekorativen Frieses, die Peruzzi von der Monotonie des umbrischen Figurenideals befreite und auf die eigenwilligen Möglichkeiten seines ersten Lehrers zurückgreifen ließ. Weder Pinturicchio noch Signorelli oder Leonardo konnten ähnliche Spontaneität in ihm auslösen. Bezeichnenderweise sind es die Reliefs und nicht die Tafelbilder, auf die Peruzzi hier zurückkommt und in deren Stil sich die antiken Reliefvorlagen unmittelbarer übersetzen ließen als in den Stil der Umbrer. Dabei ist der Umsetzungsprozeß oft so weit getrieben, daß die Antike mehr in äußerlichen Attributen und Formeln als in der Substanz gegenwärtig bleibt. Marionettengleich, wie von unsichtbaren Drähten gelenkt, schweben die zierlichen Figürchen durch den Raum und geben sich durch anmutige Gebärde, durch eine wohlausgebildete Körperlichkeit, durch kontrastreiche Gruppierungen im Bildraum als Kinder einer jüngeren, nicht mehr dem Quattrocento zugehörigen Generation zu erkennen. Raffael und Michelangelo können noch keinen beherr-

²⁵⁹ R. Kultzen hat auf einem 1965 im Kunsthistorischen Institut zu Florenz abgehaltenen Seminar gezeigt, daß zahlreiche Kompositionen unmittelbar auf Holzschnitte in spätquattrocentesken Ovid-Ausgaben zurückgehen.

²⁶⁰ Robert III, 2, Abb. 254.

²⁶¹ op. cit., Abb. 275; Bober, 11, Abb. 45.

²⁶² Dußler, Sebastiano, 131.

²⁶³ Weller 1943, 135ff.

schenden Einfluß auf den Peruzzi der Sala del Fregio gewonnen haben, auch wenn vereinzelt Motive, wie die Putten um das Totenbett des Meleager oder die Jünglinge zwischen Bacchus und Ariadne, den Raffael der Stanza della Segnatura ins Gedächtnis rufen. Das Neue, das Michelangelo und Raffael nach Rom brachten, die Vermenschlichung und Monumentalisierung der Bildfigur, sind der spielerischen Heiterkeit des Frieses entgegengesetzt. Erst in den Gewölbefresken der Loggia di Galatea wird sich Peruzzi mit seinen ungleich bedeutenderen Generationengenossen auseinandersetzen. Daß er hier noch nicht unter dem Druck dieses aussichtslosen Wettbewerbes steht, daß er in ungebrochener Gestaltungsfreude die Erfahrungen seiner ganzen Lehrzeit souverän verbindet und der erstarrten Antike neues Leben einhaucht, macht den Fries zu einer der geglücktesten Leistungen seines bildnerischen Schaffens. Gegenüber den erhaltenen Szenen im Treppenhaus von Ostia ist der Einfluß Signorellis schwächer geworden, die neue Beherrschung des Körpers mit den früheren Stilelementen stärker verschmolzen, und so darf man mit einer wenig späteren Entstehung um 1509/10 rechnen.

18 b DIE FASSADENMALEREIEN (Taf. XVIc, XVIIa, XXIIb)

Für die Datierung der Fassadenmalereien der Farnesina fehlen alle dokumentarischen Anhaltspunkte. Da jedoch die Außenarchitektur des Palastes von vornherein auf Bemalung angelegt gewesen sein muß, sinnvollerweise diese jedoch ausgeführt wurde, solange der Bau noch eingerüstet war, wird man sie der ersten Ausstattungsphase bis 1511 zuordnen dürfen. Auch der Stil der wenigen erhaltenen Fragmente legt eine frühe Datierung nahe.

Das System der Fassadendekoration ist durch die Aufnahme eines französischen Zeichners von ca. 1560 überliefert²⁶⁴. Steht die schlanke Pilasterordnung heute als in sich geschlossenes tektonisches Gerüst vor einer neutralen Fläche, so war die Wand durch die Bemalung stärker in den Organismus der Architektur einbezogen. Die Aufnahme zeigt, daß die Gesimse der Ädikulen und ihrer Sohlbänke bis an die Pilaster weitergeführt waren. Zwischen Ädikula und Pilaster standen auf maskenverzieren Podesten Panisken, die mit ihren kapitellartigen Körben das obere Gesims stützten. Auf der Sohlbank sind wappentragende Putten zu erkennen. Die Fläche zwischen Ädikula und Mezzanfenster bzw. Architrav (im Erdgeschoß ca. 1,85 × 3,16 m; im Obergeschoß 1,65 × 3,27 m) füllten reliefartige Kompositionen: im Obergeschoß links eine Frau mit Kind und begleitende Gestalten unter einem Baum; rechts wahrscheinlich das „Opfer der Iphigenie“. Über das Programm dieser Szenen geben die Quellen keinerlei Aufschluß: „... e l'adorno

²⁶⁴ New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 49.92.53 r; Ackerman 1962, 243f., Abb. 1.

di fuori di terretta, con istorie di man sua, fra le quali alcune ve ne sono molto belle²⁶⁵.“

In den Arkadenzwickeln der Ostfassade haben sich einige Mädchengestalten mit Attributen olympischer Götter erhalten, die eine Probe vom Stil und Charakter der Bemalung liefern. Die Technik erinnert an den Lünettenkopf in Ostia. Nur sind die Lichter nun breiter, lockerer und dekorativer aufgelegt, so daß Gesichter, Arme oder Füllhörner in voller Plastik hervortreten. Die anmutige Haltung, die weit ausladende Gestik und die vollen weichen Gesichter rufen Raffael ins Gedächtnis, dessen Parnaß um 1511 ebenfalls vollendet war. Doch der schlechte Erhaltungszustand erlaubt es nicht, mit Sicherheit festzustellen, ob die Kenntnis Raffaels hier unbedingt vorausgesetzt werden muß. Mit seiner malerischen Terzettetechnik und ihrem kontrastreichen Chiaroscuro scheint Peruzzi die ältere Sgraffitotechnik abgelöst und einen Wandel herbeigeführt zu haben, dem dann Polidoro und Maturino zum Sieg verhalfen²⁶⁶. Nur wenige Spuren von Peruzzis Tätigkeit als Fassadenmaler sind auf uns gekommen, und so gewinnt die Aufnahme von 1560, die das einzige vollständige Dekorationssystem überliefert, doppelte Bedeutung.

Nun befindet sich im Louvre eine Zeichnung mit der Darstellung zweier mythologischer Szenen, die aus einem ähnlichen dekorativen Zusammenhang kopiert zu sein scheinen^{266a}. Obwohl die obere Szene wesentlich niedriger wirkt als die untere, ist deutlich zu erkennen, daß beide analoge Felder füllten: In ihrer Mitte bleibt ein einfach gerahmtes Rechteck mit Tiefenrelief ausgespart, das von einem auf Wolken schwebenden Putto gestützt wird – offenbar ein Fenster, dessen oberen Abschluß der Zeichner unterschlug. An dem oberen Rand ebenso wie an den beiden Seiten ist das Blatt beschnitten. Ursprünglich mag das Fenster hier die gleiche Höhe wie in der unteren Hälfte erreicht haben. Ergänzt man noch die beiden seitlichen Randstreifen, so ergeben sich ähnliche Felder wie im Erdgeschoß der Farnesina zwischen Pilastern, Ädikula und Gebälk.

Trotz dieser Übereinstimmungen würde man zögern, in den beiden Szenen verlorene Fassadenfelder der Farnesina wiederzuerkennen, entsprächen nicht der Stil und die Auffassung des Gegenstandes so genau der Stufe der Sala del Fregio. In der oberen Szene ist wohl Pasiphae dargestellt, die Dädalus den Auftrag erteilt, eine hölzerne Kuh zu bauen (Apollodor 3, 1, 2). Dädalus hält in der Rechten die Hirtenflöte, mit der er den Stier wieder auf

²⁶⁵ Vas 1550, 720.

²⁶⁶ Vas 1550, 88ff., 815; Hirschfeld 1911; Katalog „Le case romane con facciate graffite e dipinte“; dazu R. Kultzen 1961, 61–71; R. Kultzen hat eine umfassende Arbeit über die Fassadenmalereien des Polidoro da Caravaggio abgeschlossen.

^{266a} Paris, Louvre, Cabinet des Dessins; Inv.-Nr. 7105; 15,1 × 20,5 cm; Feder, laviert; dem Girolamo da Carpi zugeschrieben; frdl. Hinweis Dr. K. Oberhuber.

die Weide gelockt hat, während Pasiphae ihm den Gegenstand ihrer Leidenschaft bedeutet. Weidegras, knorrige Bäume, hügeliges Gelände, in der Ferne ein pantheonartiger Rundbau (?) und ein antikisierendes Oktogon geben als Ort der Handlung das kretische Hinterland. All dies ist mit jener einfühlsamen Lebendigkeit, jenem bedächtigen Witz erzählt, den wir in der Sala del Fregio kennenlernten. Die quattrocenteske Zierlichkeit der Figuren, ihre marionettenhafte Beweglichkeit, ganz besonders aber die Physiognomien der Rinder mit ihren flachen faltigen Wammen sind dort – etwa in der Szene „Europa und der Stier“ – wiederzufinden. Die untere Szene zeigt, wie die olympischen Götter Mars und Venus auf dem Liebeslager verspotten, an das sie der eifersüchtige Vulkan mit unsichtbaren Netzen gefesselt hat (Ovid, *Metam.* IV, 171–189). Links oben ist der Sonnengott auf seinem Gespann zu sehen, der Vulkan von dem Treiben seiner Gattin unterrichtet hat; rechts oben in der Schar der olympischen Götter Minerva (vom Zeichner versehentlich als Mann wiedergegeben?), Saturn, Merkur, Jupiter und Diana; links unten Vulkan, mit einer unsichtbaren Arbeit beschäftigt, und Neptun, der aus dem Meer herbeigeeilt ist; rechts das in seine Liebesstellung gebannte Paar und der mißvergnügte Amorknabe.

Das Sonnengespann und die Göttergruppe erinnern an das Parisrelief in der Villa Medici, Vulkan in der Schmiede an das Relief im Konservatorenpalast, und für das gewagte Motiv der Umarmung mag sich ebenfalls ein antikes Vorbild nachweisen lassen. Der Zusammenhalt zwischen den vier Gruppen ist wie in der „Nacht“ der Sala delle Prospettive weniger durch echte Komposition als durch die Balance der Gewichte erreicht. Und wie in der Sala del Fregio wird die zeitliche Abfolge der Erzählung: Schmieden–Fesseln–Verspottung dem dekorativen Gesamtwirkung untergeordnet. Die beiden Szenen geben einen wichtigen Hinweis auf den Themenkreis der Fassadenfresken, der – nimmt man noch die Opferszene der New Yorker Aufnahme hinzu – ähnlich weitgespannt gewesen sein muß wie in der Sala del Fregio.

18 c DIE GEWÖLBEFRESKEN DER LOGGIA DI GALATEA (Taf. XII b, XIV a, XV a–XVI b)

Gleichfalls in den Jahren 1510/11 müssen die Gewölbefresken der Loggia di Galatea entstanden sein²⁶⁷. Ein Terminus ante ist mit Agostino Chigis Rückkehr aus Venedig Ende August 1511 gegeben. Er hatte während seines venezianischen Aufenthaltes Sebastiano del Piombo kennengelernt und mit sich nach Rom genommen, wo er ihm die Ausmalung der Lünetten in der Loggia di Gala-

tea übertrug. Da nun Bloisio Palladios Beschreibung der Farnesina bereits im Januar 1512 im Druck erschien und Sebastianos Fresken erwähnt, müssen diese zwischen September 1511 und Januar 1512 angesetzt werden²⁶⁸. Offenbar hatte aber Peruzzi bei Chigis Rückkehr bereits mit der Lünettendekoration begonnen. Jedenfalls weist der monumentale Grisaillekopf der nordöstlichen Lünette alle Merkmale seines Stiles auf, ohne noch auf Sebastianos Fresken Rücksicht zu nehmen. Vielleicht plante Peruzzi eine Reihe ähnlicher Grisailleköpfe für sämtliche Lünettenfelder, so wie er bereits 1509 die Lünetten im Treppenhaus des Kastells zu Ostia mit Grisailleköpfen geschmückt hatte. Einen weiteren zeitlichen Anhaltspunkt bietet der wachsende Einfluß Raffaels. Vor allem der zwischen 1509 und 1511 ausgemalten Stanza della Segnatura hat Peruzzi hier Wesentliches zu verdanken.

Nur die Gewölbezone ist in Peruzzis Dekorationssystem einbezogen, deren Kämpfer aus dem Mittelglied der gebündelten Wandlisenen aufwachsen. Ein reich ornamentiertes Rahmenwerk, das Marmor oder Stuck vortäuschen soll, gliedert die Ebenen wie die gekrümmten Flächen in regelmäßige Vielecke: die Zwickel in Dreieck, Sechseck und Trapez, den Gewölbespiegel in Oktogone und füllende Dreiecke. Der Aufbau dieses Gerüsts folgt streng logisch-tektonischen Gesichtspunkten. Die sphärischen Dreiecke der Stichkappen sind mit je sieben goldenen Nägeln am Gewölbe befestigt, die Polygone der Zwickelpendentifs hingegen wie Keilsteine eines Portalbogens dazwischen geschichtet. So entsteht eine festgefügte Verstrebung, die den schweren Rahmen des Gewölbespiegels allseitig stützt. Dieser Rahmen aus Palmettenfries und weitvorkragendem Gessims, der den Gewölbespiegel um eine weitere Stufe zu versenken scheint, entspricht dem Sprengring einer Kuppel über Pendentifs. In den so geschaffenen eigentlichen Gewölbespiegel ist ein innerer Rahmen mit vier eichelgeschmückten Goldnägeln eingelassen, der, ähnlich wie in antiken Hypaethraltempeln, zwei achteckige Durchblicke in den nächtlichen Sternhimmel umschließt.

Diesen Gewölbefeldern wechselnder Größe fällt ästhetisch wie ikonographisch eine hierarchisch abgestufte Bedeutung zu. Die beiden gestreckten Oktogone enthalten allgemeinere Darstellungen der Nacht und des Sternenhimmels, die zehn Zwickelsechsecke die Tierkreiszeichen mit dem Planetenstand von Chigis Geburtshoroskop, die Stichkappen Sternbilder und die kleineren Trapeze und Dreiecke dekorative Putten, Mischwesen und Arabesken²⁶⁹. Während nun die Gestalten der „Galatea“ Raffaels oder der Lünetten Sebastianos in eine wirklichkeitsnahe Atmosphäre versetzt sind, wahrt Peruzzi den symbolischen Charakter der Sternzeichen, indem er sie

²⁶⁷ Crowe-Cavalcaselle IV, 406; Förster, *Farnesinastudien*, 39–44; Frizzoni 1891, 209ff.; Weese, 1–55; Hermanin, *Farnesina*, 38–43; De Cataldo, 25–36; Venturi IX, 5, 384–388; Gerlini 1949, 10–14; D’Ancona, 85–88.

²⁶⁸ Frommel, *Farnesina*, 5ff.; Freedberg, 136–140.

²⁶⁹ Zur Ikonographie s. vor allem Förster, *Farnesinastudien*, 39–44; Saxl, *Fede astrologica*; Saxl, *Lectures*.

auf stilisierte Wolken vor homogenem Hintergrund postiert. Dabei handelt es sich weder um „quadri riportati“ – in den großfigurigen Feldern werden die Figuren vom Rahmen überschritten; die Grisailleputten ragen über ihn hinaus – noch um einen konsequenten Illusionismus wie in der Loggia di Amor e Psiche. Vor einem unbestimmten Raum verharren die Gestalten in flächenparalleler Schwebung und scheinen den Grund bald hinter sich zu lassen, bald mit ihm zu verschmelzen. Dies führt besonders in den Stichkappen zu einer widersprüchlichen Wirkung, da einerseits die Gestalten deutlich in einer Schicht hinter dem Rahmenwerk lagern, andererseits jedoch der Goldmosaikgrund in die Ebene des inneren Rahmenprofils eingesetzt scheint. In den vergleichbaren Mosaikhintergründen Pinturicchios oder Raffaels (Stanza della Segnatura) schafft stets eine seichte Plattform den für die Figuren notwendigsten Raum, und in Mantegnas Camera degli Sposi sind die Gestalten als fingiertes Relief vor dem Mosaikgrund gelegt. Peruzzi verhält sich ambivalent zum Raum: Figur, Raumbühne und Hintergrund stehen selten in organischem Zusammenhang. Dies erinnert an die Verhaltensweise zahlreicher Sieneser Quattrocentisten, die im Figürlichen dem neuen Stil folgen, ohne den Goldgrund preiszugeben. Noch in der Kalotte der Ponzetti-Kapelle (1516) oder in den „Musen“ des Palazzo Pitti (um 1522/23) wird Peruzzi am Goldgrund festhalten.

Mantegna, Melozzo, Perugino, Pinturicchio oder Sodoma hatten vorher vergleichbare Gewölbekonstruktionen geschaffen²⁷⁰. Keiner hatte jedoch ähnlichen Wert auf die architektonische Konsequenz des Rahmengerüsts gelegt. Und nur Melozzo hatte auf die Feinheit und Illusionskraft der Zierleisten gleiche Sorgfalt verwendet. Die antiken Vorbilder wirkten nur auf die Detailbehandlung. Dekorationssysteme wie die der Domus Aurea sollte Peruzzi erst später aufgreifen. So bringt das System der Gartenloggia nichts grundsätzlich Neues. Aber in seiner überschaubaren Logik, in seiner organischen Klarheit und in seinen ausgewogenen Verhältnissen übersetzt er die älteren Motive in den Geist der Hochrenaissance. Damit erweist sich Peruzzi aber wie schon in der Architektur des Palastes als Vollender des Quattrocento.

Anders verhält es sich mit den figürlichen Elementen, die Peruzzis erste Auseinandersetzung mit Raffaels Stanza della Segnatura dokumentieren. Wie meist in der Freskotechnik scheint der Maler von oben nach unten fortgeschritten zu sein. Die beiden Szenen im Gewölbespiegel stehen Raffael am fernsten, die balancierenden Grisailleputten in den Pendentifs am nächsten. Und in der Zwischenzone läßt sich ein wachsendes Verständnis für den urbinatischen Altersgenossen erkennen. Gegenüber der drastisch lebendigen Erzählweise der Sala del

Fregio ist in der „Enthauptung der Medusa“ das Bildgeschehen statuarischer gefaßt. Der jugendliche Perseus, der sein Opfer beim Haar packt, um es mit erhobenem Schwert zu enthaupten, und die flehend hingekauerte Medusa bilden eine in sich geschlossene Gruppe, wie sie ähnlich auf antiken Darstellungen des Themas begegnet²⁷¹. Jeder Gestus wirkt kraftvoll und gespannt, ohne sich jedoch in einer Handlung zu erfüllen. So scheint es, als seien die Akteure während der Bewegung erstarrt. Dies trifft nun für einige aus den Wolken aufragende Gestalten auch vom Mythos her zu. Sie ergänzen die Perseus-Gruppe zu einem rechtwinkligen Dreieck, während die andere Hälfte der Fläche von der übermenschlich großen Göttin Fama gefüllt wird, die mit mächtigem Gefieder, bauschig flatterndem Gewand und geschwungenem Horn den Ruhm der Virtus verkündet²⁷². Die 23 über den tiefblauen Grund verstreuten Sterne sollen wohl auf die 26 Sterne des Sternbildes Perseus anspielen (Ptolomäus.)

Lassen sich die Gestalten der Medusa-Komposition wegen ihres größeren Maßstabes auch nicht unmittelbar mit der Sala del Fregio vergleichen, so zeigen sie doch Peruzzi auf einer neuen Stufe. Die marionettenhafte Beweglichkeit, die forcierte Anatomie der Körper, die Signorelli voraussetzen, weichen nun einer monumentalen Architektonik des Figurenbaus, wie sie Peruzzi bislang nicht kannte. Am deutlichsten tritt dies in dem mächtig aufgebauten Körper der Gorgo zutage. Wie aus einem Block gehauen ragt sie pyramidisch empor. Glied um Glied und Falte um Falte sind in ihren tastbaren Qualitäten artikuliert und ordnen sich dem geometrischen Gerüst unter. Jeder organisch-warmen Körperlichkeit, jeder freifließenden Bewegung bar, zeichnen sie sich primär durch architektonische und plastische Werte aus.

Der Charakter des Steinernen, der die Gestalten Peruzzis auf dieser Stufe beherrscht, erklärt sich aus einer gesteigerten Anlehnung an die antike Plastik. Durch Signorelli hatte er einen unmittelbaren Zugang zum menschlichen Körper gefunden und damit die Basis für ein umfassenderes Studium der antiken Skulptur. Diese gewinnt für Peruzzi hier eine ausschließlichere Bedeutung als für die meisten seiner Zeitgenossen. Selbst Probleme des Raums, der Farbe oder der Lichtführung, wie sie Raffael bewegen, treten dahinter zurück. Und es hat fast den Anschein, als habe er darauf verzichtet, zwischen das antike Vorbild und seine Variante ein Studium am lebenden Modell einzuschleiben. Die steinerne Konsistenz der Körper kommt daher besonders deutlich im

²⁷¹ E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen und Römer*, München 1923, III, Abb. 642–644.

²⁷² Die „Fama“ geht auf eine der antiken Flügelgottheiten zurück, wie sie Peruzzi in der „Apotheose der Sabina“ am Arco di Portogallo (heute Konservatorenpalast) sehen konnte.

²⁷⁰ J. Schulz, *Pinturicchio and the revival of antiquity*, in: *Warburg Journal* 25 (1962), 35–55.

Zwickelsechseck „Herkules' Kampf mit der Hydra“ zum Ausdruck. Das Motiv ist offensichtlich von der 1506 aufgefundenen Laokoongruppe übernommen. Auch Fackel und Hydra folgen antiken Vorbildern²⁷³. Der Perseusgruppe vergleichbar, ist die Komposition meisterhaft dem polygonalen Rahmen eingefügt. Mehr noch als der dunkelblaue Sternhimmel schafft der neutrale, bläulich schraffierte Grund den Eindruck eines isolierten Standbildes. Die beiden Wolkenbänke stehen stellvertretend für einen Sockel. Auch hier scheint die Bewegung während der Aktion erstarrt. Den züngelnden Drachenmäulern fehlt das Bedrohliche, der Fackel das Vernichtende. Wie im Laokoon treten die Muskeln unter der Anstrengung plastisch hervor. Doch die Gelenke sind nicht beweglich, der Körper ist nicht vom organischen Leben durchpulst. Die Kraft des linearen Konturs, nicht ein aus dem Körperzentrum resultierender Bewegungsimpuls, bindet seine Teile zusammen. Auch hier macht sich eine starke Abstraktion gegenüber dem antiken Vorbild bemerkbar. Kontur und Zwischenräume sind im geometrischen Sinne vereinfacht. „Herkules' Kampf mit dem nemeischen Löwen“ im angrenzenden Feld ist von Rückenakten antiker Statuen inspiriert (Torso vom Belvedere, Laokoon). Doch scheint die Bewegung hier flüssiger, die Leiblichkeit organischer. So ist man versucht, an einen ersten Einfluß Michelangelos zu denken, dessen Sixtinische Decke Ende 1510 für Vertraute Bramantes wie Raffael und Peruzzi zugänglich gewesen sein muß und im August 1511 enthüllt wurde²⁷⁴.

Herkules' federndes Spiel mit dem Löwen unterscheidet sich zwar grundsätzlich von Michelangelos mächtigdrängenden Gestalten. Doch in der isolierten Statuarik der Figur, in der monumentalen Körperlichkeit und im reiferen Verständnis der antiken Vorbilder mag Peruzzi sich an Michelangelo entfaltet haben. Daß seine Berührungspunkte mit Michelangelo begrenzt waren, daß er sich nur im geringen Maße dieser Welt öffnete, wird die Entwicklung der folgenden Jahre zeigen. Von entscheidender Bedeutung ist dagegen Raffael. Sein Einfluß tritt zum erstenmal in einigen der Sechseckkompositionen, wie der „Leda“, dem „Ganymed“, dem „Apollo“ oder der „Diana“, unverkennbar in Erscheinung. Nicht umsonst sind dies ausnahmslos jugendliche oder weibliche Gestalten. Das Neue, das der junge Raffael nach Rom brachte, war die Anmut freier Bewegung im Raum; weniger die Kenntnis des Körpers und seiner Anatomie, die in einer seiner ersten römischen Kompositionen, der „Schindung des Marsyas“ im Gewölbe der Stanza della Segnatura, noch keine völlige Souveränität erreicht hat²⁷⁵.

²⁷³ Robert III, 1, Abb. 101 ff.

²⁷⁴ Tolnay II, 231 ff.

²⁷⁵ vgl. G. Gombosi, Sodomias und Peruzzis Anteil an den Deckenmalereien der Stanza della Segnatura, in: JbKw 1930, 14–24. Diese Komposition kann schwerlich mit Peruzzi in Zusammenhang gebracht werden.

Wie Raffaels Raum nun beherrschend zu Peruzzis früheren Bildelementen hinzutritt, läßt sich an der Darstellung der „Leda“ ablesen, die in Chigis Horoskop das unbesetzte Zeichen der Zwillinge repräsentiert. Das graziöse Spiel des übergreifenden Arms mit dem gewundenen Schwanenhals und die gerade dem Ei entschlüpfenden Zwillinge gehen zweifellos auf Leonardos „Leda“ zurück. In Leonardos zeitlich näherer „Anna Selbdritt“ (ca. 1506–1510) taucht das Motiv der seitlich ausgreifenden Arme nochmals auf. Doch während Leonardos „Leda“ flächenparallel aufgebaut ist oder seine „Anna Selbdritt“ eine in sich geschlossene Gruppe bildet, ohne mit dem Umraum in freie Kommunikation zu treten, verfolgt Peruzzis „Leda“ neue Tendenzen. Die sitzende Mädchengestalt und ihr Wolkenpodest führen den Blick diagonal in die Tiefe und überschneiden den Schwan, so daß sein Rumpf zum größeren Teil verdeckt bleibt. Leda dreht den Oberkörper zur Seite und faßt den Schwanenhals, der sich zwischen ihren ausgestreckten Armen spiralförmig emporwindet. An den Seiten bilden die mächtigen Flügel einen nischenartigen Abschluß. Alle diese Züge sollen Raum vermitteln. Am besten gelingt dies im Spiel der Arme mit dem Schwanenhals, wo zwischen den einzelnen Gliedern der Raum spürbar wird; und zwar Raum, der sich nach allen Seiten hin ungehemmt fortsetzt. Nur die Zwillinge scheinen wie eine zweite Kulisse unorganisch hinzugefügt. In den Fresken der Stanza della Segnatura hatte Raffael gezeigt, wie die freibewegte Einzelfigur unabhängig von zentralperspektivischer Szenerie imstande ist, ein echtes Raumkontinuum zu schaffen. Wohl am eindrucksvollsten kann dies die Jünglingsgruppe um den zirkelnden „Euklid“ veranschaulichen. Vom Motiv her mag die „Temperantia“ der „Justitia“-Wand Peruzzi angeregt haben. Gleichfalls diagonal gelagert, schafft sie im Spiel ihrer seitwärts ausgestreckten Arme mit den Zügeln sinnlich spürbare Räumlichkeit. Doch gerade im Vergleich der beiden Gestalten wird deutlich, wie weit Peruzzi von Raffael entfernt ist. Bei Raffael wirkt jede Falte, jedes Glied raumhaltig und raumschaffend. Die weichfließende Bewegung erzeugt ein leises Fluktuieren auch des Raumes, der die Gestalt allseitig umgibt und mit den Schwestergestalten zu einer übergeordneten Einheit zusammenbindet. Peruzzis „Leda“ hingegen scheint wie die „Perseus“- oder „Herkules“-Gruppe aus einem Block gehauen. Metallisch hart legt sich die antikische Drapierung um die anorganischen Formen des Körpers. Nur in den Armen und in der Neigung des Kopfes lockert sich die leblose Statuarik und gewinnt etwas von Raffaels raumschaffender Beweglichkeit. Peruzzis Hang zur Abstraktion, zu unmittelbarer Antikennachahmung gerät hier in Widerspruch zu dem Geist der Hochrenaissance, die unter dem Gesetz einer neuen Raumvorstellung steht. Und dieser Widerspruch wird sich während der folgenden Jahre zu einem unüberwindlichen Zwiespalt entwickeln.

In ihrer Farbigkeit sind die Felder sorgfältig aufeinander und auf das Gesamte abgestimmt. Das Rahmengerüst ist hellgrau, seine Nägel sind golden, die Hintergründe grau- oder tiefblau, während in den Zierfeldern des Deckenspiegels Gold, Rot, Grün und Orange miteinander wechseln. In den Szenen tauchen neben den Inkarnationen, neben Weiß oder Grau vor allem Himbeerrrot, Glasgrün und Goldgelb auf, und so entsteht eine temperierte Lokalfarbigkeit, die sich in mancher Hinsicht mit der Farbigkeit von Michelangelos Sixtinischer Decke vergleichen läßt.

18 d DER GRISAILLE-KOPF IN DER LÜNETTE DER LOGGIA DI GALATEA (Taf. XVIa)

Der gigantische Grisaille-Kopf in der nordöstlichen Lünette hat von jeher zu widersprüchlichen Meinungen herausgefordert. Vasari erwähnt ihn nicht. Gaspare Celio gibt ihn Peruzzi, Fabio Chigi Sebastiano del Piombo²⁷⁶. Im 17. und 18. Jahrhundert verbreitet sich dann die Legende, Michelangelo habe während eines kurzen Besuches das Gerüst bestiegen und mit Kreide den Kopf an die Wand geworfen²⁷⁷. Titis spätere Auflagen schließlich verweisen auf Celios Zuschreibung an Peruzzi²⁷⁸. Können also die Quellen keine klare Auskunft über den Meister des Kopfes erteilen, so hat auch die Diskussion über seine Zuschreibung bis in jüngste Zeit fortgedauert²⁷⁹.

Für beide Künstler lassen sich zahlreiche Argumente finden. Der stilistische Vergleich fällt jedoch zugunsten Peruzzis aus. Schon das farblose Grisaille ist charakteristisch für Peruzzi, für den die Farbe sekundäre Bedeutung besitzt und der vom Treppenhaus in Ostia bis zu den zahlreichen zerstörten Fassadenmalereien eine besondere Vorliebe für diese Technik an den Tag legt. Bereits in den Grisailleputten der Loggia di Galatea verläßt er den streng linearen Kontur und bedient sich eines freier skizzierenden, „malerischen“ Pinsels, wie er sich gerade in der Haarbehandlung des Lünettenkopfes äußert. Dennoch liegt ihm eine plastische Gesamtaufassung zugrunde, die beim frühen Sebastiano nicht an-

zutreffen ist. Auch dieser Kopf ließe sich unmittelbar in Stein- oder Bronzerelief übersetzen. Die Lichtführung hat rein modellierende Funktion und keine eindeutige Quelle. Dem flächigen Hintergrund fehlen alle atmosphärischen Werte. Auch physiognomisch deutet alles auf Peruzzi. Die blicklosen, mandelförmig geschwungenen Augen, das bis in Mundhöhe herabreichende, stark vereinfachte und wie angesetzt wirkende Ohr, die stumpfe, kindliche Nase und die leise Trauer im Ausdruck kehren in den Köpfen der Gewölbefresken – vor allem dem des Jünglings rechts der Medusa – wieder. Die pathetische Schwere in Sebastianos Köpfen ist anderer Natur. Gegenüber der plastischen Gesamtform treten bei ihm Augen und Mund als Ausdrucksträger stärker in Erscheinung. Licht und Atmosphäre schaffen einen eigenen Lebensraum um den Dargestellten, der dem Betrachter selbstbewußt und sicher entgegenblickt. Auch Sebastianos Lünettenfresken in der Farnesina besitzen diese Beziehung zu der atmosphärischen Umwelt, wenn er auch in der ungewohnten Freskotechnik weniger souverän schalten konnte als der langjährig geschulte Peruzzi. Das gigantische, den Rahmen sprengende Format des Kopfes, das vom 17. Jahrhundert bis in die Zeit von Cavalcaselle die Michelangelo-Legende nährte, ist für beide Meister ungewöhnlich. Es wäre jedoch denkbar, daß Peruzzi unter dem unmittelbaren Eindruck von Michelangelos Sixtinafresken eine Monumentalität anstrebte, die er später wieder verlor.

**19 MADONNA MIT KIND (S. Ansano a Dofana, Toscana, Canonica)
64 × 70 cm; Öl auf Holz (Taf. XIVb).**

Das einzig bekannte Tafelbild aus Peruzzis Frühzeit wird als wundertätige Madonna in einer kleinen Landkirche im Umkreis Sienas verehrt. 1781 erschien es in einer Prozession auf dem Stich des Bolognesers *Ciro Santi*²⁸⁰. Um 1840 wies Romagnoli sowohl in seiner handschriftlichen Geschichte der Sieneser Malerei als auch in seinem Führer von Siena nachdrücklich auf das Werk hin und gab es Peruzzi²⁸¹. Anlässlich der großen Ausstellung „Antica Arte Senese“ im Sommer 1904 wurde das Bild dann erstmalig einem größeren Kreise zugänglich gemacht. C. Ricci, der Autor des Kataloges, und B. Berenson übernahmen die alte Zuschreibung, die auch vielfach angezweifelt wurde²⁸².

Die alte Canonica von S. Ansano a Dofana hatte im Mittelalter wegen ihrer Reliquien auch Gläubige von außerhalb angezogen. Wie sie in den Besitz des Bildes

²⁷⁶ G. Celio, *Memoria. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Napoli 1638, 126; Cugnoni 1878, 32. Über Fabio Chigis Verhältnis zu den Quellen s. Frommel, *Farnesina*, 1, Anm. 1.

²⁷⁷ Titi 1686, 35; P. Rossini, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma . . .*, Roma 1693, 29; G. Vasi, *Itinerario istruttivo . . . di Roma*, Roma 1763, 274; Crowe-Cavalcaselle IV, 406, Anm. 48.

²⁷⁸ Titi 1763, 35.

²⁷⁹ Crowe-Cavalcaselle VI, 375; I. Lermolieff, in: *ZBK* 13 (1878), 555; Förster, *Farnesinastudien*, 47; Frizzoni 1891, 211; Hermanin, *Farnesina*, 47f.; Berenson 1932, 441; Dussler, *Sebastiano*, 32; Pallucchini, *Sebastiano*, 32; E. Gerlini, *To whom should the monochrome lunette in the Galatea hall of the Farnesina in Rome be attributed*, in: *GazBA* 39 (1952), 173–184; D'Ancona, *Farnesina*, 29; Pouncey-Gere, 134f.; Freedberg, 147.

²⁸⁰ Romagnoli, *Bellartisti*, loc. cit.

²⁸¹ loc. cit.; Romagnoli, *Cenni storico-artistici de Siena e suoi suburbii*, Siena 1840, 80.

²⁸² C. Ricci, *Mostra dell'antica arte senese*, *Catalogo generale*, Siena 1904, 350, Nr. 14 (494); dazu P. Schubring, in: *RepKw* 27 (1904), 145, und F. Mason-Perkins, in: *RassArte* 4 (1904), 145; Berenson 1932, 441.

gelangte, ist unbekannt²⁸³. Die damenhaft-vornehmen Züge der Madonna, die sich von den anderen Madonnen-typen Peruzzis grundsätzlich unterscheidet, erinnern an Fabio Chigis Beschreibung einer „Madonna“ des Meisters, die Sulpizia Petruccis Züge trug²⁸⁴.

Das kirschrote Gewand der Madonna wird durch einen grünen, von weißen Perlen gesäumten Gürtel mit goldener Schnalle gerafft. Ihr dunkler, ins Blaugrün spielender Mantel ist beige-violett ausgeschlagen. Ein rotes Perlendiadem faßt die kunstvoll gelockten Haare über der Stirne zusammen²⁸⁵. Im Hintergrund ist der hellgrüne Vorhang ein wenig an die Seite gezogen und gibt den Blick frei in eine bewegte Hügellandschaft mit Ruinen, Büschen, Städten und Bergketten unter einem rosa verfärbten Horizont. Stilistisch steht das Bild auf der Stufe der Gewölbefresken der Loggia di Galatea. Die plastische, an der Antike geschulte Auffassung des Körpers, die gratartigen, parallel angeordneten Falten, die streng axiale Architektur des Bildaufbaues oder die physiognomischen Details kehren dort wieder. Auch die Gürtelschnalle fügt sich chronologisch der toskanischen Goldschmiedekunst des zweiten Jahrzehnts gut ein²⁸⁶. Die Landschaft erinnert an Sodoma, der um 1508 im Vatikan tätig war. Weder das völlig flächenparallele Relief, dessen steinerne Kühle durch die Wärme der Farben und durch die Sensibilität des Pinsels gemildert wird, noch der strenge Faltenstil lassen sich in späteren Werken Peruzzis nachweisen, in denen stets die Wirkung Raffaels oder der frühen Manieristen spürbar bleibt. Die Madonna von S. Ansano ist noch ohne Raffael denkbar. Viel eher mag hier Michelangelo gewirkt haben, dessen Brügger Madonna (1501–1506) in der hoheitlichen Auffassung der Gottesmutter und in der weichen Modellierung des Christusknaben zum Vergleich herausfordert. Es ist allerdings unwahrscheinlich, daß Peruzzi diese Gruppe je zu Gesicht bekam²⁸⁷. Ähnlich michelangeleske Züge waren in den versteinerten Gestalten des Freskos „Perseus tötet Medusa“ oder „Herkules und der Nemeische Löwe“ zu beobachten. Der Madonnentypus mit

²⁸³ Daß eine „fraternitas seu societas sancti Ansani“ sich während dieser Jahre um die abgelegene „cappella sancti Ansani prope arbiā“ bemühte, geht aus einer Petition vom 16. Dez. 1507 hervor (ASS, Balia 53, fol. 117r).

²⁸⁴ Cugnoni 1878, 72: „Effigiem eius (der Sulpizia Petrucci) videre est . . . in Balthassar Peruzi Tabula miris ligneis caelaturis circum ornata, quem habet Augustinus Chisius (iunior) Magni Zenodochij moderator, expressit n. illam aliqua ex parte Balthassar in ipsa D. Mariae Virginis imagine.“ Merlotti berichtet von engen Beziehungen zwischen der Kirche von S. Ansano und dem Ospedale della Scala im 16./17. Jh.

²⁸⁵ Das Bild befindet sich in einem beklagenswerten Zustand. Der Heiligenschein des Kindes und der Madonna und der Stern auf dem Gewand der Madonna sind später aufgemalt oder erneuert.

²⁸⁶ Frdl. Mitteilung Dr. E. Steingraber, Germanisches Museum Nürnberg.

²⁸⁷ Tolnay, I, 156–159.

dem stehenden Kind zur Rechten und dem aufgeschlagenen Buch in der Linken läßt sich im römischen Quattrocento nachweisen^{287a}.

Um 1510 entstanden, wird die „Madonna“ von S. Ansano durch einen etwa gleichen Zeitraum von ihren Schwestern in S. Onofrio und in der Ponzetti-Kapelle getrennt. Zwischen der spröden Anmut Pinturicchios und der warmen Fülle des reifen Raffael bezeichnet die „Madonna“ von S. Ansano einen Augenblick fast klassizistischer Formenstrenge, gleichzeitig aber auch größter Unabhängigkeit und Eigenständigkeit, wie sie für die Fresken der Loggia di Galatea ebenfalls charakteristisch sind.

20 FASSADENMALEREIEN IN DER VIA DEI GIUBBONARI

Neben den Fassadenmalereien der Farnesina haben sich Reste einer zweiten erhalten, die Peruzzi zugeschrieben werden²⁸⁸. Im ersten und zweiten Geschoß eines bescheidenen Bürgerhauses in der Via dei Giubbonari 46/47 ist die Wand über und zwischen den beiden Fensterachsen in regelmäßige Felder unterteilt, die mit Motiven verschiedenster Art gefüllt sind: so die Fläche zwischen den beiden unteren Fenstern mit einer verblaßten weiblichen Nischenfigur in Chiaroscuro; die Wandzone darüber mit einem Chiaroscurofries vor dunkelblauem Grund, in dessen Mitte ein etwa quadratisches Feld mit der monumentalen Büste eines Negers eingespannt ist; die Fläche zwischen den Fenstern des Obergeschosses mit zwei farbigen Heiligen und einer fragmentarischen Inschrifttafel – . . . MUS S · STEPH · IN CELIO/ . . . TE A QUATTRO GENER . . . –, die den jüngeren wohl als Stephanus ausweist; die Zone darüber schließlich mit einem zweiten Chiaroscurofries, von dem noch ein Putto und Akanthusranken zu erkennen sind. Dieses im heutigen Eindruck nicht mehr sehr organische Ensemble ließe sich allenfalls Peruzzis Frühwerk der Zeit um 1508–1510 zuordnen: Der Negerkopf mit der antikisierenden Drapierung der Büste ruft den Chiaroscurokopf in Ostia in Erinnerung, während der Putto sich mit den Chiaroscuroputten im Gewölbe der Loggia di Galatea vergleichen ließe. Am altertümlichsten wirken die beiden Heiligen in ihrer etwas hölzernen Statuarik.

Nun versucht C. Pericoli diese Fassade mit der „facciata de' Signori Barberini di Baltassarre“ in Verbindung zu bringen, die Peruzzi nach Mancini in der Via dei Giubbonari gemalt hatte und die wohl mit den von Vasari und Celio überlieferten Fassadenmalereien Peruzzis in der Via dei Giubbonari identisch ist²⁸⁹. Weder finden sich jedoch die „prospettive mirabili“, die Terettatechnik (Vasari)

^{287a} vgl. das zerstörte Lünettenfresko des Alberini-Grabes in S. Maria sopra Minerva bei Letarouilly, Édifices, Tafel 222.

²⁸⁸ Katalog der Ausstellung „Le case romane . . .“, 69.

²⁸⁹ Vasari 1568, II, 139; R. Borghini, Il Riposo . . ., Firenze 1584, 413; Mancini, Considerazioni, I, 38, 279, 301, 311, II, Anm. 1450; Celio, 148; Hirschfeld, 2, Nr. 4, 4b.

und die „doi paesi coloriti attorno“ (Celio), die als bedeutendste Teile des Fassadenschmuckes von Vasari und Celio hervorgehoben werden, noch kann das schmale Haus als die „facciata de' Signori Barberini“ gelten, die sich vielmehr unmittelbar anschließt und heute keinerlei Malreste mehr zeigt²⁹⁰. So fehlen für die Zuschreibung der Fassade in der Via dei Giubbonari 46/47 alle dokumentarischen Anhaltspunkte. Vielleicht entstand sie im Auftrag der Familie del Negro, deren Haus neben der Casa grande der Barberini lag und auf deren Name der Negerkopf anspielen könnte²⁹¹.

21 KOPFSTUDIEN (Wien, Albertina)

Inv.-Nr. 98, Sc. R. 131; Stix-Fröhlich-Bum, 19, Nr. 126; 16,1 × 20,4 cm; Feder; spätere Aufschrift „Baldassare Peruzzi“ (Taf. XIX a).

Unter den zahlreichen Zeichnungen Peruzzis schließen sich fünf zu einer relativ einheitlichen Gruppe zusammen, die gleichzeitig oder unmittelbar im Anschluß an die Gewölbefresken der Loggia di Galatea entstanden sein muß. Als Bindeglied zu den Gestalten der Farnesinafresken mag ein Blatt in der Albertina dienen, das sieben Idealköpfe in verschiedenen Profilstellungen nebeneinander zeigt. Es steht am Anfang einer Reihe ähnlicher Kopfstudien, wie sie Peruzzi noch in seinen letzten Lebensjahren anfertigte. Das Bleibende wie das Veränderliche in Typen und Stil tritt auf dem Albertina-Blatt besonders deutlich in Erscheinung, da hier zwei aufgeklebte Fragmente die Konfrontierung mit Beispielen einer späteren Stilstufe ermöglichen. Der Mönchskopf im Profil dürfte der Zeit vor 1527 angehören, während das zweite Fragment durch eine Grundrißstudie für S. Domenico in Siena auf der Rückseite um 1532 datiert werden kann²⁹². Der Wandel der Zeichentechnik fällt sofort ins Auge. Mit zarten ziselierten Konturen und Kreuzschraffuren tastet Peruzzi die Formen seiner frühen Köpfe behutsam ab, setzt Lichter und Schatten mehr um des plastischen Reliefs als um der Helldunkeleffekte willen und muß sich noch um eine überzeugende Gestaltung der einzelnen Gesichtspartien bemühen. Diese schließen sich nicht immer zu einer einheitlichen Physiognomie zusammen. Dennoch eignet ihnen allen eine Klarheit und jugendliche Frische, wie sie den routinierteren Köpfen der folgenden Jahrzehnte abgeht. Der Mönchskopf etwa ist mit einem weitaus geringeren Aufwand an Strichen charakterisiert, mit rascher Feder hingeworfen, ein Kopf, wie er im „Tempelgang Mariä“ in S. Maria della Pace auftauchen könnte. Die späte Skizze schließlich arbeitet in einer flüchtigeren, fast karikierenden Manier; Licht- und Schatteninseln wechseln in einer

²⁹⁰ B. M. Apollonj-Ghetti, *La Casa grande dei Barberini*, in: *Capitolium* 8 (1932), 451 ff.

²⁹¹ Proia-Romano, *Roma nel Cinquecento*. Arenula, Roma 1935, 147.

²⁹² Chierici, S. Domenico, 71–75; s. u. Nr. 117.

mehr „malerischen“ Weise. Der Ausdruck wie etwa das schmerzliche Pathos des unteren Kopfes ist der Form übergeordnet, der Zwang der Flächenbindung gelockert. Während die frühen Köpfe unter dem unmittelbaren Eindruck Raffaels und Sebastianos stehen, hat Peruzzi in den späten einen eigenen unverwechselbaren Stil gefunden.

22 HERKULES (Dresden, Kupferstichkabinett)

Inv.-Nr. C 130; 14,1 × 26,7 cm; Feder; auf Verso antike Architekturdetails; alte Aufschrift „Baldisar di Siena“²⁹³ (Taf. XVIII b).

Vor allem in der behutsam umschreibenden Technik mit ihren metallisch klaren Kreuzschraffuren schließt sich eine Zeichnung des Herkules an das Albertina-Blatt an. Wahrscheinlich handelt es sich um die freie Variante eines antiken Vorbildes, wie sie auch in dem „Hermaphrodit“ des Louvre vorliegt. Das Blatt ist von außerordentlicher Feinheit und zeigt, wie Peruzzi auf dieser Stufe lediglich vom Kontur her eine plastische Form zu erfassen vermag. Die Binnenschraffuren können die tastbaren Werte einer antiken Statue noch nicht wiedergeben. Es ist die Stufe der ersten Gewölbefresken der Loggia di Galatea, wo ebenfalls helle und schattige Flächen noch unvermittelt nebeneinander stehen, ohne eine wirklich rundplastische Wirkung zu vermitteln.

23 KRÖNUNG DES TRAJAN (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 10644; 19,9 × 25,3 cm; Feder; an allen Seiten leicht beschnitten (Taf. XVIII a).

Nur wenig früher als das „Herkules“-Blatt kann eine Zeichnung nach dem Relief der „Krönung des Trajan durch Viktoria“ im Durchgang des Konstantinbogens entstanden sein²⁹⁴. Peruzzi beabsichtigte wohl von vornherein, nur die linke Hälfte der Relieftafel aufzunehmen, da die Verbindung zu dem Reiter der rechten Hälfte hinter dem Kopf der Viktoria weggelassen ist. Durch leichte Verschiebungen erhält die Gruppe den Charakter einer selbständigen, symmetrischen Komposition. So ist etwa die Viktoria auf gleiche Kopfhöhe mit den beiden anderen Vordergrundfiguren hinabgerückt und im breiteren Volumen auf den linken Krieger abgestimmt. Die beschädigten Köpfe und Glieder sind ergänzt und im Sinne von Peruzzis Frühstil abgewandelt. So wird der Kopf des Trajan fast en face gezeigt, während die Krieger links sämtlich im Profil erscheinen. Dadurch büßt aber die Komposition ihre Tiefenwirkung weitgehend ein. Wie stark hier Peruzzis Auge vieles verändert hat, mag der Vergleich mit Marcantonio Raimondis späterer Aufnahme der ganzen Reliefkomposition verdeutlichen²⁹⁵. Dort ist auf eine getreue Nachzeichnung der Vorlage

²⁹³ Morelli 1886, 229.

²⁹⁴ Wickhoff 1899, 192.

²⁹⁵ Bartsch XIV, 361; Delaborde, 220, Abb. 221.

Wert gelegt. Die Schulung durch Raffael erlaubt es dem Stecher, den Hintergrund in seiner räumlichen Tiefe festzuhalten. Vielleicht lag Marcantonio sogar eine Aufnahme aus dem engeren Umkreis Raffaels vor.

24 CAESAR UND AUGUSTUS FÜR DIE CASA BUZIO (Veste Coburg, Kunstsammlung)

Inv.-Nr. Z 2424; 21 × 27,8 cm; Rötel und Kreide (Taf. XVIIc, d).

Der „Krönung des Trajan“ läßt sich ein Entwurf in Coburg anschließen, durch dessen Bestimmung es R. Kultzen gelungen ist, eine der erfolgreichsten Fassadendekorationen Peruzzis zumindest in einem Teil zu rekonstruieren²⁹⁶. Eine Reihe weiterer Imperatoren des gleichen Typus (Tiberius, Caligula, Claudius, Vespasian, Titus, Domitian), die Kultzen in Kopien des 16. Jahrhunderts wiederentdecken konnte²⁹⁷, bestätigen, daß es sich um Kopien nach der Buzio-Fassade handeln muß, der auch Vasari eine ausführliche Beschreibung widmet: „...a Messer Francesco Buzio, vicino alla piazza degli Altieri una molto bella facciata, e nel fregio di quella mise tutti i Cardinali Romani, che allora vivevano ritratti di naturale: e nella facciata figurò le storie di Cesare, quando gli sono presentati i tributi da tutto il mondo: esopra vi dipinse i dodici Imperadori, i quali posano sopra certe mensole, e scortano le vedute aldisotto in su, e sono con grandissima arte lavorati. per la quale tutta opera meritò commendazione infinita²⁹⁸.“ Über die Kardinalsporträts und die Tributszenen fehlen weitere Nachrichten. Die zwölf Imperatoren, wohl nach Suetons „Viten“ Caesar bis Domitian, sind in Augustus, Tiberius oder Titus deutlich den bekannten Porträts der Kaiserzeit angenähert. Die Krone des Augustus findet sich auf Münzen²⁹⁹. Der Stern neben Caesars Kopf ist wohl auf Suetons Bericht zu beziehen, Caesar sei nach seinem Tode als Stern an den Himmel versetzt worden³⁰⁰. Viel-

²⁹⁶ R. Kultzen, *La serie dei dodici Cesari dipinta da Baldassare Peruzzi*, in: *BollArte* 48 (1963), 50–53.

²⁹⁷ Nach Erscheinen seines Aufsatzes machte mir Dr. Kultzen freundlicherweise Mitteilung von einer weiteren Kopie dreier Imperatoren, die er im Kunstmuseum zu Düsseldorf gefunden hatte (Inv.-Nr. 7048; 23,2 × 29,1 cm; Kohlevorzeichnung, Feder, laviert). Dargestellt sind, mit leichten Abweichungen von Peruzzis Coburger Entwurf, Caesar und Augustus; als dritter, in Überspringung von Tiberius und Caligula, Claudius (vgl. Kultzen, Abb. 2) (Taf. XVIIc).

²⁹⁸ Vas 1568, II, 140. Eine wertvolle Ergänzung zu Vasaris Beschreibung findet sich bei Armenini (*De'veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, 203): „... più ad alto vi finse di tondo rilievo li dodici Imperatori i quali posando su certe mensole mostrano le vedute dal disotto in sù, che per opra tale stano che non si possi finger meglio, vi è un fregio sotto l'istorie, dove fra certi tondi sono del naturale ritratti tutti i Cardinali, di quei tempi, e da basso vi fece due gran fiumi, con alcune virtù, ed altri ornamenti, che sono molto bene intesi...“

²⁹⁹ A. Agostini, *I discorsi sopra le medaglie et altre anticaglie* . . . , Venezia o. J., Tafel 33.

³⁰⁰ Frdl. Hinweis Dr. R. Kultzen.

leicht klingt dabei auch eine Anspielung auf das Buzio-Wappen mit: drei um einen liegenden Halbmond gruppierte Sterne auf blauem Grund³⁰¹.

Als eine Abfolge freistehender Statuen gedacht, sind die einzelnen Gestalten doch durch Blick und Gebärde aufeinander bezogen und zu einem Ganzen zusammengefaßt. Ihre verkürzten Ansichten auf den kühn vorkragenden Wandkonsolen knüpfen an die große Tradition Melozzo da Forlì und seine illusionistischen Meisterstücke an, deren Bedeutung für die etwa gleichzeitige Architekturmalerei in der Loggia di Galatea oder für die vergleichbaren Nischenheiligen der Cappella S. Elena bereits hervorgehoben wurde. Peruzzis Sinn für das Statuarische, für die Einordnung in einen architektonischen Zusammenhang, für das Chiaroscuro und für die Antike wurde hier in gleicher Weise aktiviert, und so ist es kein Zufall, daß Vasari gerade diesem Frühwerk besonderes Lob spendet. In den Plastikfragmenten auf Verso der Coburger Zeichnung sind wohl die Funde einer Grabung festgehalten.

25 MYTHOLOGISCHER SARKOPHAG (New York, The Pierpont Morgan Library)

Inv.-Nr. IV, 33; IV, 33 A; 13,2 × 36,5 cm und 14,5 × 38,7 cm; Feder, laviert; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XIIIa).

Ein Zeugnis für Peruzzis intensive Beschäftigung mit mythologischen Sarkophagen während dieser Jahre ist eine Zeichnung der Pierpont Morgan Library. Daß sie wirklich eine antike Vorlage wiedergibt, können die Bruchstellen am Kopf des weiblichen Engels und am Arm des amphoraträgenden Satyrs bestätigen. Gedrängte Reihung unterscheidet die Komposition wiederum grundsätzlich von Peruzzis eigenen Erfindungen, doch werden auch hier ihre Gestalten in die heitere Märchenwelt der Sala del Fregio übersetzt. Die Technik zarter, linearer Konturierung mit leicht modellierender Lavierung kehrt in späteren Entwürfen des Meisters wieder („Triumphbogen für Leo X.“, *Brit. Museum*; „Bacchuszug“, *Louvre*).

26 AKTSTUDIEN (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni)

UA 543 verso; 21,6 × 28,6 cm; Feder; Bartoli II, Tafel CXL, fig. 261 (Taf. XIIIb).

Den Gestalten der Sala del Fregio in Gestik und Typus nächst verwandt sind einige flüchtige Aktstudien auf dem Skizzenblatt UA 543 verso, das im übrigen antike Bauten des Forums wiedergibt. Schrift und Zeichenstil erinnern noch an Francesco di Giorgio, und der Strich wirkt ähnlich frei und lebendig wie in den kühneren Partien des Entwurfs für die „Sibyllen“ von S. Onofrio. Dennoch schließen die anatomischen Kenntnisse, die

³⁰¹ *Ameyden* I, 203.

Spontaneität der Bewegung eine Datierung vor 1508/09 aus. Es ist die Stufe von Peruzzis erster Auseinandersetzung mit der Hochrenaissance Leonardos („Anghiarschlacht“), Michelangelos („Schlacht von Cascina“) und Raffaels („Kindermord“), die in der Sala del Fregio ihren Niederschlag gefunden hat.

27 SITZENDER GREIS (Berlin, Kupferstichkabinett)
KdZ. 18116; 13,2×19,2 cm; Feder; aufgeklebt; auf Verso gewundene Säule mit Architrav (aus Alt-St. Peter?) und antiker Rundaltar (Taf. XVIIIc).

Die charakteristischen metallischen Kreuzschraffuren dieser Jahre finden sich noch auf zwei weiteren Blättern, die deutlich unter dem Eindruck von Michelangelos Sixtinischer Decke stehen. Das wohl frühere Blatt zeigt einen Greis, schwer in sich zusammengesunken auf einer Brüstung hockend, fast genau in Vorderansicht. Den Kopf mit einem breit aufgestülpten Hut bedeckt, den patriarchalischen Bart in der Mitte gescheitelt, hat er den linken Arm in seinem Überhang verborgen, während der rechte Arm regungslos und mächtig am Knie ruht. Ruft diese archaische Pose zunächst quattrocenteske Prototypen ins Gedächtnis, so verweisen die großflächige Gewandbehandlung mit den wenigen Faltenbahnen und die ganze lastende Melancholie des Ausdrucks doch auf Michelangelos „Vorfahren Christi“, die spätestens im Oktober 1512 vollendet waren³⁰². Um 1511/12, bald nach den Fresken der Loggia di Galatea, dürfte auch diese Zeichnung entstanden sein.

28 SITZENDES MÄDCHEN (London, British Museum)
Inv.-Nr. 1960-2-13-1; Pouncey-Gere, 138, Nr. 239; 19,5 × 27,2 cm; Feder; aufgeklebt (Taf. XVIII d).

Freier in der Technik und bewegter in der Pose wirkt die Zeichnung eines sitzenden Mädchens in antikischer Drapierung, wohl der Entwurf für eine Sibylle oder eine weibliche Allegorie. Auch hier ist in den mächtig ausladenden Gliedern Michelangelos Einwirkung zu spüren, doch mag bereits Raffael die Mittlerrolle übernommen haben. Jedenfalls stehen die Abwinkelung der Beine oder der ledrig-zähe Faltenfluß den Tugenden der „Justitia“-Wand in Raffaels Stanza della Segnatura (1511/12) bereits näher als den entsprechenden Gestalten Michelangelos. Trotz aller Feinheit der Zeichnung muß gerade hier der Vergleich mit den Vorbildern zu Peruzzis Nachteil ausfallen. Gelingt ihm vielleicht in einzelnen Partien der Figur die große Form und die große Geste: als Ganzes bleibt sie zusammengesetzt und unorganisch. Der vage ausgreifende linke Arm hängt kraftlos und unmotiviert in der Fläche und kann zum kontrapostischen Spiel der übrigen Glieder in keine Beziehung treten. Die ledrige Gewandbehandlung mit den schlaufenartigen Falten geht über die metallische Gewandfolie

der Loggia di Galatea und des „Sitzenden Greises“ in Berlin bereits hinaus und nähert sich dem Stil des „Dreikönigsblattes“ (Louvre) und der „Anbetung“ in S. Rocco. Dies ergäbe aber eine Datierung um 1512/13.

29 DIE GEWÖLBEFRESKEN DER STANZA D'ELIODORO
(Taf. XIV c)

Eine Gruppe von Zeichnungen in Oxford hat mehrfach Anlaß gegeben, die biblischen Szenen im Gewölbe der Stanza d'Eliodoro Peruzzi zuzuschreiben. Schon Cavalcaselle hatte das noch unter Julius II. entstandene ornamentale Rahmenwerk Peruzzi gegeben³⁰³. In der Tat erinnert die „Abundantia“ in einem der Gewölbezwickel in ihrem ornamentalen Lineament, in ihrer spröden Körperlichkeit, in der Bildung ihrer Hände und insbesondere ihrer Beine an gleichzeitige Werke Peruzzis („Fama“, Loggia di Galatea). Andere Details wie ihre Physiognomie mit dem breiten Mund und dem kurzen Kinn, wirken befremdlich. Und die wappentragenden Putten oder die minuziösen Antikenhistorien in den seitlichen Rechteckfeldern sind mit seiner Hand unvereinbar. Letztere stehen Ripanda wesentlich näher (Liller Skizzenbuch; Tafel Slg. Amici, Rom)³⁰⁴.

Nun erhielt der Maler Johannes Ruysch aus Utrecht am 13. Oktober 1508 – einen Tag, nachdem Sodoma das Gewölbe der Stanza della Segnatura übertragen wurde – ebenfalls 50 Dukaten für auszuführende Malereien „in cameris superioribus Sanctissimi Domini Nostri pape“ – eine Übereinstimmung, die nahelegt, daß es sich in beiden Fällen um verwandte Aufträge handelte³⁰⁵. Als dann am 4. Dezember 1508 Bramantino die Freskierung zweier Wände der Stanza d'Eliodoro übernahm, dürften die Gewölbedekorationen bereits in Ausführung gewesen sein³⁰⁶. Ruysch war, ähnlich wie später sein Schüler Giovanni da Udine, vor allem als Blumen- und Früchtemaler bekannt – „se bene un poco secca e stentata“ – und mag für die figürlichen Partien seiner Dekorationen andere Meister hinzugezogen haben³⁰⁷. So wäre es denkbar, daß Peruzzi Zeichnungen für die Gewölbefresken der Stanza d'Eliodoro lieferte, die Ausführung jedoch anderen Künstlern überließ. In den Zahlungsbelegen für die Ausstattung der Rocca in Ostia oder für die Uccelliera taucht gleichfalls nur der Dekorationsmaler Michele del Becca da Imola auf, obwohl Peruzzis Anteil außer Zweifel steht³⁰⁸.

³⁰³ Crowe-Cavalcaselle IV, 404f.; Frizzoni 1891, 195–198; Weese 1894, 47f.; Berenson 1932, 441; Pouncey-Gere, 135; Freedberg, 147. Als erster hat wohl Celio (1638, 118) Peruzzis Namen mit dem Gewölbe der Stanza d'Eliodoro in Verbindung gebracht: „... le figure dell'altre doi stanze erano cominciate da Baldassarre da Siena...“

³⁰⁴ s. o. S. 51f.; Grassi 1964, Tafel III.

³⁰⁵ Hoogewerff 1945/46, 259f., Dok. Nr. I, II.

³⁰⁶ VasMil II, 492; Hoogewerff 1945/46, 262, Dok. Nr. IX.

³⁰⁷ op. cit., 256.

³⁰⁸ s. o. S. 60.

³⁰² Tolnay II, 111f.

Die Zuschreibung der vier biblischen Szenen an Peruzzi scheint auf Wickhoff zurückzugehen, wurde zuerst von Dollmayr geäußert und bis in jüngste Zeit aufrecht-erhalten³⁰⁹. Dollmayr beruft sich dabei auf eine Gruppe von Zeichnungen in Oxford, die er Peruzzi zuschreibt und deren eine die Himmelspartie der Szene „Gott erscheint Moses im brennenden Dornbusch“ darstellt³¹⁰. Die vier Gewölbeszenen der Stanza d'Eliodoro müssen unmittelbar im Anschluß entweder an die Fresken der Stanza della Segnatura (1511/12) oder aber an die „Vertreibung des Attila“ (1513) entstanden sein, Jahre, die für Peruzzi durch die besprochenen Zeichnungen gut zu belegen sind. Ein Blick auf Raffaels eigenhändige Kartons für den jugendlichen Moses (Neapel, Museo di Capodimonte) lehrt, wie weit Peruzzi von den Möglichkeiten einer solchen Komposition entfernt ist. Die Kraft des Konturs, die verhaltene Macht der Gebärde und die überlegene Modellierung des Körpers sind bei gleichzeitigen Werken Peruzzis undenkbar. So ist die Oxforder Skizze wohl als Schulkopie eines Raffaelentwurfes zu verstehen. Ihre Rückseite gibt die Nachzeichnung einer Viktorie des Titusbogens. Diesem Blatt schließen sich zwei weitere Antikenzeichnungen in Technik und Papier an, deren eine die korrespondierende Viktorie des Titusbogens und deren andere einen Gewandtorso darstellt³¹¹. Auf der Rückseite der letzteren befindet sich eine handschriftliche Notiz wohl des Zeichners, die nicht von Peruzzi stammt. Stellt man diesen Antikenzeichnungen Peruzzis vergleichbaren „Herkules“ in Dresden gegenüber, so fällt auf, wieviel sensibler Peruzzi seinen Kontur, wieviel zarter er seine Schraffuren zu setzen weiß, wieviel lebendiger die Oberfläche behandelt ist³¹².

30 DIE GEWÖLBEDEKORATIONEN DER VILLA LE VOLTE BEI SIENA (Taf. XIX b–XX d)

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Peruzzi auch an der Ausmalung von Sigismondo Chigis Villa Le Volte beteiligt ist³¹³. War der Bau der Villa bereits 1505 vollendet, so zog sich seine Innenausstattung noch lange hin. So schreibt Sigismondo am 13. März 1522 aus Rom an seine

Frau in Siena: „Fa sollecitare el dipentore e chosi li altrij maestrj...“ und am 18. März 1523: „...dela villa mi para la pittura vada molto lentamente...“ und bezieht sich dabei wohl auf die Villa Le Volte³¹⁴. Und 1625/26 notiert Fabio Chigi, ein direkter Nachfahre Sigismondos: „Il Palazzo delle Volte. Maestro Antonio da Caravaggio e compagni 1520 avanzano due volte e lo studiolo: i lavori di pietra di Maestro Ascanio da Cortona³¹⁵.“

Die Papstwappen Julius' II. in den beiden Räumen hinter der Erdgeschoßloggia mit der Inschrift IU·II·P·M·P·B·M liefern lediglich einen Terminus post (II, III). Aus dem Zusatz P(RO) B(EATA?) M(EMORIA) könnte man folgern, daß die Wappen erst nach dem Tode des Papstes (21. Feb. 1513) angebracht wurden. Die Brüder Chigi verdankten diesem Papste, der sie 1507 oder 1509 in seine Familie aufgenommen hatte und dessen Eiche sie im Wappen führten, wichtige Stufen ihres Aufstiegs³¹⁶. Außerdem soll Julius während seiner zweiten Bologna-reise 1510/11 der Villa einen Besuch abgestattet haben³¹⁷. Stilistisch ist innerhalb der sieben dekorierten Gewölbe eine Entwicklung zu beobachten, wobei der kleine stichkappengewölbte Raum neben der Treppe Peruzzis Handschrift am nächsten steht (I). Diese indirekt belichtete Kammer (ca. 2 × 5 m) scheint nicht nur der früheste, sondern auch der sorgfältigst ausgestattete Raum der Villa und könnte als Studiolo gedient haben. Über einem Sockel aus fingierten Marmorplatten sind noch Spuren der einheitlich roten Wandbemalung zu erkennen. Nur die Gewölbezone war mit figürlichem Schmuck ausgestattet. Der Gewölbespiegel, nach dem Vorbild der „Volta Dorata“ der Domus Aurea in rechteckige Felder um ein mittleres Rund unterteilt, ist bis auf matte Farbspuren verblaßt. Nur die Lünetten und Stichkappen vermitteln noch einen Eindruck vom Reichtum der Farbigkeit und der dekorativen Phantasie der Erfindung. In zart abgestimmten Tönen wechseln Gold und Tiefblau, Rosa und Blaugrün, Grau, Ocker und Violett. Mit üppig geschwungenen Bändern sind an den Archivolten der Lünetten Medaillons befestigt, die nach Art antiker Gemmen männliche Köpfe verschiedenen Alters tragen. Im kleinteiligen Grotteskenwerk der Spitzkappen sind noch Putten, Gemmen, Karyatiden, Biber, Fische, Stundengläser und Ranken zu erkennen.

Neben dem beschriebenen Raum haben sich im Erdgeschoß der Villa zwei weitere Räume mit verwandten Fresken erhalten, deren Zustand eine eingehende Betrachtung erlaubt (V, VI). Wie dort besitzen nur die Gewölbe über marmorierter Sockelzone und weinrot getönter

³⁰⁹ Dollmayr 1890, 292–299; Frizzoni 1891, 197, Anm. 2; Berenson 1932, 441; Pouncey-Gere, 135; Freedberg, 147; demgegenüber betonte F. Baumgart, Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt, in: *MüJbKg* 8 (1931), 49ff., die Nähe der Kompositionen zu Raffael und schlug eine Zuschreibung an Penni vor.

³¹⁰ O. Fischel (Raphaels Zeichnungen...), Straßburg 1898, 79, Nr. 184) und Parker (II, 230f., Nr. 462) schließen sich Dollmayrs Zuschreibung der Zeichnung an Peruzzi an, halten aber an Raffaels Erfindung der Komposition fest (Fischel, Raphael, Berlin 1962, 74f.).

³¹¹ Parker II, 232f., Nr. 465, 466.

³¹² Dollmayr zieht zum Vergleich Skizzen aus dem Taccuino Senese heran, die nach meist späteren Zeichnungen Peruzzis um die Mitte des 16. Jhs. kopiert wurden, s. u. Nr. 151.

³¹³ Stegmann-Geymüller X, Villen, 10; Kent, 70; De Cataldo, 55.

³¹⁴ Biblioteca Vaticana, Miscellanea Chigi R V c, fol. 200, 205; nach dem „stile senese“ würden beide Briefe in den März 1523 fallen.

³¹⁵ Bacci, 330; Merlotti, 720.

³¹⁶ Frommel, Farnesina, 1ff.

³¹⁷ Novaes, Vita di Alessandro VII, vol. X, nota 1 bei Merlotti, loc. cit.

Wand figuralen Schmuck. Unter Negierung der scharfen Kanten des Kreuzgratgewölbes ist die quadratische Fläche in geometrische Felder unterteilt: im ersten Raum konzentrische Kreise um die zentrale Wappenkartusche mit dem Chigi-della-Rovere-Wappen und füllendes Rahmenwerk mit polygonalen Feldern verschiedenen Formats und verschiedener Größenordnung (V); im zweiten, kleineren Raum eine vereinfachte Variante dieses Systems konzentrischer Kreise um die zentrale Wappenkartusche, hier von Grisaillemedaillons unterbrochen (VI). Beide Gewölbe zeichnen sich ebenfalls durch die Fülle antiker Motive und ihre fein nuancierte Farbigekeit aus. Wiederum sind in grauem oder goldenem Rahmenwerk Tiefblau, Dunkelrot, Kupfergrün, Violett, Weiß oder Grau gegeneinander abgewogen. Der größere Raum enthält in der äußersten Rahmenzone kleine, hellgrau auf Dunkelblau gemalte Grotteskensenen, deren Motive an die Loggia di Galatea erinnern. Doch die locker transparente Malweise, die flächigen Helldunkelkontraste und die freiere Räumlichkeit verlangen einen bedeutenden zeitlichen Abstand. Noch fortgeschrittener wirkt der kleinere Saal mit seinen nur mehr in hellen Lichtern auf dunkelroten oder grau-violetten Grund getupften Mischwesen und Masken. Die Köpfe in den Medaillons des äußeren Kreises folgen ähnlichen Profiltypen wie jene des ersten Raumes, doch auch hier ist ein stilistischer Abstand unverkennbar. – Ein weiterer Raum mit Monatsdarstellungen ist zu stark mitgenommen, um eine Vorstellung zu vermitteln. Auch von der Fassadenbemalung, die Fabio Chigi erwähnt, hat sich nichts erhalten.

Der Maler Antonio da Caravaggio ist der Kunstgeschichte bisher unbekannt. Doch das hohe Niveau in Erfindung wie Ausführung, die zahlreichen Antikenzitate und die ganze Auffassung des Dekorationssystems weisen auf den engeren Umkreis Peruzzis. In Siena und seiner Umgebung finden sich keine vergleichbaren Dekorationen. Sigismondo Chigi lebte häufig in Rom und stand in freundschaftlicher Beziehung zu Peruzzi³¹⁸. So ist es wahrscheinlich, daß er Peruzzi für die Ausmalung seiner neuen Villa zu gewinnen suchte. Andererseits findet das Dekorationssystem der beschriebenen Räume in Peruzzis Œuvre um 1520–1523 keinen Platz. Seit den Cancellariafresken bevorzugte er antikische Systeme, während fingierte Steinrahmen mit Medaillons und farbigen Füllflächen zuletzt im Almadianifries um 1516 auftauchen³¹⁹. So muß man entweder mit einem verspäteten Nachahmer Peruzzis um 1520 rechnen oder aber, wahrscheinlicher, mit der Vollendung einer von Peruzzi begonnenen früheren Ausstattungphase durch Gehilfen. Zumal das Studiolo erinnert mit seinen locker gemalten Grisailleköpfen noch unmittelbar an die Zeit um 1511 bis 1513 („Lünettenkopf“, Loggia di Galatea; „Kopf-

studien“, Albertina). Im März 1522 muß sich Peruzzi dagegen in Bologna aufgehalten haben³²⁰.

31 DIE APSISDEKORATION IN DER GRABKAPELLE SIXTUS' IV. BEI ALT-ST. PETER (Taf. XXVIa)

„...e nella Cappella, dove e la sepoltura di bronzo di Papa Sisto fece di pittura quegli Apostoli, che sono di chiaro scuro nelle Nicchie dietro l'altare, ed il disegno del Tabernacolo del Sacramento, che è molto grazioso...“ berichtet Vasari³²¹. Grimaldi lokalisiert diese beim Abbruch des Langhauses von Alt-St. Peter zerstörten Fresken in seiner Beschreibung der Chorkapelle noch genauer: „Infra (der Apsiskalotte) erat pictura ex claro obscuro quatuor Evangelistarum in figuris hominum³²².“ Schließlich vermittelt eine unveröffentlichte Aufnahme der Kapelle von der Hand des Giovanni da Tivoli aus der Mitte des 16. Jahrhunderts mit der Aufschrift „di baldassar jn la cappella di xisto in vaticano da siena“ ein anschauliches Bild von dem Dekorationssystem der Apsiswand³²³.

Diese Apsis bildete den Abschluß des querrechteckigen, an beiden Seiten von hufeisenförmigem Chorgestühl ausgefüllten Kapellenraumes und maß im Durchmesser etwa 3,50 m. In ihrem Zentrum stand, auf Stufen erhöht, der Altar mit Peruzzis Sakramentstabernakel, das unter Gregor XIII. durch Michelangelos Pietà ersetzt wurde³²⁴. Während das Grabmal Sixtus' IV. die Mitte des Hauptraumes einnahm, war das Grab Julius' II. zwischen Altar und Apsis, waren die Gräber seiner Verwandten Fazio Santoro (gest. 1510) und Franciotto della Rovere (gest. 1507) links und rechts des Altars angeordnet³²⁵. Der Schmuck der durch zwei große Fenster belichteten Wände des Hauptraumes beschränkte sich auf rote Kreuze – „Parietes sacelli dealbati cum Crucibus rubris ad formam consuetam effictis“ –, der des flachen Lünettengewölbes auf Marmorkonsolen und ein bemaltes Wappen Sixtus' IV.³²⁶.

Nur die Apsis war reicher ausgestaltet. Unter Peruginos Kalottenfresko, das die Madonna in der Engelsglorie, Petrus mit Sixtus IV., Franziskus, Paulus und Antonius von Padua darstellte, hatte Peruzzi ein illusionistisches System von Porphyrsäulen, Nischen und Marmorplatten entworfen. Ausgangspunkt dafür waren die beiden spätantiken Porphyrsäulen, die den Triumphbogen der Apsis trugen und die sich heute am Ende der Bibliothek

³²⁰ s. o. S. 15.

³²¹ Vas 1568, II, 141.

³²² Tiberii Alphanani De Basilicæ Vaticanæ antiquissima et nova structura, ed. M. Cerrati, Roma 1914, 78 ff., Anm. 3.

³²³ Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 7721, fol. 81 r. s.; freundlicher Hinweis Prof. Richard Krautheimer.

³²⁴ Vas 1568, loc. cit.; Alphananus-Cerrati, loc. cit.

³²⁵ Alphananus-Cerrati, 81, Tafel I, Nr. 68, 69; L. Ertlinger, Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV, in: Warburg Journal 16 (1953), 272 ff.

³²⁶ Alphananus-Cerrati, 79 ff., Anm. 3.

³¹⁸ s. o. S. 17.

³¹⁹ s. u. Nr. 44.

Sixtus' V. befinden³²⁷. Nach der Aufnahme G. da Tivolis besaßen sie korinthische Kapitelle – „opra corinta“ – und ein dreiteiliges Gebälk. Ihre Höhe ohne Kapitelle mißt 3,85 m, ihre untere Schaftbreite 0,53 m, ihre obere 0,41 m³²⁸. Peruzzi unterteilte nun das Halbrund der Apsis durch vier weitere fingierte Porphyrsäulen in fünf Joche, die er durch halbrunde Figurennischen zwischen einer Marmorinkrustation ausfüllte. Mit ca. 0,95 m ($1\frac{2}{3}$ Braccien) \times ca. 1,90 m boten sie gerade Raum für lebensgroße Figuren. Von ihnen hat sich keine Spur erhalten³²⁹. Ob sie Apostel darstellten (Vasari), ob Evangelisten (Grimaldi) oder „profeti“ (G. da Tivoli), muß ebenfalls offenbleiben. Die Fünzfzahl der Nischen würde sich am besten mit Christus und den vier Evangelisten vereinbaren lassen, nachdem die Titelheiligen der Kapelle und die beiden Apostelfürsten bereits in der Kalotte gemalt waren. Jedenfalls ist der halbgebildete Giovanni da Tivoli die wenigst glaubwürdige der drei Stimmen. Die Darstellung von Aposteln oder Evangelisten würde außerdem die Nähe zu Raffaels Sala dei Palafrenieri noch unterstreichen, die bereits durch das Motiv der Grisaillestatuen in einem illusionistischen Architektursystem hergestellt ist³³⁰.

Damit erhebt sich die Frage nach der Datierung. An erster Stelle mußte die Familie della Rovere an dem Schmuck der Kapelle interessiert sein, in der vier ihrer prominentesten Mitglieder bestattet worden waren. Julius II. selbst hoffte noch auf eine rasche Vollendung der neuen Basilika, und so ist es zweifelhaft, ob er viel in den altertümlichen Bau investiert hätte. Als jedoch nach seinem Tode im Februar 1513 weder die Vollendung von Michelangelos Grabmal abzusehen war noch der Bau von Neu-St. Peter sonderliche Fortschritte machte, endlich die Lage des Grabes zwischen Altar und Apsis das Augenmerk der Öffentlichkeit stärker auf diesen Teil der Kapelle lenkte, mögen sich die Erben zu einer würdigeren Ausgestaltung der kahlen Wandzone der Apsis entschlossen haben.

Seit den Mosaiken der Cappella S. Elena, den Fresken im Treppenhaus der Rocca von Ostia (um 1509), den Gewölbefresken der Loggia di Galatea (um 1511) und den Fassadenmalereien für Francesco Buzio (um 1511/12) hatte sich Peruzzi einen besonderen Ruhm auf dem Gebiet der Scheinarchitektur erworben. Und die wenigen Anhaltspunkte auf G. da Tivolis Aufnahme stehen einer

³²⁷ W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran, 4. Auflage ed. H. Speier, Tübingen 1963, 369f.

³²⁸ loc. cit.

³²⁹ Das farbige „Petrus“-Fragment in den Grotten stammt wahrscheinlich von der Außenseite der Eingangswand der Chorkapelle, s. Alphanus-Cerati, 80, Anm.; vgl. VasMil IV, 601, Anm. 2, der das Fragment irrtümlich mit Peruzzis Chiaroscuoroheiligen in Zusammenhang bringt; Abb. bei C. Ricci, Melozzo da Forlì, Roma 1911, Tafel 48.

³³⁰ s. u. S. 88, Anm. 395.

Datierung um 1513/14 nicht im Wege, ja die Verbindung einer korinthischen Ordnung mit halbrunden Statuen-nischen und einer geometrisierenden Marmorinkrustation erinnert entfernt an Raffaels gleichzeitig begonnene Cappella Chigi. Für die Zeit der Sala delle Prospettive, der Sala dei Palafrenieri, der Loggien oder für die folgenden Jahre möchte man sich eine komplexere Gliederungsweise vorstellen.

Um 1513 entstanden, würden die Fresken ein wichtiges Bindeglied zwischen der noch nicht ganz überzeugenden Scheinarchitektur des Treppenhauses in Ostia und der reifen Meisterschaft der Sala delle Prospettive darstellen. Wenn das Motiv der der Wand vorgestellten Schein-säulen auch unmittelbar an die Vorbilder des späten Quattrocento erinnert (Palazzo Venezia), so setzt sich Peruzzi hier doch ein kühneres Ziel: Seine gemalten Säulen sollten den Vergleich mit den realen Ecksäulen bestehen. Nachdem er bereits im Gewölbe der Loggia di Galatea alle früheren Scheinarchitekturen übertroffen hatte, mochte ihm auch diese Aufgabe durchführbar erscheinen. Leider kann G. da Tivolis Aufnahme keine Auskunft über den Erfolg dieses Versuches erteilen.

Die Apostelgestalten wird man sich in der Art der fingierten Grisaillestatuen der Sala delle Prospettive ergänzen dürfen. Durch das Chiaroscuro in ihrer steinernen Konsistenz gekennzeichnet, hätten sie sich grundsätzlich von den Nischenfiguren etwa der Cappella S. Elena unterschieden, deren bunter Realismus den übrigen Bildelementen des Gewölbes entspricht. In ihrem konsequenten Illusionismus steht die Apsiswand der Grabkapelle Sixtus' IV. der Sala delle Prospettive eine Stufe näher als die Werke vor 1512. Ihre Bedeutung im Werke Peruzzis und in der Entwicklungsgeschichte der illusionistischen Wandsysteme ließe sich jedoch erst auf Grund einer gesicherten Datierung festlegen.

32 TRIUMPHBOGEN FÜR LEO X. (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni)

72 Orn.; 19,7 \times 27,5 cm; Feder; auf Verso in Handschrift des 16./17. Jahrhunderts: „baldassare da Siena“ (Taf. XXIIc).

Aus den gleichen Jahren müssen einige Entwürfe Peruzzis stammen, die für Festdekorationen zu Ehren Leos X. und Franz I. bestimmt waren³³¹. Die Uffizien-Zeichnung Orn. 72 zeigt einen baldachinartigen Aufbau. Den Metopen des dorischen Gebälkes sind die Lettern LEO·X P·M· eingefügt. Am Gebälk ist ein Tuch befestigt, das in Farbe oder Stuck das Wappen des Papstes mit zwei flankierenden Genien tragen soll. Zwischen den vier reich ornamentierten Säulen sind die neun „muse“ und, in ihrer Mitte auf dem Fels „parnasso“ kauernd, der Löwe Leos X. mit der Medici-Kugel zu sehen. Zweifellos handelt es sich um einen Festapparat

³³¹ Egger 1902, 20.

für die *Possessio* (1513) oder für einen ähnlich ephemeren Anlaß. Flüchtige Striche links und rechts deuten den architektonischen Zusammenhang an, für den der Bogen gedacht war. In den Beschreibungen der Feierlichkeiten zum Regierungsantritt Leos X. werden allerdings nur die aufwändigsten Apparate erwähnt. Ein dem Uffizien-Blatt vergleichbarer Typus taucht dort nicht auf³³².

33 TRIUMPHBOGEN FÜR FRANZ I. (Taf. XCIIc)

Dem gleichen Schema wie Uff. Orn. 72 folgt die Kopie eines Peruzzi-Entwurfes im *Taccuino Senese* S IV 7³³³. Offenbar versuchte der Kopist, Peruzzis skizzierende Strichtechnik nachzuahmen, die der von Uff. Orn. 72 ähnelt. Das Wappen des Königs von Frankreich und die Allegorien „*Vitoria*“, „*Liberalitas*“ und „*Fama*“ lassen sich nur auf den triumphalen Einzug Franz' I. in Bologna nach dem Sieg von Marignano am 11. Dezember 1515 beziehen³³⁴. Jedenfalls ist keine andere Gelegenheit bekannt, bei der Peruzzi eine Festdekoration für einen siegreichen Franzosenkönig hätte entwerfen können. Die „*Liberalitas*“ im Zentrum bringt auch zum Ausdruck, was sich der Papst nach der Niederlage der Liga von seiner Zusammenkunft mit Franz I. erhoffen mochte.

34 TRIUMPHBOGEN FÜR LEO X. (London, British Museum)

Inv.-Nr. 1946-4-13-211; Pouncey-Gere, 140, Nr. 242; 23,8 × 35,8 cm; Feder, laviert; Aufschrift auf Verso „*mano di ...sare da Siena*“; Rückseite Entwurf für Pult (Taf. XXII d).

Die gleiche Baldachinanlage taucht schließlich noch ein drittes Mal unter Peruzzis Entwürfen auf. Wiederum handelt es sich um einen „*Arco*“ für Leo X., dessen ersten Auftraggeber, den Kardinal Bandinello de'Sauli, Pouncey-Gere auf Grund seines Adlerwappens identifizieren konnten. Sauli wurde 1511 zum Kardinal erhoben, nahm 1517 an der Verschwörung gegen Leo X. teil und starb 1518³³⁵. Das gleiche Blatt wurde später nochmals verwendet, da nicht nur die Wappen Saulis durch jene des 1517 ernannten Kardinals Franciotto Orsini überdeckt waren, sondern auch der Name Leos X. ausgelöscht wurde, an dessen Stelle offenbar der Name des nächsten Medici-Papstes, Clemens' VII., treten sollte. Die typologische Übereinstimmung mit Uff. Orn. 72 sowie *Tacc. Sen.* S IV 7, fol. 4 und die Wiederverwendung in einem der folgenden Pontifikate sprechen aber gegen Pouncey-Geres Annahme, daß es sich um den Entwurf für eines der gemalten Wappen Peruzzis handelt, die Vasari und Scannelli beschreiben. Triumphbogenartige Gelegenheitsdekorationen hingegen wurden den Päpsten

³³² Cancellieri, *Storia de' solenni possessi* . . . , 60–84; D. Gnoli, *La Roma di Leone X.*, Milano 1938, 72–82.

³³³ Egger 1902, 20; s. u. Nr. 110.

³³⁴ Pastor IV, 1, 92–100.

³³⁵ Sein Wappen bei O. Panvinius, *Epitome pontificum romanorum* . . . , Venedig 1557, 369, Nr. 25.

zumindest für die *Possessio* von den einflußreicheren Persönlichkeiten der Stadt errichtet. Durch das Sauli-Wappen läßt sich der Entwurf in die Zeit zwischen 1513–1517 datieren.

Die drei Entwürfe für die Triumphbogen Leos X. und Franz' I. gewinnen ihre Bedeutung nicht allein als chronologische Fixpunkte für die Datierung anderer Zeichnungen Peruzzis, sondern geben auch die frühesten Beispiele seiner umfangreichen Tätigkeit als Festdekorateur. Es wäre übertrieben, in der Baldachinform einen bewußten Rückgriff auf das christliche Ziborium zu sehen, doch mag der Hoheitsanspruch des päpstlichen oder königlichen Wappens eine gewisse Verbindung zur Sakralarchitektur hergestellt haben. Peruzzis Doppelbegabung als Maler und Architekt fand hier ein ideales Betätigungsfeld, und es ist charakteristisch, daß er sich des einmal gefundenen Idealschemas des öfteren bediente, ohne stets neuen „*Capricci*“ nachzujagen.

Die drei Entwürfe schließen sich mit dem „*Dreikönigs*“-Blatt, der „*Engelsglorie*“ und der „*Wölfin*“ im Louvre, dem „*Odysseus*“-Entwurf in Oxford, dem Turiner Bühnenbildentwurf und den „*Aposteln*“ der Sammlung Lught zu einer Gruppe zusammen, die Peruzzis Zeichenstil der Zeit um 1513–1515 repräsentiert. Und während die energischen, kurzen Parallelschraffuren, die prallen, klar umrissenen Körperformen und die angedeuteten Helldunkelkontraste des Uffizienblattes ähnlich in der „*Wölfin*“ oder im „*Odysseus*“-Entwurf wiederkehren, gehört der „*Triumphbogen*“ des British Museum zu der im Frühwerk selteneren Gattung sorgfältig laviertes Umrißzeichnungen, wie sie uns erstmals in der Sarkophag-Aufnahme der Pierpont Morgan Library begegnete.

35 BÜHNENBILDENTWURF (Turin, Biblioteca Reale)

Inv.-Nr. 15728; Bertini, 46, Nr. 332; 27,3 × 38,0 cm; Feder; spätere Aufschrift „*Baldasar da Siena*“; auf Verso „*Baldasere da Siena*“ (Taf. XXIII b).

Ebenfalls während der Zusammenkunft Leos X. mit Franz I. im Herbst 1515 dürfte die Skizze für ein Bühnenbild entstanden sein, auf der das Wappen des Königs und des Papstes nebeneinander erscheinen. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um den ersten datierbaren Entwurf für ein Bühnenbild in der italienischen Renaissance³³⁶.

36 VERRAT DER TARPEJA

Vasari berichtet von Peruzzis Anteil an dem Festapparat für Giuliano de' Medici: „E nel honoratissimo appa-

³³⁶ V. Mariani, *Storia della scenografia italiana*, Firenze 1930, 32, Tafel 12; C. Ricci, *La scenografia italiana*, Milano 1930, Tafel 1, 4; H. H. Borchardt, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig 1935, 96ff. Der immer wieder Peruzzi zugeschriebene Entwurf UA 291 ist weder im flüchtig manieristischen Zeichenstil der beiden Nischenfiguren noch in der stümperhaften Architektur mit Peruzzi zu vereinbaren (Bartoli II, Tafel CXC, Abb. 327).

rato, che fece il popolo Romano in Campidoglio, quando fu dato il bastone di santa Chiesa al Duca Giuliano de' Medici, di sei storie di pittura, che furono fatte da sei diversi eccellenti pittori, quella, che fu di mano di Baldassarri, alta sette canne e larga tre, e mezzo, nella quale era quando Giulia Tarpea fa tradimento a i Romani, fu senza alcun dubbio di tutte l'altre giudicata la migliore. Ma quello che fece stupire ognuno fu la prospettiva, ò vero Scena d'una Comedia, tanto bella, che non e possibile immaginarsi piu: percioche la varietà e bella maniera de' casamenti, le diverse loggie, la bizzarria delle porte, e finestre, e l'altre cose, che vi si videro d'Architettura, furono tanto bene intese, e di così straordinaria invenzione, che non si puo dirne la millesima parte³³⁷. „Zur Feier der Verleihung des römischen Patriziats an Giuliano und Lorenzo de' Medici am 13. September 1513 hatte die Bürgerschaft auf dem Kapitol ein hölzernes Theater errichten lassen, dessen Wände rings mit Bildern und Statuen geschmückt waren. In der Beschreibung eines Zeitgenossen wird auch das Bild Peruzzis genauer geschildert. Zwischen Gemälden anderer Meister war es in der vierten Achse (von links nach rechts) der Fassade des Theaters zwischen dem Sockel und dem Architrav der monumentalen Säulenordnung eingelassen³³⁸: „Nel secondo (imagine) se dimostra la rocca di Roma da' Sabini occupata, quali (essendo Tarpeia vergine, figliuola de Spurio Tarpeio prefetto di detta rocca, ita fuor delle mura a pigliar acqua pel sacrificio con la urna in capo) la percoteno, gettano in terra et occideno colli scudi, dandoli tale premio per el tradimento, in luogo delle gemme, anelli de oro et altri pretiosi ornamenti che nel sinistro braccio portavano, secondo lei gli haveva chiesti.“

Da es sich um fingierte Reliefs handelte, konnte sich Peruzzi wiederum der bevorzugten Chiaroscuro-Technik bedienen: „le figure tutte ... sono di grandezza sopra naturale et excessiva assai del iusto, ma bene proportionate, per modo tale che pareno vive: nè sono con molta varietà di colori adornate, ma in tal forma composte, che al tutto assomigliano a quelle che in viva pietra intagliate se vedeno³³⁹.“ Bislang sind allerdings weder Reste noch Entwürfe oder Kopien dieses Bildes bekanntgeworden. Die gleiche Szene wurde später von Polidoro da Caravaggio in einem zerstörten Fassadenfresko dargestellt, das möglicherweise von der Komposition seines Lehrers Peruzzi beeinflusst war. Polidoros Fresko ist durch einen Stich des Agostino Veneziano überliefert³⁴⁰. Auch von Peruzzis Bühnenbild für den

„Poenulus“ des Plautus, der am 14. September 1513 im Kapitolinischen Theater unter der Regie des Tommaso Inghirami aufgeführt wurde, fehlt jede Spur.

37 KYBELE UND EINE STICHSERIE DES MAESTRO DEL DADO (London, British Museum)

Inv.-Nr. 1880-5-8-82; Pouncey-Gere, 141, Nr. 243; 20,4 × 25,1 cm; Feder, laviert (Taf. XXIII d, XCIV).

Der Zeit vor 1520 dürfte auch die Zeichnung der Göttin Kybele angehören, die dem Maestro del Dado als Vorlage seines Stiches diente³⁴¹. Ausgangspunkt war zweifellos ein antikes Relief wie jenes der Villa Albani, das – wohl nach einer Originalzeichnung Peruzzis – unter den Antikenaufnahmen des Tacchino Senese auftaucht (fol. 57)³⁴². Dort fehlen allerdings die dreifache Mauerkrone, der Renaissancesessel, der Pinienzapfen und vor allem die mächtige Weltkugel mit dem Zodiak, die auf dem Rücken der beiden Löwen ruht und der Göttin als Schemel dient. Daß das Sternzeichen „Löwe“, flankiert von „Krebs“ und „Jungfrau“, in der Mitte erscheint, deutet auf das Pontifikat Leos X. Die Weltkugel erinnert an allegorische Interpretationen der beiden Becken, die zu den festen Attributen der Göttin gehören: „... vogliono che per tali Timpani: i quali sono vasi semispheric, e sempre à due à due sono portati doversi intendere duo hemispheri della terra: in tutti duo equali (come alcuni si sono imaginati) l'opra della terra si dimostra³⁴³.“ Während aber Boccaccios Deutung sich lediglich auf die Erde bezieht, trat unter den Allegorien des kapitolinischen Theaters von 1513 auch ein Kybelegespann mit großer Weltkugel auf: „Intrò una carretta al modo antiquo formata. Duo leoni la tiravano. Sedeva in essa Cybele con una gran palla inante, fatta alla similtudine del mondo³⁴⁴.“ Nachdem Kybele ihre Verse rezitiert hatte, teilte sich die Weltkugel unter einer Explosion, und heraus stieg die Jungfrau Roma, um Münzen mit dem Bildnis Giulianos de' Medici zu verteilen. So stellt sich die Frage, ob die Londoner Skizze in einem Zusammenhang mit den Feierlichkeiten von 1513 steht, an deren Vorbereitung Peruzzi ja teilgenommen hatte³⁴⁵.

Stilistisch läßt sich das Blatt nicht mit Sicherheit einordnen. Die Gemeinsamkeiten mit dem „Triumphbogen für Leo X.“ (British Museum), mit dem Bühnenbild für Bologna und seinem sehr verwandten Löwen (Turin), der „Wölfen“ (Louvre) oder dem „Odysseus“-Entwurf (Oxford) reichen jedoch aus, um eine Datierung in das Jahr 1513 zu ermöglichen. Daß der Entwurf eigens für den Stich angefertigt worden wäre, ist schon wegen der zahlreichen ikonographischen Abweichungen unwahr-

³⁴¹ Bartsch XV, 195, Nr. 18.

³⁴² s. u. Nr. 110.

³⁴³ G. Boccaccio, *Genealogia de gli dei*, Venedig 1554, 43f.

³⁴⁴ Palliolo, 107–109.

³⁴⁵ s. o. Nr. 36.

³³⁷ Vas 1568, II, 140.

³³⁸ P. Palliolo Fanese, *Le feste pel conferimento del patriziato romano a Giuliano e Lorenzo de' Medici*, Bologna 1885, 38–43. Ein Grundriß des Theaters befindet sich im Codex Coner (ed. T. Ashby, in: *PapBritRome* 2, 1904, Tafel 23).

³³⁹ Palliolo, loc. cit.

³⁴⁰ Bartsch XIV, 152, Nr. 185. Freundliche Mitteilung Dr. R. Kultzen, der darüber ausführlicher handeln wird.

scheinlich. So hat etwa der Stecher nicht nur den „Löwen“ des Tierkreises verändert, sondern auch die gerade für die Identifizierung als „Roma“ so bedeutsame Wölfin mit Zwillingen unter dem Sessel von Peruzzis Kybele durch beliebige Tiere ersetzt. Auch kann es sich kaum, wie Pouncey-Gere annehmen, um eine geschlossene Serie von mehreren Stichen nach Peruzzi handeln: Das „Avaritia“-Blatt hat Peruzzi zweifellos für Ugo da Carpi gezeichnet, und die anderen Blätter bilden gegenüber der „Kybele“ wie dem „Avaritia“-Blatt eine auch stilistisch gesonderte Gruppe, deren Zusammenhang mit Peruzzi weniger eindeutig erscheint³⁴⁶.

Der verbindende Inhalt dieser Gruppe ist die Geschichte von Apollo und Daphne, wie sie Ovids fünfte Metamorphose schildert. Im ersten Blatt tötet Apollo die Pythonschlange, begegnet dann auf der Rückkehr zum Parnaß dem Amorknaben und zieht durch die verächtliche Anrede: „Quellarco non conviene a'tua bassezza?“ die Rache des Liebesgottes auf sich. Im Kreis der Musen wird Apollo von seinem Geschoß verletzt, während im Hintergrund – dianagleich – die jagende Daphne erscheint. Im zweiten Blatt beredet Daphne ihren Vater, den Flußgott Penneus, ihr nicht durch eine Vermählung die jungfräuliche Keuschheit zu rauben. Im dritten ist im Vordergrund die Verfolgung, im Hintergrund die Verwandlung Daphnes dargestellt. Die vierte – Peruzzi nächste! – Szene zeigt, wie die befreundeten Flußgötter den trauernden Penneus trösten. Ein fünftes Blatt steht in mehr lockerem Zusammenhang zu den drei vorigen Szenen: Apollos Sonnenwagen begegnet dem Gespann der Venus, das von Cerberus, Pferd, Pfau und Adler, den Tieren der vier Kinder Saturns und der vier Elemente, gezogen wird. Über Sol erscheint sein Vater Jupiter, über Venus ihr Sohn Amor und ein Schwan. In der Unterschrift beschreibt der Autor Glanz und Wärme von Sonne und Venus und bekennt in mehr allegorischer Weise: „...ad ambo duo son servo et nullo toglio/Ch'io medesimo non so quel ch'io mi voglio.“ So wird man die vom Daphnemythos her naheliegende Deutung, Apollo scheue vor der überwältigenden Macht der Venus zurück, wohl ausscheiden müssen (Taf. XCIV). Stilistisch ließe sich die Gruppe in Peruzzis Œuvre um 1518/19 unterbringen. Die ganze Auffassung der Fabel wie auch die komplexeren Einzelmotive etwa des wagenlenkenden Sol setzen Raffaels späte mythologische Kompositionen (Loggia di Amor e Psiche, „Parisurteil“) voraus, die Stufe, die Peruzzi sich in den letzten Szenen der Sala delle Prospettive erobert hatte. In der Tötung der Pythonschlange meint man sogar einen Nachklang der apollinischen Hoheit von Raffaels „Michael“ (Louvre) zu spüren. Doch den Kompositionen fehlen die verbindende Kraft Raffaels, sein Pathos der großen Form und der großen Bewegung. Die einzelnen Episoden stehen zitat-

haft nebeneinander. Auch der konventionelle Hintergrund vermag den Zusammenhalt nicht herzustellen. Diese Problematik findet aber in den späteren Szenen der Sala delle Prospettive oder in den Cancellariaszenen eine weitgehende Parallele; und es fiel schwer, einen anderen Künstler dieser Jahre zu benennen, der Raffael so nahe käme, ohne seiner Werkstatt anzugehören. Andererseits gibt Peruzzi seinen Körpern eine trockenere, gespanntere Artikulierung, faßt er die Haare zu geschlossenen Massen zusammen, beschränkt er sich in seinen Landschaften auf wenige prägnante Motive. So mag es sich hier ähnlich verhalten wie in dem „Kybele“-Stich: Peruzzi hätte dem Stecher ältere Entwürfe zur freien Verwendung überlassen.

38 RÖMISCHE WÖLFIN (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins) Inv.-Nr. 608; 19,3 × 22,5 cm; Feder; ausgeschchnittenes Fragment; aufgeklebt; früher als „Perino del Vaga“ (Taf. XXIIIc).

Zu den Zeichnungen der Zeit um 1514–1518 darf auch die Wölfin mit Romulus und Remus gerechnet werden, deren feine rundmodellierende Parallelschraffuren, deren flaches Relief und deren noch nicht völlig souveräne Auffassung dem Entwurf für den Triumphbogen Leos X. in den Uffizien und dem „Odysseus“ in Oxford nahestehen. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Rekonstruktionsversuch Peruzzis nach einer Wölfin vom Typus der Sammlung Valle³⁴⁷.

39 DIE ANBETUNG DER HIRTEN (Rom, San Rocco) (Taf. XXIVa)

Wohl im Jahre 1514 erhielt Peruzzi von den Winzern, einer der Zünfte, die sich in der Bruderschaft von S. Rocco vereinigt hatten, den Auftrag, ihre den Aposteln Simon und Judas geweihte Kapelle auszumalen³⁴⁸. Die Quellen vor dem Neubau des 17. Jahrhunderts erwähnen nur eine „Anbetung der Hirten“ und, am gegenüberliegenden Pfeiler, einen „Heiligen Lazarus“. Die „Anbetung“ wurde nach 1645 in die neue Kirche übertragen und von Giovanni Odazzi restauriert³⁴⁹. Er malte den unteren Grasstreifen, Teile des Stalles und die Himmelszone mit den beiden Engeln, die wohl bei der Übertragung des Freskos in den Neubau zerstört worden waren. In der Mittelzone sind nur einzelne Stücke ausgebessert und ergänzt. Die leichte Krümmung der Malfläche verrät, daß sie sich einst an einer apsisartigen Wand befand. Wie in der wenig späteren Cappella Ponzetti brauchte eine solche Komposition nur einen Teil der Apsiskrümmung zu bedecken. Und da Peruzzi verwandte Kompositionen bis an den Rand mit Figuren füllt, die

³⁴⁷ Reinach, RSGR II, 728.

³⁴⁸ Crowe-Cavalcaselle IV, 414; Frizzoni 1891, 195; Weese 1894, 42, Anm. 57a; De Cataldo, 23f.; Freedberg, 150; Frommel, Farnesina, 172, 178f.

³⁴⁹ Titi 1763, 395.

³⁴⁶ Bartsch XV, 196ff., Nr. 19–22.

„Anbetung von S. Rocco“ in ihrer Mittelzone aber durchaus ausgewogen wirkt, besteht kein Grund zur Annahme, daß sie auch an den Seiten wesentliche Teile eingebüßt hätte.

Ikographisch folgt das Fresko der Tradition. So hatte Pietro di Domenico um 1500 eine „Anbetung des Kindes“ mit Hirten und Heiligen gemalt (Siena, Pinakothek)³⁵⁰, in der er sich der gleichen Motive bediente. Daß Peruzzi bei den beiden Anbetenden im Hintergrund an die Apostel Simon und Judas dachte, ist unwahrscheinlich, da sie nicht, wie Josef und Maria, durch einen Heiligenschein ausgezeichnet sind.

Josef, Maria und der Ochs in der vorderen, die Hirten und der Esel in der hinteren Reihe schließen sich zu zwei leicht konkav einschwingenden Reliefschichten zusammen, die fast ohne Zwischenraum aufeinander zu folgen scheinen. So entsteht ein fester Figurenblock, dessen Schwergewicht in Höhe der Köpfe liegt: Das Kind, eigentlicher Mittelpunkt des Bildgeschehens, ruht verlassen am unteren Rand. Ein „Raum“ der Anbetung kommt nicht zustande. Erst wenn der Betrachter die einzelnen Gestalten aus diesem Reliefblock gelöst hat, gelangt er zur Wahrnehmung ihrer individuellen Gestik: der mädchenhaften Frömmigkeit der Madonna, des greisenhaften Schlummers von Josef, der demutsvollen Andacht der beiden Hirten und der beinahe menschlichen Präsenz der beiden Tiere. Am kompositionellen Gewicht der beiden Tierköpfe zeigt sich, daß der Maler die Gestalten nach primär formalen, nicht nach inhaltlichen Gesichtspunkten gegeneinander ausponderiert. So ist anzunehmen, daß ähnlich der „Madonna“-Pouncey das Kind in der Himmelszone einen formalen Gegenpol besaß, der sich statischer zur Komposition verhalten hätte als Odazzis ausladende Barockputten. Die Beziehung der Figuren zur Raumbühne, dieser für Peruzzi so aufschlußreiche Aspekt seiner Kompositionen, ist hier nur mehr fragmentarisch zu erkennen. Der Stall, seine knorrigen Stützen, sein Gebälk und sein lichterfülltes Fenster ziehen den Blick nach rechts in die Tiefe und schaffen damit ein dissonantes Gegengewicht zur ausbalancierten Symmetrie des Figurenblockes. Dieser selbst erlaubt noch eine zweite Lesart, die vom Kind und den Tierköpfen absieht und Josef dem linken, Maria aber dem rechten Hirten zuordnet. Es ergibt sich dann eine nach links gerichtete Tiefendiagonale, die der des Stalles entgegenläuft und ein noch dissonanteres Raumbild erzeugt. Eine solche diagonale Gruppierung hatte Peruzzi bereits im „Dreikönigs“-Blatt des Louvre vorgenommen. Wie immer auch das Auge sich entscheidet: Figur und Hintergrund gehen keine organische Verbindung ein.

In der „heiligen Cäcilie“ hatte Raffael ebenfalls fünf Figuren in zwei Schichten auf enger Fläche zusammengedrängt. Sollte dieses ebenfalls um 1514/15 datierbare

Altarbild tatsächlich Peruzzis „Anbetung“ von S. Rocco angeregt haben, so wäre damit auch die eigenartige Zwischenstellung der Reliefgruppe zwischen dem Kind und der zu ergänzenden Himmelszone erklärt. Doch Raffael gelang es, vom räumlichen Halbrund der Bodenzone ohne Bruch über die isokephale Symmetrie der Köpfe zur Lichtvision des Engelskonzertes überzuleiten und alle Bereiche durch die anschauliche Macht des Bildgedankens zu vereinigen.

40 ANBETUNG DES KINDES (London, Sammlung P. Pouncey)

77 × 144 cm; Öl auf Holz (Taf. XXV).

In engem Zusammenhang mit der „Anbetung“ von S. Rocco und der Ponzetti-Kapelle steht eine „Anbetung des Kindes“ in der Sammlung Pouncey³⁵¹. Über Herkunft und Geschichte des Bildes ist nichts bekannt. Eine „Marienkrönung“, die 1937 in skandinavischen Privatbesitz gelangte, bildete früher das Pendant, vielleicht in Form eines Diptychons. Dies und das relativ kleine Format deuten darauf, daß die beiden Holztafeln als Familienaltar gedacht waren, wie sie in den Patrizierhäusern der Renaissance Aufstellung fanden.

Die Anordnung der Figuren ist trotz der andersartigen Größenverhältnisse fast identisch mit der entsprechenden Szene in der Kalotte der Cappella Ponzetti. Eine aus groben Stämmen rahmenparallel gefügte Hütte befestigt das Bildgerüst. Alle Elemente sind auf dieses Koordinatensystem bezogen. Der labile Block des in sich versunkenen Josef wird durch seinen senkrechten Stab gestützt. In sanft schwingenden Kurven beugt sich die Madonna über das liegende Kind, das die Augen sinnend gegen den Himmel richtet. Diese statuarische, in flächenparallelem Relief angelegte Gruppe wird durch den phantastischen Hintergrund in eine „romantisch“ unwirkliche Umgebung versetzt. Die pflanzenüberwucherte Ruine eines antiken Theaters links und der alpine Felsvorsprung rechts lassen den Blick in die Tiefe schweifen, wo sich ein Wasserkastell über Brücken und Substruktionen an die Steilwand schmiegt. Vogelgleich schwebt aus dem abendlichen Himmel der Engel zum Felsplateau, um den erschrockenen Hirten das Evangelium zu verkünden: all dies geschildert in dem lasierenden, verschwimmend-zarten Farbauftrag, der den atmosphärischen Zauber des Bildes steigert.

So leicht sich die Vordergrundfiguren Peruzzis Œuvre um 1514–1516 einfügen, so neuartig und rätselhaft wirkt die Hintergrundslandschaft mit ihrem nordisch-phantastischen Gepräge. Weder Leonardo noch Raffael oder Sebastiano verwenden ähnliche Landschaften als Hintergrund. Dennoch führen Vergleiche mit norditalienischen oder deutschen Meistern dieser Jahre zu keinem Ergeb-

³⁵⁰ J. Pope-Hennessy, A painting by Peruzzi, in: *BurlMag* 88 (1946), 237–241; Pouncey-Gere, 135; Freedberg, 150f.

³⁵⁰ Carli, Guida 1958, 79.

nis. Selbst zu Lotto, der um 1509 in den Stenzen arbeitete, fehlen nähere Bezugspunkte. Die Bildhintergründe aus Peruzzis eigener Frühzeit, die „Cleopatra“-Zeichnung oder die „Anbetung der Könige“ in S. Onofrio, enthalten jedoch alle Elemente, wie die Theaterruine, den buschbewachsenen Felsvorsprung, die turmbewehrten Kastele an Wasserläufen – nur in der spröderen, gezeichneteren Malweise der Pinturicchio-Nachfolge. Peruzzis malerisch lockerer Pinsel der Jahre nach 1511 vermag es nun, die Landschaft in einem diffusen Halbdunkel zu entwicklichen. Und hier mögen Leonardo, Raffael („Madonna di Foligno“) oder Sebastiano („Beweinung“, Eremitage) mitgewirkt haben, die jeder auf eigene Weise ihren Hintergrund der Tageserfahrung entrückten. Diese „romantische“ Komponente Peruzzis ist nicht allein aus Einflüssen zu erklären, sondern fester Bestandteil seines Künstlertums, Gegenpol zu seinem Figurenideal, das stärker als bei den meisten seiner Zeitgenossen von den antiken Vorbildern geprägt ist. Im Einfallsreichtum seiner Erzählkunst, in der Vorliebe für Grotteske und Ornament, ja selbst in seinem Zeichenstil kommt diese Komponente immer wieder zum Durchbruch.

Der Hintergrund der „Anbetung“-Pouncey könnte zu einer späteren Datierung, etwa in die Zeit der „Anbetung“-Bentivogli, verführen. Doch die strenge Flächenbindung der Figurengruppe und ihr vergleichsweise starres Körpergerüst, die Einfachheit der Bewegungsmotive und der ganzen Auffassung des Themas stehen der Ponzetti-Kapelle und der Zeit um 1514–1516 wesentlich näher als den Tendenzen seit 1520. Auch das Ocker und Dunkelgrün des Josef, das Stahlblau und Rot der Madonna erinnern noch an die Farbigkeit der „Anbetung“ von S. Rocco. Von den leonardesken Anklängen der Ponzetti-Kapelle ist noch nichts zu spüren. Man wird daher eine Entstehung um 1515 annehmen dürfen.

41 MÖNCHSPORTRÄT (São Paolo, Privatsammlung)

73 × 96 cm; Öl auf Leinwand (Taf. XXX).

Der gleichen Zeit um 1515 muß das Porträt eines bartlosen Mönches angehören, das Pallucchini und Dußler dem Sebastiano, Pouncey und Freedberg hingegen dem Peruzzi zuschreiben³⁵². Dargestellt ist allem Anschein nach ein Olevitaner. Jedenfalls entspricht seine weiße Tracht mit Kuckulle, Kapuze und runder Kappe genau jener, die auf Signorellis Fresken in Monte Oliveto Maggiore zu sehen ist (vgl. etwa die „Vertreibung des Feindes“). Pallucchini beschreibt die Farbe der Kutte als weiß, der Finger als rosa, des Tischtuches als grün und des Hintergrundes als dunkelbraun.

Stil und Typus verweisen auf das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Zweifellos liegt dem Porträttypus

Raffaels Bildnis des Tommaso Inghirami (Boston, Florenz) zugrunde, das sicher vor 1517 und wohl schon um 1513–1515 entstanden ist³⁵³. Die Auffassung der Gesichtszüge mit dem pointierten Spiel von Licht und Schatten steht hingegen Sebastianos Porträts der Zeit um 1514–1518 näher und macht die Zuschreibung an den Venezianer verständlich³⁵⁴. Damit stellt sich aber die Frage, welcher Olevitanermönch sich damals den Luxus eines Porträts leisten konnte und welche Verbindungen zwischen Peruzzi und dem Orden bestanden.

Unter den Äbten des Mutterklosters Monte Oliveto Maggiore ragt während dieser Jahre vor allem die Gestalt des Barnaba Cevennini aus Bologna hervor, der 1513/14 den Ordensgeneral vertrat, im Mai 1518 und im Mai 1524 auf jeweils 2 Jahre zum Ordensgeneral gewählt wurde und im Februar 1525 in Monte Oliveto Maggiore starb³⁵⁵. In der Zwischenzeit war er als Prior der Tochtergründung S. Michele in Bosco bei Bologna unermüdlich tätig, Kirche und Kloster mit Bauten und Kunstwerken zu verschönern³⁵⁶. Er war es auch, der Peruzzi im Jahre 1522 das Hauptportal der Kirche entwerfen ließ³⁵⁷. Dieser Auftrag muß bald nach Peruzzis Ankunft in Bologna erfolgt sein und zeugt von dem außerordentlichen Kunstverstand Cevenninis. Traf er also sicherlich um 1522/23 mit Peruzzi in Bologna zusammen, so könnte dies auch schon um 1513/14 in dem Siena benachbarten Mutterkloster oder aber im Herbst 1515 in Bologna der Fall gewesen sein³⁵⁸. Das Alter des Dargestellten und der Stil des Bildes sprechen für das frühere Datum, wenn auch eine Entstehung um 1522/23 nicht unbedingt auszuschließen ist. – Lancelotto beschreibt Cevennini in seiner Ordensgeschichte als scharfsinnig, heiter, gesellig, ausgleichend, kunstverständlich, von sanfter Autorität und übergroßer Vorsicht, alles Eigenschaften, die sich mit den lebendigen, sensiblen und eher reflektiven Zügen des Dargestellten gut vereinbaren lassen und Peruzzis eigener Natur besonders entgegenkommen mußten³⁵⁹.

³⁵³ Camesasca, Raffaello, I, 60f.; P. Künzle, Raffaels Denkmal für Fedro Inghirami, 508.

³⁵⁴ Dußler und Pallucchini schlagen eine Datierung um 1515 in Sebastianos Œuvre vor.

³⁵⁵ S. Lancelotto, *Historiae Olevitanae*, Venedig 1623, 60f.; G. M. Thomas, *L'abbaye de Mont-Olivet Majeur*, Florenz 1881, 48, 62, 65, 77, 93f.

³⁵⁶ L. Arze, *Indicazione storico-artistica . . . di San Michele in Bosco*, Bologna 1850, 24; Malaguzzi Valeri, *S. Michele in Bosco*, 33–43.

³⁵⁷ loc. cit.; s. S. 111.

³⁵⁸ s. o. Nr. 33.

³⁵⁹ Lancelotto, 61: „... ingenio perspicax, consilio providens, sermone gravis, quem tamen laetis iucundisque salibus inspergebat, in negotio lenis et humanus, et adeo cautus, ut res ipsa prius opinione apparuerit, animo integer, moderatione spectabilis, acquitate insignis. Extabat in illo suavior quaedam asperitas, et tanta pacis, societatisque cupiditas, ut nihil in ore frequentius fuerit, quam Concordia . . .“

³⁵² Dußler, Sebastiano, 143; Pallucchini, Sebastiano, 40, 160; Pouncey-Gere, 135; Freedberg, 408.

Und es ist gewiß kein Zufall, daß die einzigen gut erkennbaren Buchstaben, das „B“ (ologna?) des Päckchens und das „C“ des Briefes sich mit den Initialen Barnaba Cevenninis decken.

Die feine lasierende Malweise im fast durchscheinend weichen Mönchshabit und die pointierten Lichter erinnern an die „Madonna“-Pouncey, die eigenartig schlitzförmige Faltenbildung und die weiblich zarten Hände an die „Anbetung“ in S. Rocco (1514). Auch der unartikulierte Oberkörper, dem der Arm ohne organischen Zusammenhalt angefügt scheint, die zaghafte Wendung des Kopfes, die scheuen blicklosen Augen und das vage Verhältnis zur Bildfläche fügen sich besser der Zeit um 1514–1516 als der souveränen Stilstufe des Bentivogli-Kartons ein.

So sprechen nicht nur stilistische, sondern auch historische Gründe für Peruzzis Autorschaft und bereichern sein Œuvre um das einzige reine Porträt, eine Gattung, die ihn nach den Anfängen in S. Onofrio und an der Fassade der Casa Buzio während des folgenden Jahrzehntes in zunehmendem Maße beschäftigen sollte (Cappella Ponzetti; Grabmäler Hadrians VI., des Kardinals Armellini und des A. da Burgos; Porträt des Connetable von Bourbon).

42 DIE CAPPELLA PONZETTI (Rom, S. Maria della Pace) (Taf. XXVIb–XXVIII)

Außer den beiden Skizzen für Bologna fehlen fest datierbare Arbeiten aus dem Jahre 1515. 1516 vollendet Peruzzi die Ausmalung der Ponzetti-Kapelle³⁶⁰. Die Inschriften in der Archivolte FERDINA(N)DUS PO(N)ZETTUS CAM(ER)E A(POSTOLI)CAE PRESIDENTIUM DECA(N)US DIVE BRIGIDE NERITIE DICAVIT und in den Grottesken der Apsiskalotte AN(N)O DOM(INI) MDXVI überliefern die Schutzheiligen, den Stifter und das Datum der Fresken. Mit Ausnahme einer kurzen Erwähnung in den Visitationsberichten hat A. Ferrajoli die wichtigsten Quellen zur Geschichte der Kapelle und zum Leben des Ferdinando Ponzetti zusammengetragen³⁶¹. Danach hatte der in Theologie, Philosophie und Medizin, aber auch in den Altertumswissenschaften, in Wirtschafts- und Finanzfragen bewanderte Ponzetti bereits um 1511 in einem ersten Testament 1000 Dukaten für eine der heiligen Brigitte zu weihende Grabkapelle in S. Maria in Aracoeli bestimmt. Brigida hieß seine früh verstorbene Schwester, für die er im Testament von 1511 ebenfalls eine Grablege

vorsah, Caterina seine Mutter. Von Innozenz VIII. zum Leibarzt berufen, durchlief Ponzetti eine Reihe bedeutender Kurienämter, bis ihn Leo X. im Jahre 1517 gegen Gewährung eines zinslosen Darlehens von 17.350 Dukaten zum Kardinal erhob. Berühmt wegen seines Geizes und hemmungsloser Nepotist, starb er 1527 im Alter von 83 Jahren, nachdem die Truppen des Sacco ihn mißhandelt, verspottet und beraubt hatten. Die Inschrift seines verlorenen Grabsteines besagt, er würde, wären ihm die Leiden des Sacco erspart geblieben, leicht ein Alter von 120 Jahren erreicht haben. Als sich der 79jährige im Jahre 1516 von Peruzzi als Stifter darstellen ließ, hatte er weder Bischofs- noch Kardinalswürden erlangt. So trägt er noch das violette Habit des Kurienklerikers. Warum Ponzetti von S. Maria della Pace, wo er bereits 1505 eine Grablege VETUSTISSIMAE POZZETTORUM FAMILIE PARTENOPEE ROMAE OBITURE anlegen ließ, nach Aracoeli überwechselte, um endlich nach S. Maria della Pace zurückzukehren, ist kaum zu klären³⁶². Die Heiligen Brigitte und Katharina nehmen auch im ausgeführten Fresko auf Schwester und Mutter des Stifters Bezug.

Wie Raffael an der gegenüberliegenden Seite für Agostino Chigi, so versuchte auch Peruzzi die ganze Jochwand bis zum Gebälk einheitlich zu gestalten. Es ist allerdings nicht mehr in allen Einzelheiten festzustellen, inwieweit Pietro da Cortonas Restaurierung um 1656 bis 1658 hier Veränderungen vornahm³⁶³. Die etwa quadratische Fläche wird durch ein reich verziertes Kämpfergesims in zwei Geschosse geteilt. In den beiden Seitenabschnitten der Unterzone sind die älteren Marmortafeln durch Gesimse in die Wand eingebunden. Die Altarnische wird beiderseits von weißen Marmorlisenen eingefasst, die auf einem grauen Marmorsockel mit einem umlaufenden Profil ruhen. Auf diese einfache Sockelzone nehmen auch die Profile der Altarmensa Bezug, die allerdings heute in der Höhe leicht verschoben scheinen. Ein „altare lapideum cum lapide sacrato incerto ad formam . . . cingitur cancellis ferreis“ wird bereits im Visitationsbericht des 17. Jahrhunderts erwähnt³⁶⁴. In seiner heutigen Gestalt mit den klassizistischen Volutenkonsolen geht er gewiß auf das 19. Jahrhundert zurück. Erst im 18. Jahrhundert dürfte die Marmorbalustrade das ältere Eisengitter verdrängt haben. Schwer zu entscheiden ist dagegen, ob der Stuckfries aus Masken und Palmetten um die Archivolte von Cortona oder von Peruzzi stammt. Einen verwandten Fries verwendet Pinturicchio bereits als Füllung einer Archivolte in der Cappella della Rovere (S. Maria del Popolo). Die Palmetten der Archivolte wirken schlichter als jene des Hauptgebälks, und der Maskenkopf ist ein beliebtes Deko-

³⁶² Forcella V, 493.

³⁶³ Urban 1961/62, 178ff.

³⁶⁴ s. Anm. 361.

³⁶⁰ Crowe-Cavalcaselle IV, 411–413; Frizzoni 1891, 214f.; Weese 1894, 66ff.; De Cataldo, 41–46; Venturi IX, 5, 394–406; Freedberg, 406ff.

³⁶¹ ASV, Miscellanea, armadio VII, vol. 111, fol. 414v: „Quarta est cappella sub invocatione S. Brigite ornata, atque dorata a bona memoria Cardinal Ponzetta, cuius ibi extat sepulchrum . . .“; A. Ferrajoli, Il ruolo della corte di Leone X, in: ArchStorRom 36 (1913), 553–584.

rationsmotiv Peruzzis Villa Le Volte, S. Onofrio, Ostia). Der getönte Streifen um den Stuckfries muß allerdings späteren Datums sein, da er die Fresken der Stirnwand beschneidet. Auf einer nicht immer genauen Aufnahme der C. Fontana-Werkstatt fehlen der Stuckfries, der Altar, die Stufen und der untere Gesimsstreifen³⁶⁵. Das Kämpfergesims endet mit den Lisenen.

Das Madonnen-Fresko hat schwer gelitten. Schon im 17. Jahrhundert muß es so mitgenommen gewesen sein, daß es durch ein Altarbild Lazzaro Baldi (1624–1703) mit einem S. Ubaldo „con due altri Santi Canonici Lateranensi“ verdeckt wurde³⁶⁶. Erst 1828 kam Peruzzis Fresko zufällig wieder ans Licht³⁶⁷. Die leeren Flächen seitlich des Madonnen-Freskos zeigen keinerlei Spuren von figürlichem Schmuck. Unter der heutigen Tünche kommt an einigen Stellen eine einheitlich braunrote Tönung zutage. Die kleinen Szenen der Apsiskalotte haben sich ohne nennenswerte Veränderungen in allen Feinheiten erhalten. Die Gestalten links und rechts der Archivolte schließlich bedürfen einer gründlichen Reinigung. Die Propheten über dem Hauptgebälk gehören weder stilistisch noch thematisch in den Zusammenhang der Ponzetti-Kapelle.

Vasari widmet den Fresken nur wenige Worte³⁶⁸. Ihr ikonographischer Zusammenhalt scheint locker: Die Madonna mit dem Stifter und den beiden Heiligen unten, Geburt, Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten und alttestamentarische Präfigurationen, wie die Schaffung Evas, die Sintflut, das Opfer Isaaks, Moses und die Gesetzestafeln, David und Goliath, Judith und Holofernes in der Apsiskalotte, die Befreiung Petri und die Bekehrung Pauli an der Stirnwand. Die zentrale „Santa Conversazione“ hat die Funktion des Altarbildes. Dennoch bleibt sie nicht Übersetzung eines Tafelbildes ins Fresko wie in S. Onofrio oder S. Rocco. Zwei Scheinwände mehrfach geknickter korinthischer Pilaster schaffen eine tiefe Wandnische ohne rückwärtigen Abschluß, die den Thron der Madonna und ihrer Assistenzfiguren aufnimmt. Diese Scheinarchitektur ruht heute auf dem sockelartigen Altaraufsatz, ohne eine nähere Verbindung mit der Kapelle einzugehen. Das wäre aber für Peruzzis streng tektonische Gesinnung höchst ungewöhnlich, und so wird man sich zumindest eine Ver-

bindung zwischen der Pilasterbasis und dem Sockelgesims unten, zwischen den Kapitellen und dem Kämpfergesims oben rekonstruieren müssen. Diese Partien sind heute durch einen vergoldeten Holzrahmen verdeckt.

Nicht nur die Künstlichkeit des architektonischen Rahmens mit seiner vorgeschobenen Sockelplatte, sondern auch der Charakter der statuarisch in sich verharrenden Figuren selbst vermittelt eher den Eindruck bemalter Plastiken als lebender Menschen. Dabei scheinen die Gestalten den verfügbaren Raum gar nicht ganz auszufüllen, sondern sich an die vordere Bildebene heranzudrängen, die sie wie eine Glaswand vom Betrachter trennt. Ein Blick auf Signorellis 1515 vollendete „Santa Conversazione“ in S. Domenico in Cortona, die Peruzzi auf seiner ersten Bologna-Fahrt vielleicht sogar kennenlernte, zeigt, wie weit er sich vom Geist seines einstigen Anregers entfernt hat. Dort schwebt die ebenfalls blockhaft geschlossene Figurengruppe, vom Rahmen unbehindert, auf einer Wolke vor der tief verschatteten Architektur eines Kirchenchors. Demgegenüber sind Peruzzis Gestalten ohne jede Transzendenz in ihrer engen Nische verankert. Nur der dunkle Hintergrund suggeriert eine unbestimmte Raumtiefe, die der illusionistischen Konsequenz einer Altarnische eigentlich widerspricht. Dieser Schwebezustand zwischen diesseitiger Logik und jenseitiger Verklärung, zwischen Malerei und Plastik, zwischen gedrängtem Vordergrundsrelief und unbestimmter Raumtiefe war bereits für die Gewölbefelder der Loggia di Galatea charakteristisch. Das tektonisch enge Rahmengerüst wird aus den Gegebenheiten der Realarchitektur entwickelt, und in diesem System erreichen die Bildgegenstände einen Wirklichkeitsgrad, der zu groß ist, um sie als bloße Malerei erscheinen zu lassen, und doch zu gering, um die Grenze zur Realwelt zu durchstoßen.

Folgt die Architekturbühne der Ponzetti-Kapelle somit Tendenzen, die bereits in früheren Werken Peruzzis angelegt sind, so orientiert sie sich andererseits an den „Sibyllen“ der gegenüberliegenden Wand. Um 1512 hatte Raffael mit der Ausstattung einer Kapelle für Agostino Chigi begonnen, deren Altarbild nie vollendet wurde, im Format aber möglicherweise festlag und darin Peruzzis „Santa Conversazione“ beeinflusst haben könnte³⁶⁹. Raffael setzt die Pilasterordnung des Kirchenschiffes in seiner Bildbühne fort und erzeugt damit die Illusion einer Ausweitung des Realraumes in der Art einer Empore. Auch hier sind die Gestalten in der vorderen Bildebene gruppiert, doch ihre lebhafteste Gestik, ihre dem architektonischen Rahmen sich anschmiegenden Sitzmotive und die freie Bewegung der hervorschwebenden Engel füllen den Raum mit organischem Leben. Die

³⁶⁵ Bibl. Vatic., Cod. Chigi P VII 9, fol. 75.

³⁶⁶ Titi 1675, 254; Pascoli 1736, II, 156.

³⁶⁷ G. Melchiorri, *Maria Vergine e Santi di Baldassare Peruzzi*, in: *L'Ape Italiana* 3 (1837), 34f. Dort sind die Maße der S. Conversazione mit 1,25 × 1,50 m angegeben. – Fabio Chigi äußert 1628 die Absicht, auch die Cappella Ponzetti restaurieren zu lassen: „... dipenta da Baldassare nostro che poco si conosce, la quale pure fu fatta fare da Ferdinando Ponzetti amico grande di Agostino Chigi, et il quale di poi fu Cardinale“ (Cugnoli 1881, 65). – Eine Kopie der Madonna befindet sich im British Museum (Pouncey-Gere, 177).

³⁶⁸ Vas 1568, II, 139.

³⁶⁹ M. Hirst, *The Chigi Chapel in S. Maria della Pace*, in: *Warburg Journal* 24 (1961), 161–185.

Raumverhältnisse von Peruzzis Stirnwand sind bei dem schlechten Erhaltungszustand kaum mehr nachzuvollziehen. Es scheint, als blicke man durch einen schmalen Rahmen auf eine nicht näher definierte Bühne, auf der sich die Befreiung Petri und die Bekehrung Pauli in abgekürzter Form abspielen. Beide Auftritte sind nur durch die beiden Putten und die Wappenkartusche getrennt, womit zeitliche wie räumliche Grenzen zwischen beiden Ereignissen verwischt werden. Doch Peruzzis ursprüngliche Konzeption mag hier durch die Mängel der Schülerhand stark beeinträchtigt worden sein. – In der Nischenkalotte bevorzugt Peruzzi ein kleinteiliges System dekorativer Felder und Gurte ohne illusionistischen Tiefenraum, im Gegensatz etwa zur raumhaften Monumentalität von Sebastianos Cappella Borgherini in S. Pietro in Montorio (1516–1524). So will Peruzzi die einzelnen Kompositionen der Ponzetti-Kapelle für sich betrachtet wissen.

Die Komposition der „Santa Conversazione“ folgt einem Tafelbild: Raffaels „Madonna mit dem Fisch“. Peruzzi drängt seine Figuren steiler zusammen und nimmt ihnen jene szenisch-dramatische Gebärde, mit der Raffaels Engel den knienden Tobias dem Schutz des Christusknaben anempfiehlt. Und während Raffael diese diagonale Spannung durch einen Vorhang unterstreicht, bleibt Peruzzi seiner Architekturbühne treu und verzichtet auf jeden Interieur-Charakter. In der Einzelfigur steht er unter dem unmittelbaren Eindruck der machtvollen Körperfülle von Raffaels „Sibyllen“ (vgl. vor allem die „Heilige Caterina“ mit Raffaels „Persica“). Gegenüber S. Rocco sind Körperlichkeit und Monumentalität weiterhin gesteigert. Nach den ledernen Gewändern der „Anbetung“ mit ihren seltsamen Schlitzfalten setzen sich nun wieder die gratig-metallischen Parallelfalten der Loggia di Galatea durch.

Frizzoni hat das „squisito sentimento di grazia e di affetto“ der Heiligen auf Sodoma zurückgeführt. Dieser leonardeske Zauber in den Physiognomien und Händen, vor allem der Madonna und der Brigitte, ist in der „Anbetung von S. Rocco“ schwächer. Der Mund der Madonna steht aber Leonardo so nahe, daß man eher an einen neuen unmittelbaren Einfluß Leonardos als an Sodomas Vermittlung denken möchte. Leonardo hielt sich vom Spätjahr 1513 bis Sommer 1516 in Rom auf, ließ zwei eigenhändige Bilder in Rom zurück und führte aller Wahrscheinlichkeit nach die unvollendete „Mona Lisa“ mit sich³⁷⁰. Zwei schwer leserliche Notizen im Codex Atlanticus könnten sogar auf den Verkehr der beiden Künstler hindeuten³⁷¹.

Die Farbigkeit der „Santa Conversazione“ orientiert sich wiederum an Raffaels „Sibyllen“: das Blau und Rot der Madonna, das Violett des Stifters und der Caterina,

das Weiß der beiden weiblichen Heiligen, das Ocker des Holzthrones und das zarte Inkarnat dominieren auch in den Sibyllen.

Unter den kleinen Szenen der Kalotte verdient die „Anbetung der Könige“ besondere Beachtung. Während die alttestamentarischen Präfigurationen einen atmosphärischen Hintergrund erhalten, greift Peruzzi in den drei mittleren der Heilsgeschichte gewidmeten Feldern auf den fingierten Goldmosaikgrund der Farnesina-Zwickel zurück. Und dieser leuchtende Himmel verleiht der „Anbetung“ eine geheimnisvolle Andacht und Stille, die sich auch in den Gesten und Blicken der Dargestellten spiegeln. Ähnlich dem „Perseus“-Feld der Loggia di Galatea liegt der Komposition eine fallende Diagonale zugrunde. Das kleine Format und das epische Thema rufen Peruzzis alte Erzählerfreude wach, und alles gewinnt Spontaneität und Lebendigkeit, wie sie seine großfigurigen Kompositionen nur selten erreichen. Die Fülle der Bildelemente auf beschränktem Raum erinnert an Vasaris Beschreibung von Peruzzis Bühnenbild der Calandria: „Nè si può immaginare come egli in tanta strettezza di sito accommodasse tante strade, tanti palazzi, e tanti bizzarie di tempii...“³⁷². Die übrigen Szenen in miniaturartiger Kleinmalerei folgen Michelangelo, Raffael oder älteren Vorbildern. Besonders geglückt ist die „Sintflut“, wo der unruhige Gewitterhimmel, das aufgeregte Meer, die Anstrengung der Rudernden oder das Getümmel auf der Insel schon die dramatische Bewegung des Frieses der Sala delle Prospettive vorwegnehmen.

Gegenüber der „Santa Conversazione“ und den Szenen der Apsiskalotte, die Peruzzi auf einem neuen Höhepunkt zeigen und, wenn noch nicht die Raffael nächste, so vielleicht die klassischste Stufe seines Schaffens repräsentieren, wirken die beiden Szenen der Stirnwand unbeholfen und schwach. Die „Befreiung Petri“ reduziert Raffaels vatikanisches Fresko auf zwei statuarische Gewandfiguren und zwei sitzende Krieger. Raffaels Dramatisierung des Bildgeschehens, sein kühnes Hell-dunkel sind dabei verlorengegangen. Und ähnlich verhält es sich mit der „Bekehrung Pauli“, die sich auf das unglückliche Standmotiv des Paulus, eine Erscheinung Christi in den Wolken und zwei fliehende Krieger beschränkt. Die Figur des Paulus kann aber schwerlich vom gleichen Meister wie die „Santa Conversazione“ stammen, wenn auch der Figurenstil unverkennbar mit Peruzzis gesicherten Werken von 1516–1518 übereinstimmt. So finden sich etwa die Putten in den Nischenputten, der Petrus unter den Dichtern des „Parnaß“ der Sala delle Prospettive ähnlich wieder. Man wird daher annehmen müssen, daß Peruzzi zwar die Entwürfe für die Stirnwand lieferte, ihre Ausführung aber seinen Gehilfen überließ.

³⁷⁰ W. von Seidlitz, Leonardo da Vinci, Wien 1935, 372ff.

³⁷¹ Cod. Atlanticus, fol. 97r: „nudo del peruzzo“ (?).

³⁷² Vas 1568, II, 141.

43 KAPELLENENTWURF (Oxford, Ashmolean Museum) Parker II, 229, Nr. 460; 28,5 × 39,8 cm; Feder, laviert, Kohlevorzeichnung; aufgeklebt; perspektivische Hilfskonstruktion (Taf. XXIIIa).

In einem Kapellenentwurf in Oxford hat man möglicherweise einen aufwendigeren Vorschlag des Meisters für die Ponzetti-Kapelle zu erblicken. Die Triumphbogenfront mit ihrer dominierenden Mittelarkade und ihrer kompositen Pilasterordnung zwischen den monumentalen dorischen Pilastern eines Kirchenschiffes, die Wappenkartusche einer Stifterfamilie und die Sibyllen in den Zwickeln erinnern unmittelbar an die Langhauskapellen von S. Maria della Pace. Keiner zweiten unter den bekannten Kirchen dieser Epoche ließe sich eine solche Kapelle ähnlich gut einfügen. Zwar reicht die Arkaden-Archivolte bis unter das hervorkragende Gebälk der großen Ordnung und damit wesentlich höher als die Eingangsöffnung der Cappella Ponzetti. Doch gilt dies auch für die benachbarte Cappella Mignanelli: Sowohl die Grundstücksverhältnisse als auch der Bau selbst hätten eine Erweiterung der ursprünglichen Halbrundnische im Sinne des Oxforder Entwurfs gestattet³⁷³. Auch das leicht hochrechteckige Format der Fläche zwischen Gebälk und dorischen Pilastern entspräche der Situation von S. Maria della Pace. Zweifelhaft bleibt hingegen, ob die Langhausordnung von S. Maria della Pace ursprünglich dorische Kapitelle besaß. Auf den Studien A. da Sangallos d. J. für die Cesi-Kapelle dürften es quattrocenteske Volutenkapitelle wie im Oktogon sein³⁷⁴. Da der Oxforder Entwurf jedoch mehr ein zur Veranschaulichung gedachtes „modell“ als eine für die Ausführung bestimmte Werkzeichnung darstellt, wird man keine absolute Genauigkeit in Maß oder Detail erwarten dürfen.

Auf ein kurzes tonnengewölbtes Vorjoch, dessen seitliche Wandnischen die Grabmäler hätten aufnehmen können, folgt die eingezogene, von Fenstern durchbrochene Apsis mit einer um zwei Stufen erhöhten Altarmensa. Die komposite Ordnung der Außenfront mit ihrem schweren Gebälk wird auch im Inneren konsequent durchgeführt und erinnert wie das Vorjoch an Raffaels Cappella Chigi (1513ff.). Ähnlich der Cappella Ponzetti ist über der Mensa ein Altarbild zwischen die Pilaster eingespannt, auf dem die Madonna und vier Assistenzfiguren angedeutet sind. Die beiden Sibyllen der Arkadenzwickel weisen ebenfalls auf ein heilsgeschichtliches Programm. Schließlich entspricht auch das System der Apsiskalotte mit der Muschel im Scheitel weitgehend der Ponzetti-Kapelle. In keiner der beiden Wappenkartuschen findet sich irgendein Hinweis auf den Stifter: die der Außenfront ist leer, jene in der Mittelkassette des Vorjochs

wohl über eine ursprünglich dort befindliche Rosette gezeichnet.

Stilistisch fügt sich das Blatt den Werken der Zeit um 1515–1517 ohne Schwierigkeiten ein³⁷⁵. Träfe dieser Zusammenhang mit der Ponzetti-Kapelle tatsächlich zu, dann hätte Peruzzi in dem Oxforder Entwurf versucht, die behäbig breite Quattrocento-Nische auf das schlankere Format von 1:2 zu erweitern, mit einer zweiten Ordnung auszustatten und im Sinne der Hochrenaissance tektonisch zu organisieren. Die Durchbrechung der Langhausmauer hätte außerdem zusätzliche Lichtquellen ermöglicht. Figürlich wie architektonisch zeugt der Oxforder Entwurf von Peruzzis intensiver Auseinandersetzung mit Raffael. Es ist aufschlußreich zu vergleichen, zu welcher Lösung Sangallo gelangte, als er im Jahre 1524 beim Umbau der Cappella Cesi vor einer ähnlichen Aufgabe stand³⁷⁶.

44 DER ALMADIANI-FRIES (ehemals Viterbo, S. Giovanni dei Frati; heute Rom, Sammlung L. Maranzi, und USA, Privatsammlung)

Höhe 106 cm; Fresko auf Leinwand (Taf. XXXIIa).

Die Jahreszahl 1516 trägt ein Figurenfries mit den vier Evangelisten in Medaillons zwischen großfigurigen Grottesken, der sich ehemals in der 1936 zerstörten Sakristei der Kirche S. Giovanni dei Frati befand³⁷⁷. Die Initialen IO · B · AL unter dem Markus überliefern den Stifter Giovanni Battista Almadiano. Schon Mancini bringt Fresken dieser Kirche mit Peruzzi in Zusammenhang: „... l'architettura di S. Giovanni codratremoli di Viterbo fatta fare da casa Almadiana originaria da Siena, et alcune pitture che sono in questa chiesa pur di man di Baldassarre³⁷⁸“. Ähnlich wie in der Sala delle Prospettive beschränken sich die figürlichen Elemente auf die Frieszone, die streng tektonisch zwischen die reich ornamentierten Horizontalen von Architrav und

³⁷⁵ vgl. den „Triumphbogen“ für Kardinal Sauli (s. o. Nr. 34), den Bühnenbildentwurf in Turin (s. o. Nr. 35) oder die Illustration von Vitruvs „Urmenschen“ (s. u. Nr. 64).

³⁷⁶ G. Urban, Die Cappella Cesi in S. Maria della Pace und die Zeichnungen des Antonio da Sangallo, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, 213–238.

³⁷⁷ A. Muñoz, Monumenti d'arte della provincia romana. Studi e restauri, in: *BollArte* 7 (1913), 303 (frdl. Hinweis Dr. K. Oberhuber). In seinem Testament vom 23. Juni 1521 wünscht G. B. Almadiani „in ecclesia mea johanni baptisti viterbiensis: ante altare crucifixi: Ubi jam mihi locum elegi“ bestattet zu werden und bedenkt die Sakristei der von Karmelitern betreuten Kirche mit reichen Stiftungen (ASR, Coll. Not. Cap., Sabbas De Vannutiis, vol. 184, fol. 27r–38v). Sein römisches Haus, „quas emi: edificavi: instauravi: habitavi: et partim locavi“ lag zwischen S. Jacopo degli Spagnuoli und den Häusern des Leonardo Leni und der Erben des Giovanni Tartarini.

³⁷⁸ Mancini, I, 189, II, 74; über die Kirche S. Giovanni s. A. Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1915–1920, 322ff.; Frommel, Farnesina, 127f.

³⁷³ Urban 1961/62, Abb. 183f.

³⁷⁴ op. cit., 182, Anm. 209.

Gesims eingefügt ist. In symmetrischer Abfolge sind an einer Wand je drei Podeste auf dem Architrav angeordnet, auf deren mittlerem zwei Putten ein Tondo mit einem Evangelisten halten. Auf den seitlichen, in Form einer ionischen Basis gestalteten Podesten flankieren zwei Putten eine Fruchtvasen und gehen mit vorgestreckten Fackeln gegen zornig gestäubte Vögel vor. Darüber flattern weitere Putten, eine impresenartige Krone in Händen. Im Gegensatz zur Souveränität der blaugrünnen Grisailen, die an jene des Raffael-Kreises in den Fenstergewänden der Stanza della Segnatura erinnern, wirken die farbigen Evangelistengestalten unbeholfen. Ihr Vorbild findet sich in Pinturicchios Gewölbefresken des Chors von S. Maria del Popolo. Man wird bei diesem relativ unbedeutenden Auftrag eine starke Beteiligung der Werkstatt annehmen dürfen. Jedenfalls stehen die Erfindung des Dekorationssystems, die Zeichnung der Putten (Sala delle Prospettive) und die flockige Malweise Peruzzi so nahe, daß Mancinis Notiz ohne Schwierigkeit auf den Fries bezogen werden kann. Vielleicht hat der Künstler hinter der Abbrüviatur des Stifternamens IO · B · AL seine sonst so seltene Signatur verborgen.

45 ANBETUNG DER KÖNIGE (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 1416; 23,5 × 28,6 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; alte Aufschrift „Balthassar da Siena“; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XXIb).

Wohl noch vor der „Anbetung der Könige“ in der Kalotte der Cappella Ponzetti ist eine Komposition entstanden, die das gleiche Thema zum Gegenstand hat. Es ist eines jener in sich gültigen Blätter, deren Bestimmung offenbleibt. In den Maßen und der Detailliertheit der Ausführung erinnern sie an die „modell“ der Raffaelschule, die die Vorstufe der maßstäblichen Kartons bildeten.

Peruzzi bemüht sich hier, die dramatische Spannung von Raffaels Stanza d'Elidoro nachzuahmen. Das zentrale Bildgeschehen, die Erscheinung des Christuskindes, wirkt in vielfältigsten Aktionsmotiven bis in die Randfiguren weiter: Keine, die die allgemeine Bewegung nicht ergriffen hätte. Die gläserne Flächigkeit der Frühzeit ist durchbrochen. Helle Lichter wechseln mit tiefdunklen Strichlagen. Nicht nur das Kompositionsschema und die Dramatisierung des Bildgeschehens, auch die plastisch-körperhafte Modellierung, die einzelnen Bewegungsmotive und die neuen Helldunkelkontraste lassen sich auf Raffaels Stanza d'Elidoro zurückführen. Andererseits sind der kalligraphische Faltenstil und das gelöste Kontrapost der Cappella Ponzetti noch nicht erreicht. Die lederartige Gewandbehandlung und der Aufbau der Mittelgruppe stehen der „Anbetung“ von S. Rocco noch näher. Hieraus ergibt sich aber eine Datierung um etwa 1513–1515.

Durch die enge Anlehnung an Raffael treten auch die Eigenarten und Schwächen der Komposition deutlicher zutage. Gegenüber Raffaels frei atmendem Raumsinn, gegenüber dem natürlichen Fluß seiner Aktion und der aus den Zentren jeder Gestalt strömenden Bewegung wirkt hier alles gestellt, forciert und starr. Es scheint, als habe Peruzzi sich nach Raffaels Vorbildern Modellfiguren geformt und diese in neuem Zusammenhang gruppiert. Ein kreatürliches Leben vermochte er ihnen nicht mitzuteilen.

46 GOTTVATER IN ENGELSGLORIE (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 9867; 12,5 × 24,7 cm; Feder, laviert; beschnitten; Zuschreibung an Peruzzi durch B. Davidson (Taf. XXIa).

Während der gleichen Jahre wie das „Dreikönigs“-Blatt muß eine lavierte Federzeichnung entstanden sein, die Gottvater in den Wolken, umgeben von Putten und musizierenden Engeln, darstellt. Wahrscheinlich handelt es sich um die obere Hälfte einer dem „Dreikönigs“-Blatt ähnlichen Komposition. In der „Anbetung der Könige“ für den Grafen Bentivogli hat Peruzzi in der Tat beide Kompositionen verbunden³⁷⁹.

47 DIE HEIMKEHR DES ODYSSEUS (Oxford, Ashmolean Museum)

Parker II, 230, Nr. 461; 18,5 × 18,5 cm; Feder; aufgeklebt (Taf. XXIIa).

Eine etwa gleichzeitige Federskizze überliefert möglicherweise eine Szene aus Peruzzis zerstörten Fassadenfresken für Ulisse da Fano: „... et fece una facciata dirimpetto a M. Ulisse da Fano; et similmente quella di M. Ulisse, la quale per le storie di Ulisse che e'vi dipinse, gli diede nome et fama grandissima³⁸⁰“. Das Wohnhaus des Ulisse Lanciarini da Fano befand sich nahe S. Lucia della Tinta in Via dell'Orso³⁸¹. Peruzzis Skizze stellt die Szene dar, in der Odysseus, lumpenbekleidet, den Bogen spannt und sich damit zu erkennen gibt. Odysseus gegenüber steht die ungläubig erstaunte Penelope, vom jugendlichen Telemach mit erhobenem Zeigefinger ermahnt, im Hintergrund eine Magd. Über den Gestalten ist eine Architektur angedeutet, die rechts in einen Wandvorsprung verläuft. Die Spannweiten der Bogen sind im Verhältnis zu den Figuren so gering, daß sie wohl eher dem Rundbogenfries einer Fassade als den Blendarkaden einer Loggia zuzurechnen sind. Die Gestalt des Odysseus erinnert in ihrer kraftvollen Aktion, ihrem plastischen Relief und ihrem einfachen Kontur an die Hirten der „Anbetung“ im Louvre, und so darf

³⁷⁹ s. u. Nr. 76.

³⁸⁰ Vas 1550, 720; Hirschfeld, Fassadenmalerei, 3; Katalog „Le Case romane con facciate graffite e dipinte“, 44.

³⁸¹ Lanciani I, 170.

man eine etwa gleichzeitige Entstehung um 1513–1515 annehmen.

48 PETRUS UND JOHANNES DER TÄUFER (Paris, Sammlung F. Lugt)

10 × 20,5 cm; Feder, schwarze Kreide, leicht laviert; Konturen durchgestochen; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XXIVb).

Etwa gleichzeitig mit der „Anbetung“-Pouncey muß ein Entwurf für zwei männliche Heilige entstanden sein. Die Bestimmung ist ungewiß, doch scheinen die beiden Heiligen in Blick und Gestus auf ein gemeinsames Zentrum ausgerichtet, wie dies bei Polyptychen oder Kapellenfresken üblich ist. Der ungewöhnlich niedrige Horizont deutet darauf, daß an eine hohe Position der Malfläche gedacht war. Nun werden bei Titi in einer Seitenkapelle von S. Eustachio Darstellungen männlicher Heiliger von der Hand Peruzzis erwähnt³⁸². Titi „due Santi da i lati all'Altare vicino alla porta di fianco“ sind jedoch als Einzeldarstellungen zu denken und befanden sich möglicherweise in der Cappella SS. Girolamo e Martino, die die Brüder Martino und Girolamo Albini um 1520 in S. Eustachio gestiftet hatten³⁸³. Man hätte sich dort dann die beiden Titelheiligen zu denken.

In der für Peruzzi so charakteristischen reliefhaften Kompositionsweise sind die beiden Apostel eng nebeneinander auf eine schmale Standfläche gedrängt. Ihr großangelegtes Kontrapost und die mächtigen Formen der Glieder verraten schon im Entwurf die monumentale Absicht. Zwischen den fein ziselierten Köpfen, den blockhaft schweren Körpern und den erstarrten Gewandfalten fehlt jeder organische Zusammenhalt, so daß sich wiederum der Eindruck des steinernen Statuarischen einstellt. Gegenüber etwa den gleichzeitigen Aposteln von Fra Bartolomeo und Raffael (Vatikan) vermißt man die Freiheit der Geste, das atmende Leben, die großzügige Gewandbehandlung. Peruzzis Verdienste liegen in anderem Bereich. Die sichere Zeichnung der Konturen, das rhythmische Ineinanderschränken der beiden Gestalten, die fast architektonische Balance zwischen horizontalen und vertikalen Komponenten oder die Synthese von Flächenbindung und reliefhafter Modellierung zeigen, wie Peruzzi seiner Eigenart treu bleibt und dennoch die Neuerungen der Hochrenaissance verarbeitet. Die Züge des Petrus und die herabhängende Hand des Johannes erinnern noch an die „Anbetung“ in S. Rocco. Doch die Gewänder haben die lederne Konsistenz mit den breiten Schlitzfalten weitgehend verloren, sind metallisch hart und von jenen spiraligen Fältchen durchzogen, die für die „Anbetung“-Pouncey charakteristisch sind. Daraus ergibt sich aber eine Datierung um 1514–1516.

³⁸² Titi 1686, 128.

³⁸³ ASV, Miscellanea, armadio VII, vol. 28, fol. 38v; Forcella II, 393.

49 DIE VERLEUMDUNG DES APELLES (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 1418; 43,4 × 87,9 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; aufgeklebt; wohl nicht beschnitten; in der neunten und in der zwölften Figur (von links nach rechts) Teile der Gewandpartie ergänzt; die Weißhöhungen sind erneuert (Taf. XXXIVa).

Die Stilstufe unmittelbar vor der Sala delle Prospettive repräsentiert eine detailliert ausgearbeitete Zeichnung, die mehr noch als der „Triumph des David“ autonomen Wert besitzt und als Vorlage für einen Stich gedacht gewesen sein mag. Peruzzi folgt hier zweifellos Mantegnas von G. Mocetti gestochener Version des Themas³⁸⁴. R. Förster hat die zahlreichen Darstellungen dieses Themas in der italienischen Renaissance auf ihre Grundtypen zurückgeführt³⁸⁵. Raffaels Entwurf, der durch die Kopie im Louvre und durch das Bild Garofalos überliefert ist und nur wenig vor Peruzzis Blatt entstanden sein kann, führt die Bildtradition Botticellis weiter³⁸⁶. Peruzzi dürfte ihn entweder gar nicht gekannt oder – unwahrscheinlicher – ihm bewußt die Version Mantegnas entgegengestellt haben. Während Raffael die Beschreibung des Lukian möglichst genau und möglichst lebendig ins Bild umsetzt und Botticellis Komposition im Sinne der Hochrenaissance korrigiert, begnügt sich Peruzzi damit, die wesentlich ungenauere und unanschaulichere Vorlage Mantegnas in seine eigene, antikischere Sprache zu übersetzen, ja die Charakterisierungsversuche Mantegnas klassizistisch zu nivellieren. Fehlte der unschuldige Jüngling, so wäre man versucht, hinter der Komposition eine Versammlung der Musen zu vermuten, so sehr ist alles in statuarisches Nebeneinander aufgelöst. In der Tat sind die weiblichen Gewandfiguren den Musen in den Fenstergewänden der Sala delle Prospettive in Stil und Typus nächstverwandt. Die Gegensätze zwischen Raffael und Peruzzi kommen bereits in der Wahl der Vorlage zum Ausdruck und werden in der Neufassung dann noch gesteigert. Peruzzi fehlt jedes Verständnis für die dramatische Verlebendigung einer Handlung. Er ist vielmehr an einer antikisierenden Gesamtstimmung, an einer Gruppierung antiker Motive interessiert. Dennoch greift er auch hier auf Raffael zurück. An die Stelle von Mocettis „Campo SS. Giovanni e Paolo“ setzt er den Hintergrund des Teppichkartons der „Predigt Pauli“ und öffnet die rechte Bildhälfte in eine weite, dämmrige Hügelland-

³⁸⁴ Um 1504–1506; A. E. Popham und P. Pouncey, Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum I: The fourteenth and fifteenth centuries, London 1950, 97f., Nr. 158, Tafel 146; Hind, V, 2, 165f., Tafel 727.

³⁸⁵ R. Förster, Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance, in: JbPrKs 8 (1887), 29–56.

³⁸⁶ Förster, 40ff.; Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 3878 Rouchès, Tafel 12.

schaft. Während nun Raffaels Architektur genauestens auf die Komposition abgestimmt ist und die Polarität zwischen Paulus und seinen Zuhörern noch stärker hervortreten läßt, bleibt Peruzzis Hintergrund ohne notwendigen Zusammenhang mit dem Bildgeschehen oder seinen Gestalten. Die friesartige Reihung der Figuren an der vorderen Bildebene steht geradezu im Widerspruch zur Raumtiefe der Architektur. Diese kann sich ihrerseits mit der Landschaft zu keiner Einheit verbinden. Der Gasse links steht der Horizont rechts gegenüber, und die diagonal geführte Baumreihe ist geeignet, diesen Bruch noch zu unterstreichen. Übersichtlicher und weniger spannungsvoll äußert sich hier ein ähnlich dualistisches Raumdenden wie später im „Tempelgang Mariä“ oder in der sogenannten „Hochzeit der Rebecca“. Der Einfluß der Teppichkartons und die Nähe zur Sala delle Prospettive rücken das Blatt in die Zeit um 1516–1518.

50 DER TRIUMPH DES DAVID (Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni)

Disegni preziosi, formato B, Nr. 1801; 19,2 × 27,6 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; aufgeklebt, an den Rändern wohl leicht beschnitten; Zuschreibung an Peruzzi durch G. Frizzoni³⁸⁷ (Taf. XXXI).

Die gleiche Beweglichkeit und Zusammengesetztheit, die gleichen flatternden Gewandzipfel wie im Fries der Sala delle Prospettive erscheinen in einem repräsentativen Blatt im Castello Sforzesco. Der jugendliche David, das mächtige Haupt Goliaths in der Rechten, wird von fünf tanzenden und musizierenden Frauen Israels begrüßt³⁸⁸. Den Triumphgedanken unterstreicht die monumentale Kulisse des Konstantinsbogens, dessen rechte Hälfte in allen archäologischen Details vorgeführt wird. Auch die Kolosseumsruine rechts und der Blick auf die Terrasse des Colle Oppio im Mittelbogen sind mit vedutenhafter Genauigkeit gegeben. Es ist die gleiche Freude an den antiken Ruinen wie in Peruzzis ersten Zeichnungen, auch wenn das Thema einen intakteren Hintergrund verlangte. Das Übergewicht der Vedute, das die Akteure fast zur Staffage entwertet, ist ungewöhnlich für die römische Hochrenaissance und schlägt eine Brücke zwischen Ripandas Ruinenstaffagen (ca. 1510ff.) und Polidoros Kirchenlandschaften in S. Silvestro al Quirinale³⁸⁹. Flächenparallel geschichtet, ohne großes körperliches Volumen, die ausgestreckten Glieder rhythmisch abgewinkelt, führt die Figurengruppe deutlich auf den Fries der Sala delle Prospettive, etwa den „Triumph des Bacchus“, zu. Man wird das Blatt demnach um 1517 ansetzen dürfen.

³⁸⁷ Frizzoni, Collezione Morelli, Tafel XII.

³⁸⁸ Réau II, 1, 262f.

³⁸⁹ Egger, Römische Veduten II, Tafel 32, 34; Turner 1961, 257–287.

51 SALA DELLE PROSPETTIVE (Rom, Farnesina) (Taf. XXXIVb–XXXVII d)

Als Agostino Chigi im Sommer 1511 von seiner neuen Palastvilla Besitz ergriff, waren nur die Loggia di Galatea und die Sala del Fregio mit figürlichen Fresken ausgestattet. Alle in den dichterischen Beschreibungen von 1511 und 1512 genannten mythologischen Szenen lassen sich dort nachweisen. Der Schmuck der übrigen Räume, etwa der Loggia di Amor e Psiche oder des Speisesaals im Erdgeschoß, mag sich ähnlich der Villa Le Volte auf Grottesken beschränkt haben³⁹⁰. Försters These, auch die Fresken der Sala delle Prospettive und der Sala di Alessandro e Rossana seien bereits 1511 vollendet gewesen, ist weder begründet noch stilistisch haltbar³⁹¹. Vieles deutet jedoch darauf hin, daß die Ausmalung der Eingangsloggia durch Raffael und seine Schule, der Sala delle Prospettive durch Peruzzi und des Schlafzimmers durch Sodoma etwa gleichzeitig um 1517/18 erfolgt ist. Die Loggia di Amor e Psiche war am 1. Januar 1518 gerade enthüllt worden, die Sala delle Prospettive wird zuerst am 28. August 1519 genannt, und das Schlafzimmer dürfte an diesem Tage, der Hochzeit Chigis mit der Venezianerin Francesca Ordeaschi, ebenfalls vollendet gewesen sein³⁹². Weitere Daten fehlen.

An anderer Stelle wurde dargelegt, daß Peruzzi die Sala Grande im Obergeschoß nachträglich verlängerte, um größtmögliche Dimensionen für seine Architekturperspektiven zu erhalten³⁹³. Die Lage des Kamins ist

³⁹⁰ Förster, Farnesinastudien, 28f., 88; Frommel, Farnesina, 47.

³⁹¹ Förster, Farnesinastudien, 32f., 88–102; Crowe-Cavalcaselle IV, 409f., die sich als erste für Peruzzis Autorschaft auch der figürlichen Teile ausgesprochen haben; Frizzoni 1891, 213; Weese 1894, 56–76; Hermanin, Farnesina, 81–89; De Cataldo, 36–40; Venturi IX, 5, 388–391; Gerlini 1949, 31–34; D'Ancona, 27f., 93f.; Freedberg, 399–404.

³⁹² Frommel, Farnesina, 8f.

³⁹³ op. cit., 48ff. Vorher umfaßte der Raum nur drei Fensterachsen, deren mittlerer der Marmorkamin entsprach. Gegen Westen (Via d. Lungara) wurde er durch eine Wand begrenzt, die auf einer entsprechenden Mauer des Erdgeschosses aufruhete und deren Fortsetzung gegen Norden noch besteht. Hat man die ehemalige Westwand in diesem Sinne rekonstruiert, so zeigt sich, daß der Raum auch nach Osten erweitert worden sein muß. Andernfalls wäre er sowohl in der Breite seiner Joche als auch in der Lage des Kamins unsymmetrisch gewesen, was für die Sala Grande eines neuerbauten Renaissancepalastes unwahrscheinlich ist. Das Ausmaß der Verlängerung nach Osten läßt sich am eingefügten Ornamentstreifen der Kassettendecke ablesen. Aus diesem architektonischen Befund würde sich ergeben, daß auch Sodomas Fresken nicht vor dem Umbau der Sala delle Prospettive entstanden sein können. Raffaels Entwürfe für die „Hochzeit des Alexander und der Roxane“, die Sodomas Komposition wahrscheinlich zugrunde liegen, dürften kaum vor 1516 entstanden sein (frdl. Mitteilung Dr. K. Oberhuber; Förster, Alexander und Roxane, 182–207; Fischel, Raphaels Zeichnungen 1898, 121–124; Popham-Wilde 1949, 316). Sodomas Fresken sind aber auch stilistisch kaum früher vorstellbar. Die vollen plastischen Gestalten setzen Raffaels

heute nach Osten verschoben, da dem Architekten bei der Erweiterung im Westen mehr Raum zur Verfügung stand als im Osten. In der angrenzenden Sala di Alessandro e Rossana verläuft die Trennwand unmittelbar neben dem Fenstergewände, so daß auch hier ein asymmetrischer Wandrhythmus entsteht. Diese kleinen Unregelmäßigkeiten, die an nackten Wänden ins Auge fielen, werden durch die Illusionskraft der Fresken aufgehoben.

Die Sala Grande war das Zentrum der Repräsentation im Renaissance-Palast. Im alltäglichen Leben kaum benutzt, diente sie zu seltenen festlichen Gelegenheiten. Ihre Einrichtung beschränkte sich meist auf die Sitzgelegenheiten, so daß alle Wände für die Ausschmückung verfügbar waren. Durch seinen Umbau hatte Peruzzi einen Raum von etwa $9 \times 15,5$ m gewonnen, an dessen südlicher Langseite sich vier und an dessen östlicher Schmalseite sich zwei Wandöffnungen befanden. Die beiden korrespondierenden Wände wurden durch zusätzliche Türen – die über der einschneidenden Treppentonne ist nur fingiert – damit in Übereinstimmung gebracht. So mußte der Maler ein Dekorationssystem erfinden, das diesen Wechsel geschlossener und durchbrochener Wandstücke einheitlich zusammenfaßte. Dem Vorbild der großen Repräsentationssäle des Palazzo Venezia folgend, wählte er eine Säulenordnung mit dreiteiligem Gebälk, das die schwere Kassettendecke aufzunehmen scheint. Die unkanonische Höhe des Frieses war durch die Mezzaninfenster festgelegt, die für zusätzliche Belichtung sorgen³⁹⁴. Die verbleibende Höhe erhielten die dorischen Säulen und ihr Architrav. Diese vertikale Ordnung ist das Ausgangselement einer höchst geistvollen horizontalen Gliederung³⁹⁵.

„Incendio del Borgo“ voraus, und den ährengeschmückten Kopf der einen Dariustochter wiederholt seitenverkehrt die „Ceres“ aus dem Zwickel der Loggia di Amor e Psiche.

³⁹⁴ Die doppelte Fensterreihe ist schon seit dem Palazzo Venezia eine charakteristische Auszeichnung der Sala Grande.

³⁹⁵ Die illusionistische Säulenordnung der Sala dei Palafrenieri (auch „dei Chiaroscuri“) wurde um 1580–1582 von Egnazio Danti neu entworfen und läßt sich bislang für Raffaels Ausmalung des Saales nicht belegen (s. Inschrift von 1582 und Vignola, *Le due regole della prospettiva*, 87; vgl. Freedberg, 320ff.). Vasari berichtet lediglich von Terrettaheiligen „in tabernacoli“ und verschiedenen von Giovanni da Udine ausgeführten Tieren (*VasMil IV*, 362). Diese um 1517 (?) entstandenen Fresken wurden unter Paul IV. teilweise zerstört und unter seinen Nachfolgern von den Brüdern Zuccari und ihren Gehilfen wiederhergestellt (*Golzio*, 56; *VasMil VI*, 40; R. Ancel, *Le Vatican sous Paul IV*, in: *Revue Benedictine*, Januar 1908, 20ff.; *Lanciani IV*, 60). Dabei scheinen sich Teile der ursprünglichen Ausmalung erhalten zu haben. So ist bei der letzten Restaurierung unter dem Rost des Laurentius die Basis einer älteren Pilasterädikula zum Vorschein gekommen (*Redig De Campos*, *Sala dei Chiaroscuri* [Restaurationsbericht], in: *AttiPAceRend* 27 [1951–1953], 403). In der Gewandpartie des Laurentius finden sich Sgraffitti der Raffaelzeit, die in einer neuen Freskoschicht nach 1560 verschwunden wären

Der perspektivische Augenpunkt ist so angenommen, daß der Betrachter die illusionistische Verwandlung des Saales am vollkommensten vom westlichen Eingang aus wahrnimmt. Er sieht sich dort in eine belvedereartige Halle versetzt, die in rhythmischem Wechsel von geschlossenen Wandstücken, freistehenden Säulen und Pfeilern begrenzt ist und eine weite Aussicht über die Dächer Roms und die Hügel der Campagna gewährt. Entgegen dem ersten verwirrenden Eindruck ließe sich diese Architektur im Grundriß darstellen und sogar baulich realisieren. An den beiden Schmalwänden folgen nach dem Rhythmus a–b–c–b–a auf einen geschlossenen, beiderseits von Pilastern eingefassten Wandabschnitt mit Türen und Nischen ein Durchblick in die Landschaft, dann die Doppelkolonnade, wieder ein Durchblick und schließlich das korrespondierende Wandstück. Daß das Wandstück an die Stelle der gleich breiten Kolonnaden treten kann, zeigt sich an den Längswänden, wo der Rhythmus wie b–a–b–c–b–a–b verläuft. An der Fensterwand wird sogar zwischen die Säulen selbst ein Wandstück eingefügt. Um die Vielfalt der Durchblicke noch zu steigern, sind die Wandstücke an den Längswänden nur zwischen die zwei inneren Pfeiler gespannt, während die äußeren, freistehenden Pfeiler mit den Säulen einen Wandelgang bilden. Um die ganze äußere Halle läuft eine schmale, von einer Balustrade eingefasste Terrasse.

(„Adi 9 di genaro 1519 morse marcantonio . . .“; „Adi 28 morse la Sig. ra agnesina moglie de romarato 1518 . . .“ usw.). Sgraffitti aus der Zeit vor 1560 finden sich weiterhin im Gewand des Johannes d. Evang. (1543, 1553) und des Matthias (1534, 1541), jedoch in keinem der Säulenschäfte. Daß die Evangelisten Johannes und Lukas auf eine Erfindung des Raffaelkreises zurückgehen, wird weiterhin durch zwei quadrierte, Penni zugeschriebene Zeichnungen im Louvre und im Brit. Museum bestätigt (*Freedberg*, 320ff., Abb. 396; *Pouncey-Gere*, 52f., Nr. 63, Tafel 51), die mit dem heutigen Fresko übereinstimmen. Ein nach Technik und Stil der gleichen Gruppe zugehöriger Matthäus (*Freedberg*, Abb. 395) befand sich wohl an der gleichen Stelle wie die heutige Halbfigur, die ebenfalls alte Malsubstanz aufweist und nach dem Durchbruch der Tür ergänzt wurde. Bereits Passavant hat darauf hingewiesen, daß die beiden Papageien zu Seiten des jugendlichen Johannes d. Täufers (links von Joh. d. Evang. über der Tür) an Giovanni da Udines „Papagalli“ gemahnen (*Passavant I*, 266f.). Auch hier scheint die Malfläche original. Der Fries an den drei Wänden über den genannten Heiligen enthält nur Wappen und Impresen Leos X., ebenso die Kassettendecke. Im kleineren Nebenraum und an der trennenden Zwischenwand finden sich keine Freskenreste der Raffaelzeit. Die Kassettendecke des Nebenraumes verrät jedoch, daß er ursprünglich einen Teil des Hauptraumes darstellte und daß die Trennmauer erst später eingezogen wurde. – Bleibt in den Quellen also die Gestaltung der Wand zwischen den Ädikulen für die Zeit vor 1560 offen, so hätte doch nur eine Säulen- oder Pilasterordnung den umlaufenden Puttenfries tektonisch in das Dekorationssystem einbezogen. In dem Sgraffito von 1518 ist ein Terminus ante gegeben, der sich mit der Zahlungsnotiz von 1517 gut vereinbaren läßt (*Golzio*, loc. cit.).

Der Typus einer solchen belvedereartigen Säulenhalle mag mit Peruzzis Vorstellung vom antiken Villenbau zusammenhängen. Daß er nicht eine ad hoc erfundene Architekturphantasie beabsichtigte, könnte man aus der Analogie zu einem Hintergrundsbau in Giotto's Cappella Bardi schließen, der sich in vergleichbarer Weise gegen die Landschaft öffnet³⁹⁶. Beiden liegt der antike Typus der Portikusvilla mit Eckrisalit zugrunde, den Peruzzi nicht nur in der Farnesina selbst, sondern in zahlreichen anderen Grundrissen bis hin zum Palazzo Massimo variierte³⁹⁷. Das Motiv der Doppelkolonnade ist sicherlich von Raffaels Umgängen in St. Peter abhängig, wenngleiches, ebenfalls mit dem Durchblick in den freien Raum, bereits auf einer wohl toskanischen Architekturperspektive des späten Quattrocento in Berlin auftaucht³⁹⁸.

Die Geschichte der illusionistischen Wandmalerei in der Renaissance und die Stellung der Sala delle Prospettive im historischen Ablauf ist mehrfach behandelt worden³⁹⁹. Sowohl die Architekturperspektive als auch die Öffnung der Wand in die Landschaft stehen in einer großen Tradition, die sich, von der Antike inspiriert, im 15. Jahrhundert entfaltet und im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreicht. Dabei ist Peruzzi wohl der erste, dem es gelingt, die einzelnen Prospektwände zu einer räumlichen Einheit zusammenzufassen. In Ergänzung des gebauten Palazzo Suburbano mit seinen beiden Loggien, seinem Belvedere und seinen zahlreichen Ausblicken schafft er somit den idealen Villenraum, der nach allen Seiten den Blick in die Landschaft öffnet und dennoch vollkommenen Schutz vor der Witterung gewährt. Was bei der Konzeption der Farnesina um 1505/06 noch nicht in Peruzzis Möglichkeiten lag und was auch später in der Architektur der Renaissance selten zur Ausführung gelangte, die allseitig geöffnete Säulenhalle, konnte hier mit rein malerischen Mitteln realisiert werden.

Peruzzi greift dabei auf seine Erfahrungen als Bühnenbildner zurück, der um die Gesetze und Wirkungen der Perspektive und der optischen Täuschungen weiß. Er stellt sie in den Dienst seiner Idealarchitektur und schmückt diese mit fingierter Skulptur wie mit dekorativer Malerei. So gelingt ihm – ideell – eines der wenigen erhaltenen „Gesamtkunstwerke“ der römischen Hochrenaissance, das Architektur, Malerei und Plastik zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Auch hierin

³⁹⁶ „Franciscus entsagt den väterlichen Gütern“; s. D. Gioseffi, Giotto architetto, Milano 1963, Tafel X, 60.

³⁹⁷ Frommel, Farnesina, 85ff.; Ackerman, Sources of the Renaissance Villa, in: Studies in Western Art. ActCongInt 20 (1963), II, 6–18.

³⁹⁸ P. Sanpaolesi, Le prospettive architettoniche di Urbino di Baltimora e di Berlino, in: BollArte 34 (1949), 322–337.

³⁹⁹ P. Toesca, Affreschi decorativi in Italia fino al secolo XIX, Milano 1917; I. Bergström, Revival of antique illusionistic wall painting in renaissance art, in: Acta universitatis Gothoburgensis 63 (1957), 151; S. Sandström, Levels of unreality, in: Figura N. S. 4 (1963), 102–105.

folgt Peruzzi dem Vorbild Raffaels, der seit 1513 für den gleichen Auftraggeber bei S. Maria del Popolo die Grabkapelle baute und diese mit Plastik, Reliefs, Mosaik und Malerei auszustatten gedachte⁴⁰⁰. Ausgehend von Bramantes St. Peter-Projekt, hatte Raffael hier im Wechsel von blockhaften, durch Pilaster eingefassten Pfeilern und vermittelnden Arkaden das tektonische Denken der Hochrenaissance exemplarisch durchgeführt. In der polychromen Marmorverkleidung, in der antikisierenden Ornamentik und in der dem Architektursystem streng untergeordneten figuralen Ausstattung hatte er mit den quattrocentesken Dekorationssystemen gebrochen und, unmittelbar auf das Innere des Pantheons zurückgreifend, neue, der römischen Antike verwandtere Maßstäbe gesetzt. Die Loggien (ca. 1516–1519) oder die Gartenloggia der Villa Madama (1517–1520) repräsentieren das gleiche Prinzip auf dem Gebiet der Profanarchitektur. Peruzzi, der noch um 1510/11, kurz vor der Cappella Chigi also, im Gewölbe der Loggia di Galatea ein quattrocenteskes Dekorationssystem angewandt hatte, bekennt sich in der Sala delle Prospettive zum Geist der römischen Hochrenaissance. Die blockhaften Eckpavillons mit ihrer vielfarbigen Marmortäfelung, die Proportionen und die Vorherrschaft der Architektur über die figurale Ausstattung folgen der Chigi-Kapelle. Aber auch Raffaels Loggien üben bereits eine bedeutsame Wirkung auf die Sala delle Prospettive aus⁴⁰¹.

Was die Sala delle Prospettive von ähnlichen Versuchen des 15. Jahrhunderts unterscheidet, ist nicht nur die besonders geglückte Illusion eines vergrößerten Raumes, die Aretino, Serlio und Vasari am meisten bewunderten⁴⁰². Es ist vielmehr das bewußte Durchbrechen der Wandgrenze, jene „apertura ... che finga aria, o paesi, la qualcosa vengono a rompere l'edificio“, vor der Serlio die Fassadenmaler warnt⁴⁰³. Weder in der Loggia der Rhodier, der Biblioteca Greca des Vatikans oder den Sälen des Palazzo Venezia, noch bei Melozzo da Forlì, Filippino oder Pinturicchio wird die Wand durchstoßen; sie wird lediglich um eine mehr oder minder tiefe Schicht verschoben. Szenen oder Landschaften werden dem Architekturgerüst wie Teppiche oder Kulissen eingefügt, ohne den Realraum unmittelbar fortzusetzen. Nur

⁴⁰⁰ J. Shearman, The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, in: Warburg Journal 24 (1961), 129–160.

⁴⁰¹ Das wird durch die Konfrontierung des Frieses mit einigen Loggienszenen bestätigt (s. u. S. 92). Nach alter Übung dürfte der höher gelegene Fries vor der Architektur entstanden sein, so daß man eine Wirkung Raffaels auf Peruzzi und nicht, wie mehrfach geäußert, von Peruzzi auf Raffael annehmen muß (K. Lanckoronska, Zu Raffaels Loggien, in: JbKhSW N. F. 9 [1935], 111–120; Freedberg, 330). Lanckoronska geht von einer willkürlichen Datierung der Sala delle Prospettive um 1516 aus, so daß sie die Verwandtschaft mit den Loggienarchitekturen nur durch eine Beteiligung Peruzzis erklären zu können glaubt.

⁴⁰² Vas 1568, II, 139; Serlio IV, fol. 70.

⁴⁰³ op. cit., fol. 69.

Mantegna in seiner Camera degli Sposi und ihm folgend Sodoma in der Stanza della Segnatura gelingt es, einen Blick in den Himmel vorzutauschen, indem sie ihre Gewölbescheitel okulusartig öffnen. Hier knüpfen die Loggien Raffaels an, der schon in seinen frühesten Werken eine Vorliebe für Hintergrundsarchitekturen bewiesen und sie besonders in seinen römischen Fresken zu einer neuen Meisterschaft gesteigert hatte⁴⁰⁴.

Die Architekturprospekte in Raffaels Loggien gehen von einer ähnlichen Situation wie die Sala delle Prospettive aus, da es sich hier ebenfalls um die Ausstattung einer villenartigen Profanarchitektur handelte. Die Loggien öffneten sich gegen den päpstlichen Giardino Segreto und boten eine Aussicht bis hin zu den Albaner Bergen⁴⁰⁵. Dieser Blick in den Freiraum wird nun auch in einigen Gewölbejochen vorgetäuscht. Raffael ist es jedoch weniger um die malerische Verwirklichung eines architektonischen Idealtypus zu tun als um den illusionistischen Effekt als solchen: Die Säulen- bzw. Pfeilerordnung mit ihrem Gebälk und ihrer Balustrade wäre als gebaute Architektur sinnlos; das Rahmenwerk der vier biblischen Szenen würde unterbrechen. Doch gerade die zahlreichen aufsteigenden Säulenschäfte und die teilweise verdeckte Aussicht erzeugen die Vorstellung unbegrenzter Weite, luftiger Ferne, suggestiver noch als in der Loggia di Amore e Psiche, wo der Gewölbespiegel durch die fingierten Teppiche fast völlig geschlossen ist. In Peruzzis Sala delle Prospettive hingegen dominiert die Illusionskraft der Architektur über die Fernwirkung. Den Hintergrundsveduten fehlen deutliche Leitlinien, die in die Tiefe führen. Wie ein Bild, wie eine Spiegelung schwebt sie hinter der Balustrade, die zwei Realitätsstufen voneinander zu trennen scheint. Es ist der alte Gegensatz der beiden Meister, der hier wiederum sichtbar wird: Raffaels Tendenz zum nahtlosen Raumkontinuum und Peruzzis Denken in streng umgrenzten Raumschichten.

Der Figurenfries ist dem Architektursystem kompositionell wie farblich (grün, gold, blau) aufs beste eingefügt. Die weiblichen Hermen aus fingiertem Marmor schaffen eine äußerst labile tektonische Verbindung zwischen Architrav und Gesims und teilen den Fries an der nördlichen Längswand in fünf, an den Schmalwänden in je drei etwa gleich große Felder, während sich an der Fensterwand nur vier Felder ohne Hermen ergeben⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ M. Ermers, Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen, Straßburg 1909.

⁴⁰⁵ Hoogewerff 1945/46, 265–268.

⁴⁰⁶ Freedbergs These, die mangelnde Korrespondenz der Hermen mit dem Rhythmus der Säulen und Pilaster deute darauf, daß der Fries zunächst unabhängig und vor den Architekturprospekten entstanden sei, ist aus chronologischen Gründen unwahrscheinlich (s. o. Anm. 393). Die genaue Korrespondenz im vertikalen Sinne würde kleinere Felder wechselnder Breite ergeben und damit die fließende Szenenfolge des Frieses zerstören.

R. Förster hat die fünfzehn mythologischen Szenen beschrieben und auf ihre literarischen Quellen untersucht. Ein konsequentes Programm konnte er dabei ebenso wenig entdecken wie im Fries der Sala del Fregio⁴⁰⁷. Der spätere Fries scheint jedoch insofern auf den früheren abgestimmt, als kein Bildgegenstand unmittelbar wiederholt wird. Gegenüber den Taten des Herkules, den Lieben des Zeus, dem Wettstreit von Apollo und Marsyas oder den Geschichten von Meleager und Orpheus finden sich in der Sala delle Prospettive ausgefallener Mythen, und das ist bezeichnend für den Wandel der Bildung und des Geschmacks im Verlaufe dieses Jahrzehnts. Und während in den Szenen der Sala del Fregio der menschliche Akt im Mittelpunkt steht und in verschiedensten Ansichten und Stellungen vorgeführt wird, scheinen die Themen der Sala delle Prospettive nach anderen Gesichtspunkten ausgewählt: Vielfalt der Bewegung, dramatische Aktion, Häufung von Menschengruppen, Farbakkorde, Helldunkel, Raumtiefe – all dies neue Kategorien, die Peruzzi unter dem wachsenden Einfluß Raffaels entwickelt hatte.

Aus der abwechslungsreichen Folge neuer Themen und Kompositionen fallen die Szenen beiderseits des letzten (östlichen) Mezzaninfensters durch ihren konventionelleren Aufbau und durch die Schwierigkeit der Inhaltsbestimmung auf. Der raschere Pinsel, die flüchtigere Aktbehandlung, die freiere Phantasie der folgenden Szenen legen nahe, daß es sich hier um den Anfang des Frieses handelt. In ihren statuarischen Standmotiven, der lebhaften Gestik und den sorgfältig durchgestalteten Physiognomien sind sie den Kalottenszenen der Ponzetti-Kapelle noch so verwandt, daß der zeitliche Abstand nur gering sein kann (um 1516/17). In der „Arion“-Szene zeigt sich Peruzzi dann von einer ganz neuen Seite. Ohne jeden antikisierenden Formalismus, in sprühender Direktheit wird die mythische Rettung

⁴⁰⁷ Förster, Farnesinastudien, 88–102; Freedberg, 400; die Szenenfolge nach Förster von links nach rechts, beginnend an der Westwand: 1. „Die Deukalionische Flut“ (Ovid, Metam. I, 292–312); 2. „Die Erschaffung der Menschen“ (Ovid, Metam. I, 395–413); 3. „Apollo und Daphne“ (Ovid, Metam. I, 541–552); 4. „Venus und Adonis“ (vgl. Ovid, Metam. X, 715–739); 5. „Bacchus und Ariadne“ (Ovid, art. amat. I, 537–547); 6. „Pelops und Önomas“ (Diodorus Siculus IV, 73; Pindar, Olymp. I, 69ff.); 7. „Der Parnaß“ (Ovid, Amores I, 15[?]); 8. „Huldigung der Venus als Göttin des Meeres“ (Claudian, de nupt. Honor. et Mar., 148–168); 9. „Selene und Endymion“ (Sarkophag, Villa Borghese; Athenäus XII, 564ff.); 10. „Cephalus und Prokris“ (Ovid, Metam. VII, 840–846; Amores I, 13; art. amat. III, 733ff.); 11. „Helios“ (Ovid, Metam. II, 118–121); 12. „Die Schmückung der Venus“ (Claudian, de nupt. Honor. et Mar. V, 49–109); 13. „Paniskenscherz“ (Ovid, Heroides V, 135f.; Metam. I, 690–694; vgl. Philostrat); 14. „Arion auf dem Delphin“ (Herodot I, 24; Hyginus, fab., 194; poet. astron. II, 17; Gellius XVI, 19); 15. „Pan und Syrinx“ (Ovid, Metam. I 688–705).

des Dichters vorgeführt, den ein Delphin vor dem Ertrinken bewahrt und der mit seinem Spiel die Meerwesen bezaubert. Auf Schönheit, auf klassische Pose ist kein Wert gelegt, auch wenn die Motive auf antike Prototypen zurückgehen. In seltsamer Drehung reitet Arion auf dem zierlichen Fisch und widmet sich versonnen seiner Viola. Um ihn hat sich ein fasziniertes Publikum versammelt: ein Meergreis, der sich ergriffen in den Bart faßt; seine Geliebte, genießerisch an den Kentauernleib geschmiegt; ein Putto, rittlings auf seinen Delphin gebannt, und einige eng verschlungene Pärchen, die halb erstaunt, halb bewundernd dem seltenen Schauspiel folgen; im Hintergrund das Schiff des Tyrannen, dessen Seeleute vergeblich nach ihrem Opfer Ausschau halten. Alles wirkt frisch und lebendig, fast improvisierend gemalt, voller Einfall und Witz zumal in den Köpfen des Puttos oder des Meergreises. Die freie Szenenfolge des Frieses bewahrte Peruzzi hier vor dem Zwang einer ausgeklügelten Komposition. So entfaltet er ein Talent locker reihender Improvisation, das ihn von den exemplarischen Kompositionen der Loggien grundsätzlich unterscheidet. Man vergleiche nur die thematisch verwandte Sintflut, deren Gruppen keilförmig in die Tiefe gebaut sind und von der Peruzzi allenfalls die lockere Gruppierung im Raum übernahm.

Der abgekürzte Arbeitsprozeß des Frieses läßt sich gut an einer Skizze für den „Bacchuszug“ ablesen.

52 BACCHUSZUG (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins) Inv.-Nr. 592; 11,8 × 19,6 cm; Feder, laviert; aufgeklebt, nicht beschnitten; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XXXVIb).

Von kleinen Verschiebungen abgesehen, entspricht die Komposition bereits der Ausführung, obwohl sie gewiß eine erste Niederschrift der Bildidee darstellt. In skizzenhaftem Strich und frei lavierendem Pinsel sind die Gestalten charakterisiert, wobei die kompositionelle Absicht klarer zutage tritt als im Fresko. Die linke Gruppe mit Silen und Esel staffelt sich in rhythmischen Parallelen in die Tiefe, wo das Schiff des Theseus (?) angedeutet ist; die rechte entwickelt sich analog zum Vordergrund, und beide werden durch einen umgreifenden Halbkreis zusammengefaßt – ein Kompositionsprinzip, dessen sich Raffael besonders in den ersten beiden Stanzen bediente. Die Motive selbst stammen aus dem breiten Repertoire, das ein Künstler dieser Jahre durch das Studium der Antike und Raffaels gewinnen konnte. Saxl hat die Sarkophage zusammengestellt, denen die Silensgruppe, die Menade mit dem Tamburin oder der Doppelflötenbläser entnommen sind⁴⁰⁸. Der Kniende rechts, der „Schaber“ der Marsyaskompositionen, taucht gleichzeitig in Raffaels „Opfer in Lystra“ und bei Peruzzi

schon in der Sala del Fregio auf⁴⁰⁹. Peruzzi kopiert nicht die antike Sarkophagkomposition, sondern komponiert neu mit antiken Sarkophagmotiven, wie dies ähnlich für die „Beweinung des Meleager“ in der Sala del Fregio gilt. – Die Kompositionsskizze ist wohl weniger beschnitten als vielmehr durch Einfügung einer weiteren Menade dem breiteren Format des Feldes angepaßt. Peruzzis handschriftliche Notiz „piu baso“ bezieht sich auf den hinteren Träger des Silen, der in der Skizze zu hoch geraten ist, im Fresko jedoch fest auf dem Boden steht. So scheint es, daß zwischen Skizze und Ausführung kein weiteres Entwurfsstadium eingeschoben wurde, sondern daß Peruzzi die Komposition ohne Karton auf die Wand übertrug und dann im Fresko ausführte. Nur so sind gewisse Ungeschicklichkeiten der Komposition, offensichtliche Nachlässigkeiten in der Anatomie und in der Drapierung, zu verstehen. Auf dekorative Gesamtwirkung, nicht auf durchstudiertes Detail wie in der Sala del Fregio, war die Intention des Künstlers gerichtet.

Raffael überließ den Schülern die Ausführung der ausgereiften Loggienkompositionen, und so bleibt die Wirkung seiner Fresken zuweilen hinter der Idee zurück⁴¹⁰. Peruzzi erreicht mit seinen beschränkteren Mitteln die unmittelbare Gesamtwirkung, die dem Fries eines repräsentativen Saales zukam. Die Vernachlässigung des Details zugunsten dieser Gesamtwirkung aber verrät ein neues Denken, das Pinturicchio oder Peruzzi selbst auf der Stufe der Rocca von Ostia oder der Sala del Fregio noch fernlag. Der mühsame Weg allmählicher Antikenaneignung ist nun erfolgreich zurückgelegt. Es kostet keine Anstrengung mehr, „modo antico“ zu improvisieren, die zufälligen Überreste der antiken Bilderwelt durch Umsetzung literarischer Quellen fortzuspinnen und zu ergänzen. Der nächsten Generation werden die fruchtbaren Widerstände bereits fehlen, und sie wird sich in die entleerte Routine oder in die antikleinsche „Manier“ verlieren.

Die einzige Szene, die unmittelbar an die Sala del Fregio anknüpft, ist der „Meerthiasos“. Die Übereinstimmungen reichen bis in die Wahl der Motive und fordern zum Vergleich heraus. Der Wasserspiegel ist weiter geworden und damit auch die Möglichkeit räumlicher Aktion. Statt der flächenparallelen Reihung werden die Gruppen in kurviger Bewegung bald in den Vordergrund, bald zurück in die Tiefe geführt. Die klar umgrenzte Malfläche ermöglicht ein kompositionelles Zentrum, den

⁴⁰⁸ op. cit., fig. 28. Eine Francia zugeschriebene Zeichnung geht auf ähnliche Vorbilder zurück (M. Dobroklonsky, in: *Annuaire du Musée de L'Ermitage* I, 1, Leningrad 1936, 29f.). Die raffaelesken Kompositionen haben wohl nicht unmittelbar auf Peruzzis Szene eingewirkt (Pouncey-Gere, 48ff., Nr. 62; Garofalo, Dresden).

⁴¹⁰ Oberhuber, *Stanza dell'Incendio*, 59.

⁴⁰⁸ Saxl 1934, 45.

muschelblasenden Seekentauren und Venus, der die anderen Seewesen mit Schätzen aus dem Meer huldigen. Ähnlich wie in Raffaels „Galatea“, in ihren Verkürzungen jedoch viel näher den Putten der Loggia di Amor e Psiche, steigern bogenschießende Amoren die wogende Bewegung der Szene. Auch der Kopf des zentralen Muschelbläfers ist wörtlich von Raffaels „Galatea“ übernommen. Die einzelnen Gestalten versuchen sich vom Zwang der Fläche zu emanzipieren, wenn ihre Bewegung nicht mehr bildparallel verläuft, sondern vor allem in der rechten Hälfte aus der Bildtiefe hervorstößt. Doch die Verwendung dieser neuen Darstellungsmittel zerstört die Einheit des Bildgefüges: Der ausgewogene Rhythmus, die zwingende Klarheit des Konturs, wie sie die Sala del Fregio auszeichnen, gehen verloren. Statt der freien Bewegung im Raum, wie sie Raffael mühelos gelingt, kommt es zu Unklarheiten und qualliger Formlosigkeit.

Es würde zu weit führen, dem reichen Vokabular der 15 Frieskompositionen und seinen Ursprüngen bis ins einzelne nachzugehen. Die Szenen wollen nicht aus der Nähe, auf Detail hin betrachtet werden. Oft fallen die Vergleiche zuungunsten Peruzzis aus wie etwa der „Tod des Adonis“, wo er eine Komposition Sebastianos mit antiken Motiven variiert⁴¹¹. Wichtig für die Datierung um 1517/18 erscheint jedoch die Abhängigkeit einer der geglücktesten Kompositionen, „Aurora, Cephalus und Prokris“, von Raffaels Teppichkarton „Die Bekehrung Pauli“. Hier wie dort stürzt ein Jüngling auf eine am Boden liegende Gestalt, hier wie dort folgen ihr wilde Rosse, hier wie dort schwebt über ihr eine Lichterscheinung. Peruzzis Komposition verhält sich seitenverkehrt zu jener Raffaels, entspricht also dem Karton, den er 1516 bei Raffael sehen konnte⁴¹². Seinem Wesen treu, breitet Peruzzi die Komposition in die Fläche. Die expressive Dramatik ist übersetzt in die mythische Märchenwelt Peruzzis, wo auch dem Tod der Prokris nichts Schmerzliches, nichts Unheimliches mehr anhaftet. Doch Raffaels Wirkung bleibt unverkennbar. Die dreifache Bewegung des Cephalus, des Morgensterns und des vorwärts stürmenden Gespannes der Aurora und der mit lockerem Pinsel aufgetupfte Landschaftshintergrund mit seiner zierlichen Staffage sind ohne sein Vorbild nicht denkbar.

Daß auch die Loggienkompositionen für den Fries maßgeblich waren, ist an einigen Szenen deutlich abzulesen. So stehen die Frauengestalten der „Deukalionischen Sintflut“ oder der „Erschaffung der Menschen“ Raffaels „Auffindung des Moses“ oder „Pan und Syrinx“ der Loggienszene „Josef und das Weib des Potiphar“ so

nahe, daß eine unabhängige Gleichzeitigkeit beider Zyklen unwahrscheinlich ist. Auch die Zusammenballung von Menschengruppen in festumrissenen, diagonal gestellten Blöcken, wie sie in der „Wettfahrt des Pelops und Önomaus“ auffällt, geht auf die Loggien zurück („Durchgang durch das Rote Meer“). Dem Einfluß der Loggien mag es auch zuzuschreiben sein, daß Peruzzi den schmückenden Charakter des Architekturfrieses zuweilen verläßt und eine Raamtiefe anstrebt, die der tektonischen Aufgabe des Frieses zuwiderläuft, ja dem Architekturgerüst des Saales eine gewisse Labilität verleiht, da nun die wenigen Hermenfigürchen den Druck der schweren Kassettendecken auf den Architrav zu übertragen haben.

Die zwölf Götter über Türen und Fenstern entsprechen den von Cartari genannten mit Ausnahme der Vesta, an deren Stelle Saturn getreten ist⁴¹³. Eingeeengt in die Rechtecknischen des Architektursystems sind sie durch ihre Bewegung, ihr lebendiges Inkarnat dem Betrachter doch näher gerückt als die Horoskopfelder der Loggia di Galatea und in ihrem Realitätsgrad von den steinernen Nischenfiguren in den Säulendurchblicken deutlich unterschieden. Durch das längliche Format der Malflächen war Peruzzi gezwungen, auf ähnliche Hock- und Liegemotive wie in den Zwickeln der Loggia di Galatea zurückzugreifen. Auch die Attribute der Götter sind die gleichen geblieben. Doch Peruzzis Stil hat sich während der sechs vergangenen Jahre entscheidend verändert. Ein Blick etwa auf den Jupiter macht deutlich, wie die fast hölzern spröde Körperlichkeit sich nun gelockert hat, wie die metallisch harten Falten einen weicheren Fluß erhalten oder wie die Modellierung von einem malerischen, rascheren Pinsel durchgeführt wird. Sein ideales Haupt mit dem Bart, den vollen weißen Locken und dem Herrscherblick ruft wiederum Raffaels Loggia di Amor e Psiche in Erinnerung, an der wohl gleichzeitig gearbeitet wurde; zierlicher in den Ausmaßen, minuziöser in der Malweise die Götter über den von Putten gerahmten Nischen, in denen sich antike Imperatorenköpfe befanden⁴¹⁴. Unter ihnen sind besonders die „Juno“ und die „Ceres“ hervorzuheben, erstere in ihrem klassizistischen Typus, in der Zartheit ihrer Gebärde unverfälschtesten Peruzzi; letztere von so delikatem Kolorit, daß sie lange Zeit Raffael zugeschrieben wurde⁴¹⁵. Die „Schmiede des Vulkan“ auf dem Kamin hat in ihrer Oberfläche besonders gelitten. Durch einen Marmorrahmen blickt man in die Werkstatt – ein fast illusionistischer Effekt, der durch die forcierte Plastizität der Körper unterstrichen wird. Sodoma ver-

⁴¹¹ s. o. S. 63, Anm. 262; zum Motiv der sitzenden Venus vgl. Antico bei H. J. Hermann, Pier Jacopo Alari-Bonacolsi genannt Antico, in: JbKhSW 28 (1909/10), 258, Abb. 31 ff.

⁴¹² E. Müntz, Les tapisseries de Raphael, 3 ff., 16; Oberhuber, Stanza dell'Incendio, 63: „2. Gruppe“.

⁴¹³ Cartari 1626, 3; Förster, Farnesinastudien, 75, 134, Anm. 202; unter „Deukalion und Pyrrha“ (Westwand) beginnend von links nach rechts: Merkur, Ceres, Diana, Minerva, Vulkan, Juno, Venus, Apollo, Saturn, Jupiter, Neptun.

⁴¹⁴ Frommel, Farnesina, 49.

⁴¹⁵ Prunetti 1816, 81 f.

sucht im angrenzenden Raum diesen Gedanken noch zu überbieten, wenn er seinen Vulkan über den Rahmen hinausragen läßt. Die trockene Anatomie der Körper ist wohl durch den „Bau der Arche“ in den Loggien inspiriert, eine gewiß von Giulio ausgeführte Szene, woher sich auch die häufig geäußerte Zuschreibung gerade der „Schmiede des Vulkan“ an Giulio erklärt. Stilistisch näher den ersten Friesszenen stehen die „Neun Musen“ in den Gewänden der Mezzaninfenster⁴¹⁶. Sie sind in breiten, raschen Pinselstrichen skizziert, auf Fernsicht berechnet und darin den ersten Loggienszenen nahe verwandt. In keinem seiner früheren Werke hatte Peruzzi sich einer ähnlichen improvisierenden Malweise bedient.

Die beiden Grisaillefiguren in den Nischen der Säulenarchitektur schließlich imitieren antike Gewandstatuen und wollen als solche aufgefaßt sein. In der Tat geht zumindest jene der Ostwand unmittelbar auf ein antikes Vorbild zurück: die sogenannte „Urania Farnese“, die wohl schon Raffaele Riario im Hof der Cancelleria aufgestellt hatte⁴¹⁷. Die zweite Statue, in der Gewandbehandlung metallischer, in der Malweise modellierender, verrät einen Zusammenhang mit der Loggia Raffaels, wo sich das Fragment einer nahe verwandten Grisaillefigur erhalten hat⁴¹⁸.

53 DIE FRESKEN IN DER CANCELLERIA (Rom, Palazzo della Cancelleria)

53a DIE „VOLTA DORATA“ IM PIANO NOBILE (Taf. XXXIXa, XLa, XLIa, b)

„Lavorò poi nel palazzo di san Giorgio per il Cardinale Raffaello Riario Vescovo d'Hostia in compagnia d'altri pittori alcune stanze“ berichtet Vasari im Anschluß an die Beschreibung der Uccelliera Julius II. und vor Erwähnung der Farnesina, also zwischen ausgesprochenen Frühwerken des Meisters (1505–1510)⁴¹⁹. In der Cancelleria haben sich bisher keine Fresken aus diesen

Jahren nachweisen lassen. Letarouilly hat wohl als erster die Vasaristelle mit den Gewölbefresken eines kleinen Raumes im Piano Nobile in Verbindung gebracht, und diese Zuschreibung wurde erst in jüngster Zeit durch Pouncey und Freedberg aufgegriffen⁴²⁰. Bei der letzten Restaurierung im Jahre 1943 wurden die Fresken wieder von ihrer entstellenden Übermalung befreit, die vor allem die Grottesken völlig verdeckt hatte. Dieser Raum liegt im nördlichen Risalit des Palastes zwischen kleineren Gemächern, die wohl schon dem Bauherrn als Privatappartement dienten⁴²¹. Er mißt 6,11 × 7,85 m⁴²² und besitzt in seiner nordwestlichen und seiner nordöstlichen Wand je ein Fenster, in der südwestlichen Wand eine Tür⁴²³.

Das Dekorationssystem schließt sich aufs engste an die antiken Vorbilder an. Stichkappen und Zwickel sind durch eine schmale Goldleiste vom oberen Tonnengewölbe getrennt und mit kleinen Szenen in groteskengerahmten Polygonen geschmückt. Der eigentliche Gewölbespiegel gliedert sich in 53 meist rechteckige Felder verschiedener Größe, die in einer Ebene gereiht sind, durch Grottesken, Meander oder bunte Leisten gegeneinander abgegrenzt werden und sich in Gegenstand, Format und Farbigkeit hierarchisch staffeln. Neben dem schlußsteinartig hervorgehobenen Mitteltondo mit Gottvater und neben den goldgrundigen Figurenszenen und Allegorien finden sich weißgrundige Felder mit Putten und Tieren, rotgrundige mit zerbrechlichen Architekturen, antikischen Figurengruppen, Tieren oder Grottesken, grüngrundige mit einzelnen Vögeln oder blaugrundige mit wechselndem Gegen-

⁴²⁰ Letarouilly I, 229f., Tafel 89; nach Letarouilly hatte bereits Ingres Peruzzis Hand in den Fresken wiedererkannt, der sich 1834–1841 in Rom aufhielt; E. Lavagnino, *Il Palazzo della Cancelleria e la chiesa di S. Lorenzo in Damaso*, Roma 1924, 55: „Perin del Vaga“; Kent, 25, 78; Redig De Campos, *Restaurationsbericht*, in: *AttiPAccRend* 21 (1945/46), 289: „Perin del Vaga“; A. Griseri, Perino, Machuca, Campaña, in: *Paragone* 87 (1957), 13–21: „P. d. V.“; Pouncey-Gere, 135; Freedberg, 411; Schiavo, *Il Palazzo della Cancelleria*, 168–171: „P. d. V.“. Die Übermalungen gehen möglicherweise auf die Restauration von 1831 unter Valadier zurück (Letarouilly, loc. cit.). Weitere Restaurationen fanden 1934 und 1943 statt (*AttiPAccRend* 10 [1934], 94f.; 21 [1945/46], 289).

⁴²¹ Vgl. den Plan des Piano Nobile von Golpazo (vor 1546) mit der Aufschrift A. da Sangallos d. J. „questo e lo piano del chardinale cioe lo primo piano dove abita lui...“ (UA 987; Giovannoni, *Sangallo*, 307; Schiavo, *Abb.* 28) und den Grundriß im *Cod. Icon.* 195, fol. 7v (bayr. Staatsbibliothek, München, um 1534), auf dem die später von Salviati ausgemalte Privatkapelle des Kardinals bereits erscheint. Sowohl im Appartamento Borgia als auch im Appartement Julius II. (Stanzen) schlossen sich Privaträume und Privatkapelle an die großen Repräsentationsräume an. Am Ende der Zimmerflucht befand sich meist das Schlafzimmer, das nur der nächsten Umgebung zugänglich war.

⁴²² Letarouilly I, Tafel 89.

⁴²³ Schiavo, *Abb.* 25, 27.

⁴¹⁶ Die Farnesewappen stammen aus der Zeit nach 1580.

⁴¹⁷ *Os desenhos das antigualhos que vio Francisco D'Ollanda*, ed. E. Tomo, Madrid 1940, 65, Tafel 10; P. G. Hübner, *Le statue di Roma*, Leipzig 1912, 56, 111g; Lanciani, I, 94. Frdl. Hinweis Dr. T. Buddensieg. Peruzzi gibt die Statue seitenverkehrt, im Rumpf übereinstimmend, in Kopf und Haartracht leicht verändert.

⁴¹⁸ Die Loggia des Kardinals Bibbiena befand sich im Juli 1517 noch im Bau, war also frühestens Ende 1517 in ihrer malerischen Ausstattung vollendet (Golzio, 45, 48, 57; Redig De Campos, *Raffaello e Michelangelo*, 31ff.; Oberhuber, *Stanza dell'Incendio*, 67, Anm. 162). Die gegensätzliche Malweise in den beiden Grisaillefiguren der Sala delle Prospettive läßt an verschiedene Hände denken, wobei die lockerere gemalte der Westwand unmittelbar an die beiden Heiligen der Kapelle des Fra Mariano in S. Silvestro al Quirinale erinnert (Gnoli 1891; Venturi IX, 5, *Abb.* 227, 228).

⁴¹⁹ Vas 1568, II, 139.

stand. Die eigentlichen Grotteskenbahnen liegen hell auf dunkelblauem Grund. In den Stichkappen dominiert das von zierlichem Rahmenwerk durchzogene Pompejanischrot, in den Zwickeln stehen goldgrundige Szenen vor der blaugrundigen Grotteskenrahmung und blaugrundigen Fruchtedreiecken. So kontrastieren Rot, Gold, Grün, Blau und Weiß in raschem Wechsel, verbunden nur durch die figürlichen Elemente, die alle Farben in sich vereinigen. Wie Raffael in der Stufetta des Kardinals Bibbiena füllt Peruzzi hier ein der Domus Aurea verwandtes Dekorationssystem mit Szenen und Figuren seines Stiles. In der Loggia Palatina wird er dann versuchen, die Antikennachahmung auch auf die Szenen auszudehnen. Gegenüber der Domus Aurea und der Stufetta wirkt jedoch Peruzzis Feldersystem dichter gedrängt, unruhiger und kleinteiliger, in den Farben bunter und kontrastreicher.

Die Wahl der Bildgegenstände scheint locker, ihr Leitgedanke schwer faßbar⁴²⁴. Einige der Tugenden, wie Pax, Libertas, Felicitas Publica oder Religio, spielen auf Riarios Amt als Kardinal Camerlengo an, dem die Verwaltung und Jurisdiktion des Kirchenstaates oblag. Die Szenen in den Lünetten, Zwickelsechsecken und Rechteckfeldern sind dem Alten Testament entnommen und nach Themenkreisen geordnet. Im Mitteltondo die „Erschaffung der Gestirne“, in der rechten Hälfte des Gewölbes Darstellungen von Adam, Eva, Kain und Abel, in der linken fünf Szenen der Josephsgeschichte; an der Fensterseite drei Taten Moses', an der Türseite zwei Darstellungen aus dem Leben Salomos. Die meisten Szenen

⁴²⁴ Gegenstände der Darstellungen: 1. „Erschaffung von Sonne und Mond“; 2. „Die Zuführung Evas“; 3. „Der Paradiesgarten“; 4. „Die Verantwortung Adams und Evas“; 5. „Adam und Eva bei der Arbeit“; 6. „Das Opfer Kains und Abels“; 7. „Die Ermordung Abels“; 8. „Josephs Traum von den Gestirnen“; 9. „Josephs Versenkung in den Brunnen“; 10. „Joseph flieht Potiphars Weib“; 11. „Die Auslegung der Träume“; 12. „Die Entdeckung des Geldes in den Säcken“; 13. „Joseph vor seinen Brüdern“; 14. „Die Mannalese“; 15. „Das goldene Kalb“; 16. „Die echerne Schlange“; 17. „Das Urteil Salomos“; 18. „Die Huldigung der Königin von Saba vor Salomo“; 19. „Gloria“; 20. „Pietas Maiorum(?)“. Falls die Marmorbüsten eines bärtigen Mannes und einer Frau mit antikischer Haartracht die Ahnen darstellen, wäre dies die wahrscheinlichste Deutung, auch wenn die Pietas weder auf antiken Münzen (s. Pauly-Wissowa s. v. „Pietas“) noch bei Ripa (II, 149ff.) die Ahnenbilder trägt. Dagegen hält die Statue des sogenannten Brutus im Museo Nuovo der kapitolinischen Sammlungen die „imagines maiorum“ in den Händen. Livius und Cicero berichten, daß die Frau bei ihrer Vermählung dem Gatten auch ihre Ahnenbilder – „imagines maiorum“ – zu bringen pflegte (Pauly-Wissowa XVII, 102); 21. „Libertas“ (Ripa, 235f.). Die Filzkappe, der antike Pilleus, und das Zepter tauchen auf antiken Münzdarstellungen der Libertas auf und finden sich als ihre Attribute bereits in den Stucchi von Raffaels erstem Loggienjoch; 22. „Felicitas Publica“ (Ripa, 235f.); 23. „Religio“ (Ripa II, 188); 24. „Caritas“; 25. „Fortitudo“; 26. „Victoria“ (Ripa II, 368).

finden sich bereits in Raffaels Loggien, doch die geringere Anzahl und das wechselnde Format der Bildfelder lassen den Eindruck einer zyklischen Folge nicht aufkommen. Die „Erschaffung der Sonne und des Mondes“, die „Zuführung Evas zum erwachenden Adam“, der „Traum Josephs“ oder die „Auslegung der Träume Pharaos“ könnten auf die Funktion des Raumes als Schlafzimmer deuten. Noch heute dient der Raum der gleichen Bestimmung⁴²⁵. Die meisten Szenen lassen sich jedoch unter dem Gedanken des Rechtes und der Weisheit erfassen („Adam und Eva“, „Kain und Abel“, „Joseph und seine Brüder“, „Moses“, „Salomon“). So liegt es nahe, auch sie mit Riarios Amt als Camerlengo in Zusammenhang zu bringen, dessen weitreichende Vollmachten durch die Bulle Leos X. am 12. Juni 1517 bestätigt worden waren⁴²⁶. Vielleicht wollte der Kardinal in diesen Szenen auch auf Geschehnisse seines eigenen Lebens anspielen, etwa auf die Beschuldigung, an dem Mordanschlag vom Juli 1517 gegen Leo X. teilgenommen zu haben, und auf die anschließende Verbannung (Josephsgeschichte). Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß der Kardinal diese dunkelsten Jahre seines glanzvollen Lebens durch die Kunst verewigt sehen wollte. Daß Weisheit und Wohltätigkeit der päpstlichen Verwaltung während dieser Jahre durch ähnliche Szenen dargestellt wurden, bestätigen zwei Münzen Clemens' VII. mit „Moses' Quellwunder“ und „Joseph und seine Brüder“⁴²⁷.

Schiavos Vermutung, es handle sich um eine Kapelle, ist also durch die Bildgegenstände nicht gerechtfertigt. Ähnlich wie in den vatikanischen Loggien bot das Alte Testament Themen, die der malerischen Erfindungsgabe alle Freiheit ließen, ohne daß man gezwungen war, auf die heidnische Mythologie zurückzugreifen.

Nicht alle Szenen zeigen Peruzzis Handschrift, wenn auch das Gesamtsystem wie die Vorzeichnungen sicherlich auf ihn zurückgehen. Vielfach erlauben auch die späteren Ergänzungen keine eindeutige Beurteilung mehr. Doch die „Zuführung Evas“ oder die „Königin von Saba“ sind ganz von Peruzzis Eigenart geprägt⁴²⁸.

⁴²⁵ Um 1517 hatten A. del Sarto, Pontormo, Bacchiacca und Granacci das Schlafzimmer des Pier Francesco Borgherini mit Szenen aus der Josephsgeschichte geschmückt (Mostra del Pontormo e del Manierismo fiorentino, Firenze 1956, 13, 107–111); zur Ikonographie der alttestamentarischen Szenen s. a. Réau II, 1, 70ff.

⁴²⁶ Pastor IV, 1, 116–132; IV, 2, 696–709. Über die zahlreichen Pflichten eines Camerlengo s. Moroni, Dizionario VII, 62ff. Die Ausübung der Amtsgeschäfte nahm nach der Verschwörung der Medicigünstling Armellini wahr (zur Person Armellini s. u. Nr. 87).

⁴²⁷ Bonanni, Numismata, I, 189f., 192f.; s. u. Anm. 659.

⁴²⁸ Eine Entwurfszeichnung des Domenichino für die Ausstattung des Palazzo Mattei folgt Peruzzis Komposition der „Königin von Saba“ (J. Pope-Hennessy, The drawings of Domenichino in the collection of his Majesty the King at Windsor Castle, London 1948, 99, Nr. 1141); frdl. Hinweis

In der „Zuführung Evas“ versucht er, die Motive der Antike und Raffaels in die eigene Märchenwelt umzusetzen. Das Motiv des rückwärts aufgestützten Adam steht dem gefallenem Krieger in „Josua hemmt die Sonne in ihrem Lauf“ in den Loggien näher als Michelangelos Adam in der „Erschaffung Evas“⁴²⁹. Gottvater in Wolken erinnert an den „Moses im brennenden Dornbusch“ der Heliodordecke und weist in echt raffaelischer Gestik auf Eva. Diese folgt dem Prototyp der Venus Medici, auch wenn die schamhafte Gestik ihrer Hände an diesem Punkt der Genesis verfrüht wirkt. – Diese offensichtlichen Zitate stehen reliefhaft vor einem archaisierenden Himmel aus fingiertem Goldmosaik und vor drei hintereinander geschichteten Landschaftskulissen mit den miniaturhaft kleinen Tieren des Paradiesgartens. Gegenüber dem spontanen Leben des Frieses der Sala delle Prospettive verbinden sich die Bildelemente weder zu einer geschlossenen Komposition noch zu einer echten Handlung. Die Betonung liegt auf der Wahl geglückter und fortschrittlicher Motive, nicht auf ihrer Durchdringung oder Umdeutung. Stilistisch gehen die weichere Modellierung, die fließenderen Bewegungen, die eigenartig gedrehten Baumstämme, das vom Schatten verdeckte Profil des Adam oder die schaumig zusammengefaßten Haarmassen über die Sala delle Prospettive hinaus und führen unmittelbar auf die Loggia Palatina zu.

Der Einfluß von Raffaels Loggien ist in den anderen Szenen noch deutlicher. So wiederholt der Hintergrund von „Adam und Eva bei der Arbeit“ in allen Elementen Raffaels Loggienlandschaften, deren Reflex schon in der Sala delle Prospettive zu spüren war. Das „Urteil Salomos“ übersetzt Raffaels raumhafte Konvexkomposition ins flächenbezogene Relief⁴³⁰. In der „Huldigung der Königin von Saba vor Salomo“ greift Peruzzi wahrscheinlich sogar auf eine unausgeführte Komposition

Dr. G. Panofsky. Eine von Rubens überarbeitete Nachzeichnung der Szene „Die Verantwortung Adams und Evas“ von der Hand des Pieter Coecke van Aelst befindet sich in Amsterdam, Rijksprenten Kabinet, Inv.-Nr. 60: 83 (J. Müller-Hofstede, Beiträge zum zeichnerischen Werk von Rubens, in: WallR]b 27 [1965], 262, Abb. 185).

⁴²⁹ Oberhuber (Stanza dell'Incendio, 67) schreibt die Ausführung dieser Loggienszene Perin del Vaga zu. Das Motiv geht wohl auf antike Sarkophagreliefs zurück (vgl. etwa den Gallierschlacht-Sarkophag der Villa Doria Pamfili), ist aber bei Peruzzi gewiß durch Raffael hindurchgegangen.

⁴³⁰ Eine Federzeichnung nach der Szene „Josephs Versenkung in den Brunnen“ befindet sich in den Uffizien (527 Esp.). In ungeklärtem Zusammenhang zur Szene „Die Entdeckung des Geldes in den Säcken“ stehen Zeichnungen des Raffaelkreises im Louvre (Penni[?], Abb. bei Rouchès, Les dessins de Raphael, Tafel 24) und in Darmstadt (AE 1282). Auf der Pariser Zeichnung kehrt die Gestalt des gebeugten Sackträgers wieder. Die mäßige Ausführung dieser sehr mitgenommenen Szene verrät ähnlich wie die einiger anderer Bildfelder Gehilfenhände.

Raffaels zurück. Jedenfalls zeigt ein Stich des Marcantonio Raimondi (Bartsch XIV, 13, Nr. 13) die Komposition in allen ihren wesentlichen Zügen, wirkt in der Gruppierung der Gestalten, in der Gestik, den Physiognomien und Draperien jedoch so viel raffaelischer, daß er kaum nur als Rückübersetzung des Freskos in die Sprache Raffaels angesehen werden darf. Der fragmentarische Baldachin des Salomo könnte einen Hinweis auf den Vollendungsgrad der Vorlage darstellen, die stümperhafte Hintergrundsarchitektur links eine eigene Zutat des Stechers (Taf. XLb).

Peruzzi eliminiert die in den Raum schwingenden Kreisbogen, die von den Thronstufen ausgehend, die Gruppenbildung des Stiches organisieren. Die Raumtiefe wird auf eine trichterförmige Zentralperspektive beschränkt, die ganze Szene zwischen zwei flache Kulissen eingespannt und damit in Peruzzis bewährte Reliefbühne verwandelt. Und während auf dem Stich Ausdruck und Gestik der beiden Hauptakteure in ihrem Gefolge einen lebendigen Nachhall finden, scheint bei Peruzzi jede Bewegung in ihrer Statuarik erstarrt. Wenn er den Stich dahin variiert, daß der Greis links der Säule die Geste des Königs, der Treppensteigende im Hintergrund die der Königin von Saba wiederholt und beide Gestuspaare wiederum nahezu parallel zueinander verlaufen, so wird damit die dramatische Spannung aufgehoben: ein metrischer Rhythmus überbrückt ihre Zäsur. Diese Tendenz zur Entdramatisierung führt Peruzzi dann in der wenig späteren Wiederholung der gleichen Komposition, dem Deckenfresko der Casina Vagnuzzi, noch einen Schritt weiter. – Im übrigen sind neben Raffaels Komposition und neben Raffaels Architekturkulissen („Opfer in Lystra“, „Reinigungseid Leos III.“) in der sienesisch anmutigen Frauengruppe Einwirkungen von Sodomas „Großmut des Alexander“ (um 1518) zu spüren.

Die Cancellariafresken sind mit großer Wahrscheinlichkeit im Jahre 1519 entstanden. Der sichere Einfluß auch der späteren Loggienszenen ergibt das Jahr 1517 als Terminus post⁴³¹. Die Zeit zwischen Juli 1517 und Weihnachten 1518 scheidet aber aus, da der Palast nach Aufdeckung der Verschwörung gegen Leo X. vorübergehend konfisziert wurde⁴³². Das Jahr 1519 und einen Teil des folgenden Jahres verbrachte Riario wieder in seinem Palast, bevor er im Herbst 1520 Rom wegen einer Krankheit verließ und bis zu seinem Tode, im Juni 1521, nicht mehr zurückkehrte. Aber auch aus Peruzzis Entwicklung seit der Ponzettikapelle (1516) resultiert eine Datierung um das Jahr 1519.

⁴³¹ K. Oberhuber (Stanza dell'Incendio, 66ff.) hat gezeigt, daß die Szenen der ersten neun Loggienjoche sich stilistisch an die Teppichkartons (1515/16) anschließen, während die späteren Joche bereits auf den komplexeren Stil der „Krönung Karls des Großen“ (ca. 1517) weisen.

⁴³² Schiavo, 52–62.

53b DIE GROTESKEN IM KAPITELSAAL VON S. LORENZO IN DAMASO (Taf. XXXVIII d)

Im Palazzo della Cancelleria befindet sich ein zweiter Saal, dessen Gewölbeschmuck aus Riarios letzten Lebensjahren stammen muß. Es sind die Grottesken im heutigen Kapitelsaal, die den Grottesken der Loggia Palatina so viel verwandter sind als den gleichzeitigen Grottesken der Raffaelschule, daß es nahe liegt, die Erfindung Peruzzi zuzuschreiben. Auch Vasari berichtet ja von der Ausstattung mehrerer Räume durch Peruzzi und seine Gehilfen. Zwischen der Sakristei der Basilika und dem nördlichen Risalit im Erdgeschoß des Palastes gelegen (hinter dem 12. und 13. Fassadenjoch gegen Corso Vittorio Emanuele), gehörte dieser stattliche Saal ursprünglich einer Raumflucht an, die von der Basilika und ihren Anräumen getrennt war und durch eine eigene Treppe mit dem Privatappartement des Kardinals im Piano Nobile in direkter Verbindung stand⁴³³. Der nur wenig spätere Gartenpalast des Agostino Chigi kann einen Hinweis auf die Funktion dieses Raumes geben. Auch dort waren die Sala Grande, das Schlafzimmer und eine kleine Kapelle im Obergeschoß untergebracht und durch eine Treppe unmittelbar mit dem „Triclinio“, dem Speisesaal, verbunden, das seinerseits vom Keller- geschoß und seinen Wirtschaftsräumen gut erreichbar war⁴³⁴. Der Speisesaal der Farnesina besaß ähnliche Ausmaße und ebenfalls ein groteskengeschmücktes Gewölbe.

Ähnlich einer Stickerei spinnen sich die feinen Ranken, Friese und figürlichen Ornamente über den Gewölbespiegel und seine Zwickel und verbinden sich dennoch zu einem übersichtlichen Gebilde. In der klaren Disposition nach rechteckigen Feldern macht sich der ordnende Geist des Architekten bemerkbar, im phantasievollen Wechsel der Motive die Übung des Festdekors. In den Stichkappen schweben geflügelte Putten mit Masken, Instrumenten und Schriftrollen, Genien der Künste also, in den Zwickeln Vögel und Delphine zwischen Girlanden verschiedenster Pflanzen. Ähnliche Motive kehren im Rechteck des Gewölbespiegels wieder, bereichert durch rotgrundige Figurenfelder mit antikisierenden Gruppen, durch Satyrn und Mischwesen in den Quadraten um das zentrale Riario-Wappen. In den Lünetten alternieren, von Grottesken umrahmt, die zwei Impresen des Kardinals, das Blitzbündel und der Baum. Die Farben beschränken sich weitgehend auf das gedeckte Grün der Pflanzen, das Ziegelrot der Blüten, Hintergründe und Bordüren und das bräunliche Ocker der eigentlichen Arabesken. Bei der Ausführung scheinen nur die Rechtecke vorher fixiert worden zu sein. Die einzelnen Motive differieren nicht nur von Mal zu Mal, sie weisen auch Unregelmäßigkeiten auf, die sich aus der

improvisierenden Malweise erklären. Die gleichen Ranken- und Grotteskenmotive tauchen im Rahmenwerk der „Volta Dorata“ im Obergeschoß auf. Der malerischen Ausführung selbst fehlen die eigentlichen Merkmale von Peruzzis Pinsel, ja die Szenen der kleinen Rechteckfelder wirken so ungeschickt, daß hierfür – in großer Distanz vom Betrachter – nur die Werkstatt verantwortlich gemacht werden kann⁴³⁵.

Die Ausstattung einiger weiterer Räume im Piano Nobile der Cancelleria, die Schiavo Peruzzi zuschreibt, stammt von schwer identifizierbaren Künstlern der Zeit um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert.

53c DAS BADEZIMMER (Taf. XXXIX b)

Dem gleichen Trakt des weiträumigen Palastes gehört ein kleines Badezimmer im Mezzanin zwischen dem Grotteskensaal und dem beschriebenen Schlafzimmer an, dessen einziges Rundfenster nach Nordwesten orientiert ist⁴³⁶. Der Typus eines griechischen Kreuzes mit zentralem Gewölbe läßt sich aus der römischen Architektur der Kaiserzeit ableiten. Mit seinen diagonal abgeschrägten Pfeilern und seiner Hängekuppel wird er jedoch eine typische Raumform der römischen Hochrenaissance, der gewiß ein Entwurf Peruzzis oder Sangallos zugrunde liegt. Das Blitzbündel Raffaello Riaros im Dekor der Fensterlaibung datiert die Ausmalung in die Zeit vor Herbst 1520. Für eine Datierung an das Ende des zweiten Jahrzehnts sprechen auch die Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan (1516) und Clemens' VII. in der Engelsburg (1523/24), während der Typus eines antikisierenden Badezimmers aus der Zeit Julius' II. bisher noch nicht aufgetaucht ist⁴³⁷.

Trotz ihres schlechten Erhaltungszustandes hat die malerische Dekoration noch vieles von ihrem ursprünglichen Zauber bewahrt. Die ganze Hängekuppel ist von einem Holzpergolat ausgefüllt, dessen strahlenförmig aufsteigende Leisten durch konzentrische Querstreben zusammengehalten werden. Nur der Scheitel gibt den Blick in den blauen Himmel frei. Um dieses sphärische Holzgitter schlingen sich Zitronen, Rosen und andere Gartenpflanzen in immer feineren Verästelungen bis unter das Opeion. In den Fensterlaibungen wechseln weißgrundige Grottesken, von Ornamentfriese eingefast, mit rechteckigen oder kreisförmigen Feldern, die Impresen des Kardinals, kleine Landschaftsveduten oder weiteres Grotteskenwerk enthalten. Die Bemalung der aufgehenden Wände hat sich nur in kleinen Fragmenten erhalten: einer Landschaft mit mächtigen Bäumen, einem auf einem Böckchen reitenden Putto, einem Tiergespann vor dunklem Grund oder einer nackten Göttin mit Füllhorn – alle von miniaturhafter Zierlichkeit, so

⁴³³ Urban 1961/62, Abb. 221.

⁴³⁴ Frommel, Farnesina, 46–53.

⁴³⁵ Die zwei Felder stellen dar: a) antike Opferszene, b) Philosophen, Jüngling und Bacchant.

⁴³⁶ Schiavo, 194f. mit Grundriß.

⁴³⁷ Hartt, 31f., 62.

daß man größere figurale Szenen wie in Raffaels Bibbiena-Bad wohl ausschließen darf.

Schiavo hat Giovanni da Udine als Autor dieser Fresken vorgeschlagen, und in der Tat stehen sie den Grottesken der Loggia und der Loggien so nahe, daß man zunächst an den Ornamentenspezialisten des Raffael-Kreises denken möchte; und dies um so mehr, als Giovanni da Udine vor dem Dezember 1519 die Hängerkuppeln des ersten Loggiengeschosses ebenfalls mit konzentrischen Obstpergolen ausgemalt hatte⁴³⁸. So verwandt nun die Ausstattung beider Räume erscheint: es finden sich Unterschiede genug, die in Frage stellen, ob sie wirklich vom gleichen Künstler stammen. Während das Blattwerk und die Früchte realistisch, plastisch und dicht das Pergolat der ersten Loggien ausfüllen und diesem die Rolle des linearen Skelettes überlassen, scheint im Riario-Bad die Vegetation zurückhaltender modelliert, abstrakter in der Auffassung und großliniger angelegt. Die Äste und Ranken treten zwischen den Blättern in ihrer Struktur deutlich hervor und kontrastieren in ihrem freien Linienspiel aufs reizvollste mit dem starren Gerüst des Pergolates. Die Grottesken des Erdgeschoßsaales der Cancelleria oder die Rankenfrieze des Raumes im Piano Nobile zeigen die gleichen feinblättrigen und weitrunkenden Pflanzen, das gleiche Gefühl für durchsichtige Struktur, das bei Giovanni da Udines mehr kleinteilig-additivem Denken nicht anzutreffen ist. Daß Peruzzi ähnliche Dekorationen entwarf, kann die Gartenloggia der Villa Belcaro bestätigen⁴³⁹. Trotz der entstellenden Übermalung ist dort das Verhältnis von Laubwerk und Pergola dem Riario-Bad verwandter als der Loggia Giovanni da Udines.

54 DIE GROTESKEN IN DER HOFLOGGIA DER CASA DEI PICENI (Rom, Via di Parione 7) (Taf. XXXVIIIb, c)

Nächstverwandt den Grottesken der Sala Capitolare der Cancelleria in der tektonischen Aufteilung, in der durchsichtigen Feinheit, in der Wahl der Motive und in den kleinen Feldern mit den antikisierenden Szenen ist der Gewölbeschmuck der Hofloggia des heutigen Palazzo del Pio Sodalizio dei Piceni, den bereits Letarouilly mit Peruzzi in Zusammenhang gebracht hat⁴⁴⁰. Diese Grottesken dürften ebenfalls um 1518–1520 entstanden sein. Ihr Auftraggeber läßt sich jedoch mit keinem der bisher bekannten Besitzer des Hauses identifizieren⁴⁴¹.

⁴³⁸ VasMil VI, 554; Golzio, 104; Foto Alinari 38037a.

⁴³⁹ s. u. Nr. 107.

⁴⁴⁰ Gutensohn und Thürmer, Tafel 16; Letarouilly, 195, Tafel 55; Gruner und Hittorff, 21, Tafel 14.

⁴⁴¹ L. Malpeli, La nuova sede nel palazzetto di Sisto V, Roma 1931; C. Astolfi, La presunta „Casa di Sisto V“ a via di Parione e le nozze di Flavia Peretti, Roma 1940, 18 ff.

⁴⁴² Frommel, Farnesina, 48 ff.

⁴⁴³ New York, The Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 49.92.53v (s. Ackerman 1962, 243).

⁴⁴⁴ Frommel, Farnesina, Anm. 29a, 50 f., 195.

55 DIE GROTESKEN IM KORRIDOR DES PIANO NOBILE DER FARNESINA (Taf. XXXVIIIa)

Etwa gleichzeitig mit der Sala delle Prospettive und sicherlich nach ihrem Umbau müssen die Grottesken des schmalen Korridors entstanden sein, der die Sala delle Prospettive mit den östlichen Räumen des Palastes und der Treppe zum Belvedere verbindet⁴⁴². Auf einem in den Proportionen völlig verzerrten, wohl an Ort und Stelle gezeichneten Grundriß der Zeit um 1560 ist der Korridor in drei Räume unterteilt⁴⁴³. Diese dürften mit der „cappella“ und dem „gabinetto intermedio“ identisch sein, die noch um 1860 an dieser Stelle beschrieben werden⁴⁴⁴. Die Restaurierung nach 1860 hat die Trennwände beseitigt und die Dekoration, die sich wohl auf einen der drei Abschnitte beschränkte, über die gesamte Länge der Holztonne fortgeführt. So ist der ursprüngliche Bestand nur noch in kleinen Details zu fassen, insbesondere in einem der Oktogone mit einem schwebenden Fackelgenius. Die Motive wirken einfacher, das System additiver als in der Sala Capitolare der Cancelleria oder in der Loggia Palatina, und so scheint eine Datierung um 1517/18 angebracht.

56 DIE FRESKEN DER VILLA STATI AUF DEM PALATIN (New York, The Metropolitan Museum)

Gwynne M. Andrews Fund, Accession No. 48.17.1 bis 48.17.22; Fresko auf Leinwand übertragen: 1.–12. 12 Tierkreiszeichen, Durchmesser: 34 cm; 13. Hochzeit des Herkules und der Hebe, 36 × 70 cm; 14. Venus von vier Musen flankiert, 36 × 70 cm; 15.–21. Apollo, Minerva und sechs Musen, 52 × 90 cm⁴⁴⁵ (Taf. XLIIIa–XLIVc).

Wohl bald nach Vollendung der Sala delle Prospettive und unter dem unmittelbaren Eindruck von Raffaels Loggia malte Peruzzi das Gewölbe einer Vignenloggia aus, die sich die Familie Stati in den Ruinen des Domitianspalastes auf dem Palatin errichtet hatte. Nach 1561 gelangt das Anwesen in den Besitz des Paolo Mattei⁴⁴⁶, 1595 und 1599 läßt Asdrubale Mattei die Fresken durch den Cavaliere d'Arpino einer gründlichen Restaurierung unterziehen⁴⁴⁷. In der Folgezeit geht die Vigna in den

⁴⁴⁵ Den Hinweis auf diese Fresken verdanke ich Dr. K. Oberhuber.

⁴⁴⁶ Lanciani I, 212, II, 47 f.

⁴⁴⁷ Recanati, Archivio della Ecc.ma Casa Antici Mattei, mazzo 55 (libro dare et havere 1594–1597), fol. 92: „Adi 15 de luglio 1595 per haver fatti racomodare quelle pitture della loggia da Ms. Giuseppe d'Arpino pittore famosissimo che afferma i cartoni esser stati fatti da Rafael d'Urbino, e lavorati da Baldassar da Siena, et l'ho havuto per grā(tia), havendomi lavorati otto giorni continui con tre soi li donai ducati cinquanta, li quali non li volca—▽ 50—“; loc. cit., mazzo 41/II, fol. 7 (17. 5. 1599): „Adi 17. maggio pagati a ms. Hieronimo romano pittore per resto e ultimo pagamento d'haver accomodato la loggia, con havervi fatto un'arme mia con doi imprese nel mezzo, e ritocco i grotteschi—▽ 5—“ (in der Handschrift des Asdrubale Mattei); frdl. Mitteilung Dr. G. Panofsky.

Besitz der Spada, Magnani, De Brunato, Colloci, Abbé Rancoueil, Mills und der Nonnen della Visitazione über, bis der italienische Staat nach 1870 mit der archäologischen Erschließung des Geländes beginnt⁴⁴⁸. Aus der Zeit des Baues und der Ausmalung der Loggia fehlen genauere Nachrichten. Fra Mariano beschreibt um 1517 die Ruinen des Palatin: „... Inter quas hodie aedes pulchrae cum viridario ubi inter alia insignia apud ianuam porticus statua Commodi imperatoris imitantis Herculem Hyliam puerum tenentem cum pelle leonis, inventa apud Campum Florum tempore Julii II, a plebe Hercules cum puero vocata, in qua epitaphium est ‚Procul este profani‘⁴⁴⁹“.

Unter Leo X. besaßen neben den Stati auch die Colonna, Ronconi, Mellini und der Humanist Tommaso Inghirami gen. Fedra eine Vigna auf dem Gelände der antiken Domus Augustiana, des Palazzo Maggiore⁴⁵⁰. Auf wesentlich höherem Gelände als heute waren sie streifenförmig nebeneinander angeordnet⁴⁵¹.

Die Familie Stati gehörte zu den ältesten Patrizierfamilien Roms und besetzte seit dem Hochmittelalter führende Ämter der römischen Kommune⁴⁵². Schon im 15. Jahrhundert wohnte sie gegenüber S. Eustachio an der Piazza della Dogana Vecchia, wo Giulio Romano dann um 1520–1524 einen stattlichen Neubau „ad veterum normam ac formam“ errichtete⁴⁵³. Im Piano Nobile des Palastes haben sich bis heute die reichen Holzdecken der Erbauungszeit mit dem Statiwappen erhalten: zwei aufrecht stehende Löwen auf rotem Grund, die einen Lorbeerkranz halten⁴⁵⁴. Da Paolo Stati im Februar 1519 gestorben war, muß sein einziger Sohn und Erbe, der damals zwanzigjährige Cristoforo, der Bauherr des Palastes gewesen sein; und in Cristoforo haben wir wohl auch den Auftraggeber der Loggia Palatina zu erblicken⁴⁵⁵. Der Tod des Paolo Stati bietet also einen wahrscheinlichen Terminus post für die Entstehung der Fresken in der Loggia Palatina.

Von den Fresken, wie sie Nibby oder Passavant beschreiben, haben sich nur die Grottesken am ursprüng-

lichen Orte erhalten⁴⁵⁶. Nach einer Restaurierung durch Camuccini im Jahre 1826 wurden die figürlichen Partien auf Leinwand übertragen und verkauft⁴⁵⁷. Die Lünettenszenen gelangten in die Eremitage zu Leningrad, die Figurenfelder der Gewölbedekoration in das Metropolitan Museum⁴⁵⁸.

Die Lünettenszenen hat bereits Passavant mit Raffaels „Stufetta“ für den Kardinal Bibbiena in Zusammenhang gebracht. Sie greifen auf die gleichen Kompositionen zurück und wurden wohl erst nach Raffaels Tod ausgeführt, als Giulio Romano in Cristoforo Statis Diensten stand. Während der Cavaliere d'Arpino in seiner Abrechnung von 1595 die Meinung vertritt, Raffael habe die Kartons angefertigt und Peruzzi sie ausgeführt, trifft Mancinis wenig spätere Notiz den Sachverhalt genauer: „Nel giardino de' Mattei, pur nel Palatino, vi sono cose di Baldassarre et alcun altre del secol buono⁴⁵⁹“. Santi Bartoli nennt Raffael auch als Autor der Gewölbedekorationen⁴⁶⁰. Passavant gibt für die Gewölbedekorationen keine Zuschreibung⁴⁶¹, und in der Tat ist hier ein anderer Meister mit einem präzisieren Pinsel und einem zierlicheren Figurenideal am Werke: Baldassare Peruzzi. Die Nachrichten des Cavaliere d'Arpino und Mancinis wären also dahin zu präzisieren, daß zwar die Fresken der Loggia Palatina zwischen Raffael und Peruzzi zu teilen sind, daß jedoch die Raffaelschule Peruzzi erst ablöste, als die Gewölbedekorationen bereits vollendet waren.

Ob dem Ganzen ein einheitliches Programm zugrunde liegt, ist kaum zu ermitteln. Während die Lünetten die Venusszenen der Stufetta des Bibbiena wiederholten, enthielten die Gewölbezwickel Darstellungen von Apollo, Athena und von sechs Musen, die Stichkappen von zwölf Tierkreiszeichen und die zwei Felder des Gewölbespiegels von mehrfigurigen Szenen: „Herkules' Vermählung mit Hebe“ und „Venus von vier Musen flankiert“. Die erste der beiden Szenen soll vielleicht Herkules' Aufnahme in den Olymp darstellen, die seiner Hochzeit mit Hebe vorausging. Passavant deutet die mittlere Figur der zweiten Szene als Mnemosyne, die Mutter der Musen, doch spricht der kleine Amor mit Bogen eher für Venus. Eine Muse ist doppelt dargestellt, und schon dies weist auf eine lockere, mehr dekorative Wahl des Bildgegenstandes. Mit Venus, Apollo, Athena,

⁴⁴⁸ A. Bartoli, La Villa Mills sul Palatino, in: *Rassegna Contemporanea* 1 (1908), 1.

⁴⁴⁹ Fra Mariano da Firenze 1931, 49.

⁴⁵⁰ Lanciani I, 212, II, 43ff.; Künzle, Fedro Inghirami, 508.

⁴⁵¹ E. Dupérac, Romplan von 1577; die von Fra Mariano genannte Herkulesstatue war 1507 auf dem Campo de Fiori gefunden, von Inghirami als Commodus gedeutet und der Sammlung Julius' II. einverleibt worden (Lanciani I, 144). Nach Lafréri (*Speculum romanae magnificentiae*, s. C. Huelsen, in: *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki oblata*, München 1921, 154, Nr. 58) befand sie sich um 1550 wieder im Vatikan (vgl. auch Amelung I, 738ff.).

⁴⁵² Moroni, *Dizionario* LVIII, 296, 300.

⁴⁵³ Lafréri, *Speculum*, s. Huelsen 1921, 163, Nr. 105; Re, *Maestri di strada*, 50.

⁴⁵⁴ *Amayden* II, 198.

⁴⁵⁵ Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Bonner Habilitationsschrift 1967, MS.

⁴⁵⁶ Nibby, *Itinerario* 1830, 155f.; Passavant, *Rafael* 1839, II, 284ff.

⁴⁵⁷ Bartoli 1908, 1.

⁴⁵⁸ E. de Liphart, *Les fresques de la Villa Palatina à l'Ermitage*, in: *Sarye Gody* 1908, 615–627; *Musée de L'Ermitage, Département de l'art occidental, Catalogue des peintures, Leningrad-Moskau* 1958, 158f., Nr. 2332–2340; E. Lavagnino, *Di alcuni affreschi inediti della scuola di Raffaello*, in: *L'Arte* 25 (1922), 181–187.

⁴⁵⁹ s. o. Anm. 447; Mancini I, 285.

⁴⁶⁰ Passavant, *Rafael* 1839, II, 286.

⁴⁶¹ loc. cit., 286 ff.

Herkules, Hebe und den Musen wird die Welt der Liebe, der Künste und der Tafelfreuden heraufbeschworen, mit den Tierkreiszeichen der zyklische Ablauf des Jahres. Und damit sind Themen berührt, die das Villenleben der Renaissance charakterisieren. Immerhin wäre es nicht völlig auszuschließen, daß Apollo und die Musen auf den Lorbeerkranz und Herkules auf die Löwen des Stati-Wappens anspielen sollten. Der Lorbeer taucht nicht nur in den feingliedrigen Architekturgehäusen der Zwickelfelder, sondern auch in den Grotesken auf. Und die kleinen Adler mit Blitzbündel, eine Imprese der Mattei di Giove, gehen sicherlich auf die Restaurierung von 1599 zurück, als der Maler Hieronimo im Gewölbespiegel das Mattei-Wappen anbrachte und die Grotesken übergab. An ihrer Stelle hat man sich die Stati-Löwen vorzustellen.

Durch die Witterung und durch die Restaurierungen von 1595, 1599 und 1826 haben die Fresken in ihrer Oberfläche vielfach gelitten. Dennoch lassen sie sich mit einiger Sicherheit in Peruzzis Œuvre um 1519/20 einordnen. Die Entwicklung zum malerisch-lockeren Pinsel, zum modellierenden Spiel von Licht und Schatten, zum weicheren Faltenfluß, die sich in der Sala delle Prospettive und in den Cancelleria-Fresken anbahnte, ist hier bereits vollzogen und wird durch die Restaurierungen des Cavaliere d'Arpino wohl noch unterstrichen. Auch die Standmotive, die zuweilen bis ins Detail ihren antiken Prototypen folgen, wirken geschmeidiger, beweglicher. Damit hat sich der Abstand zum „impressionistischen“ Dekorationsstil der römischen Kaiserzeit weiterhin verringert. Eine unmittelbare Nachahmung auch im Figürlichen ist möglich geworden. Raffael hatte bereits in der Stufetta alle bisherigen Versuche, die antike Dekorationskunst zu erneuern, übertroffen und so auch Peruzzis Ansätze in Ostia. In der Loggietta (1517/18) geht er im Reichtum antiker Motive, in der Vervollkommnung des weißgrundigen Groteskenwerkes noch einen Schritt weiter. Die kleinen Figurenfelder, die sich in der Stufetta in raffaelisch-tiefenräumlichen Diagonalkompositionen öffnen, sind nun im Sinne der Domus Aurea mit flachen Figurenfriesen vor homogenem Grund gefüllt und werden damit zum unmittelbaren Vorbild für die Loggia Palatina.

Die Gegensätze zwischen Peruzzi und der Raffael-Schule liegen auf der Hand. In den Figurenfeldern der Loggietta sind die Gestalten in lockerem Rhythmus über die Fläche verteilt. Ihre Haltung ist gelöst, ihre Körperlichkeit anmutig, ihre Bewegungsfreiheit nach allen Seiten ungehemmt⁴⁶². Peruzzis Gestalten wirken dagegen in ihren übertriebenen Kontraposten zwanghaft und gestellt. Wie schon in der Sala del Fregio gemahnt die lockere, nicht aus einem inneren Bewegungszentrum resultierende Ge-

⁴⁶² Zu den antiken Vorbildern der Loggietta s. P. P. Bober, *The census of antique works of art*, in: *Studies in Western art*, *ActCongInt* 20 (1963), II, 85.

stik an Marionetten. Nur ist nun die federnde Gespanntheit der Frühzeit einer lässigen Ruhe gewichen. Nicht auf Umriß und Linie, sondern auf die malerischen Werte konzentriert der Maler seine Bemühungen. Selbst die gratigen Falten hat er in verschwimmende Helldunkelwerte aufgelöst. Die feingliedrigen Hände mit ihrem ausdrucksvollen Fingerspiel sind reine Chiaroscuro-silhouetten geworden. Die Köpfe erhalten jene zerbröckelnde „morbidezza“, jene halbverschatteten Gesichtszüge, die am verwandtesten im Gewölbe der Casina Vagnuzzi wiederkehren. Diese Stilmerkmale machen eine Datierung bald nach den Cancelleriafresken und unmittelbar vor der Casina Vagnuzzi, in die Zeit um 1519/20 also, wahrscheinlich⁴⁶³.

57 DIE CASINA VAGNUZZI AN DER VIA FLAMINIA (Taf. XLVa — XLVIc)

Bald nach den Fresken der Loggia Palatina müssen die Gewölbedekorationen in der kaum beachteten Gartenloggia der heutigen Casina Vagnuzzi an der Via Flaminia entstanden sein⁴⁶⁴. Valadier bezog diese zierliche Renaissance-loggia in seinen Neubau für den Fürsten Poniatowski ein und veränderte dabei lediglich die Eingangsfront, indem er an die Stelle der beiden Säulen tragfähigere Pfeiler setzte. Der von Gutensohn und Thürmer überlieferte ursprüngliche Grundriß gleicht genau jenem der Loggia Palatina und repräsentiert einen der Hochrenaissance geläufigen Typus. Daß die Loggia schon im 16. Jahrhundert Anräume besaß, ist noch heute an ihrer Nordseite zu erkennen.

Spätestens ab 1550 befand sich das Gelände im Besitz des Girolamo Capodiferro, Kardinaldiakons von San Giorgio in Velabro, dessen Vigna Bufalini um 1551 an den Ort der heutigen Casina Vagnuzzi lokalisiert⁴⁶⁵. Bald nach dem Tod des Kardinals (1559) ging der Besitz an seinen Neffen Pietro Paolo Mignanelli über⁴⁶⁶.

⁴⁶³ Die Farbigkeit der Grotesken wie der Figurenfelder bewegt sich zwischen Schwarz, Goldgelb, Blau, Orange, Violett, verschiedenen Grünvarianten und zahlreichen Zwischentönen; frdl. Mitteilung Dr. K. Posner.

⁴⁶⁴ Gutensohn und Thürmer, Tafel 22; Grüner und Hittorff, 20, Tafel 13; Kent, 79, A. Busiri Vici, *La Casina Vagnuzzi sulla Flaminia*, in: *Palatino* 7 (1963), 98–107.

⁴⁶⁵ L. Callari, *Le ville di Roma*, Roma 1934, 364; A. P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma 1962, II, Tafel 216.

⁴⁶⁶ Lanciani IV, 36. Die von Lanciani benutzte Liste der Eigentümer an der Via Flaminia um 1570 nennt zwischen Villa Giulia und Porta del Popolo folgende Namen (ASR, *Presidenza delle strade*, vol. 445 [Taxae viarum 1514–1583], fol. 517): 1. „La vigna de la fel. ricordo di Papa Julio terzo divisa in piu parte—p (=pezzi) 120“; 2. „la vigna de li altoviti—p 12“; 3. „la vigna del Rmo Cardle Capo di ferro adesso de ms Pietro Pavolo mignaello—p 16“; 4. „la vigna de li peruschi—p 7“; 5. „la vigna del vescovo de calice—p 8“; 6. „la vigna del Illmo et Rmo Cardinal altemp—p 12“; 7. „la porta del Popolo di ms Alessandro crescentio“. Diese Abfolge stimmt mit Bufalinis Plan überein; zum Verhältnis des Kardinals zur Familie Mignanelli s. a. J. Wasserman, *Palazzo Spada*, in: *ArtBoll* 43 (1961), 61.

Im 17. und 18. Jahrhundert gehörte er der Familie Sannesi, bis ihn um 1780 der Fürst Poniatowski erwarb⁴⁶⁷. Es fehlen aber nähere Anhaltspunkte über die Grundstücksverhältnisse vor 1550. Mazochius nennt an der Via Flaminia drei Vignen-Besitzer, deren dritter, G. B. Prospero Pompia, eine größere Antikensammlung besaß⁴⁶⁸. Wo sein Grundstück genau lag, ist allerdings nicht auszumachen. Die Loggia ist dagegen wohl kaum mit jener „Loggia bellissima sulla strada che va da Roma a Ponte molle“ identisch, die J. Sansovino für Marcantonio Cosciari („Marco Coscia“) an der Via Flaminia errichtete⁴⁶⁹. Cosciari war ein wohlhabender Getreidekaufmann, der 1518 und 1521 erwähnt wird und 1524 starb⁴⁷⁰.

So muß es offenbleiben, in wessen Auftrag die Loggia entstand und für wen sie ausgemalt wurde. Die Loggia Palatina zeigt, wie weit der Kreis von Personen reichte, die sich damals den Luxus einer ausgemalten Vignenloggia leisten konnten. Der Stil, der Pinsel, die Grotteskenmotive, vor allem aber die beherrschende Szene im Gewölbespiegel verraten Peruzzis Autorschaft. Diese Szene stellt Salomon und die Königin von Saba dar und wiederholt bis auf geringfügige Reduktionen die eine Lünettenszene der Cancelliafresken. Ein solches unmittelbares Wiederholen früher ausgeführter Kompositionen konnte bei Peruzzi bereits mehrfach beobachtet werden und steht seiner Autorschaft nicht im Wege (S. Onofrio – S. Pietro in Montorio; Ostia – Sala del Fregio; S. Rocco – „Madonna“-Pouncey – Cappella Ponzetti). Die Raffaelschule (Bad des Kardinals Bibbiena – Loggia Palatina) und Sebastiano („Geißelung Christi“) taten das gleiche. Wiederholungen dieser Art erfolgten jedoch meist in zeitlich geringem Abstand.

Das Dekorationssystem ist denkbar einfach. Nach dem Vorbild der Loggia di Amor e Psiche, wenn auch weniger üppig, werden die Grate und der Spiegel des Gewölbes von Blumenfestons eingefasst. Kappen und Zwickel sind mit feinem Grotteskenwerk auf weißem Grund übersponnen. Nur den inneren Spiegel füllt eine figürliche Szene. Die beherrschenden Farben sind Himbeerrot, Goldgelb, Grün, Weinrot, Blaugrau und Violett. An der Wand unterhalb der Lünetten haben sich Spuren der hochrechteckigen Blendfelder erhalten. Wahrscheinlich muß man sich die Kapitelle als illusionistische Säulen oder Pilaster ergänzen, die den Säulen der Eingangsfront entsprochen hätten.

Die Trockenheit und Abstraktheit, die noch das System der Loggia Palatina kennzeichnen, ist hier weiterhin gemildert, die Annäherung an die Raffaelschule noch einen

Schritt weitergeführt. Die luftigen Grotteskenarchitekturen und die von Putten bevölkerte Kuppelergola in einer Lünette lehnen sich an die vatikanische Loggia an, das von Tigern und Putten durchzogene feine Rankenwerk an die Grottesken in den Gewölben der Gartenloggia der Villa Madama. Doch trotz aller oft bis ins Detail reichenden Übereinstimmungen der Motive bleibt auch hier Peruzzis System abstrakter, architektonisch überschaubarer, gewinnt das Ornament niemals die Oberhand über die Architektur wie in den Gewölben der Villa Madama. Immerhin darf die Kenntnis der Dekorationen in Villa Madama vorausgesetzt werden und damit ein Datum nicht vor 1521. Eine solche Datierung suggerieren auch die Mädchengestalten in den Pendentifs, deren bauschige, flatternd bewegte Gewänder so unmittelbar an das Mitteltondo der Sala dei Pontefici (ca. 1520/21) erinnern, daß sie kaum unabhängig von diesem Meisterwerk Perinos denkbar sind⁴⁷¹. Peruzzis Handschrift bleibt dabei unverkennbar, und damit entfällt auch die Möglichkeit, die Gewölbedekorationen des Salons der Villa Madama Peruzzi zuzuschreiben: Ihr Stil steht der Sala dei Pontefici und damit Giovanni da Udine und Perino ungleich näher als Peruzzi.

Im Vergleich zu den Cancelliafresken zeichnen sich die Dekorationen der Casina Vagnuzzi durch ihre unverfälschte Oberfläche aus. Die „morbidezza“ in der Schattengebung der Zwickelallegorien oder in den locker getupften Grisailen der minuziösen Chiaroscurofelder der Stichkappen, die Duftigkeit und Vielfalt der Palette rufen sogar Peruzzis eigenen Pinsel in Erinnerung. Nächstverwandt in der Auffassung der halbverschatteten Gesichter wirken vor allem die Figuren der Loggia Palatina. Ihrem Faltenstil eignet jedoch noch die Ruhe der Zeit vor 1521.

In der „Königin von Saba vor Salomo“ nahm Peruzzi vor allem kleinere Reduktionen vor, indem er die Szene zusammenschob und auf die Seiten- und Hintergrundarchitektur weitgehend verzichtete, die beiden Figurengruppen aber kaum veränderte. Die Köpfe vor allem der linken Gruppe – die der rechten sind stark mitgenommen – wirken in jedem Detail authentisch. Der Faltenwurf hat von seiner metallischen Sprödigkeit verloren und ist dem weicher fließenden Gewandstil der Villa Madama-Entwürfe angenähert. Auch dies würde eine Datierung in das Jahr 1521, also unmittelbar vor Peruzzis Bologneser Aufenthalt, rechtfertigen.

Das Programm ist ähnlich wie im Schlafzimmer der Cancellia allegorisch ausgerichtet. Die sechs Tugendfiguren in den Zwickeln stellen Gloria, Castitas (? = Diana), Pax, Fama, Liberalitas und Victoria dar⁴⁷². In den Ädikulen der Lünetten sind Amor, Mars und eine

⁴⁷¹ B. Davidson 1963, 10, Abb. 2.

⁴⁷² vgl. Ripa I, 299f., II, 126, I, 225, II, 7, II, 369.

⁴⁶⁷ Busiri Vici, loc. cit.

⁴⁶⁸ Mazochius, Epigrammata 1521, fol. 177s.

⁴⁶⁹ VasMil VII, 497.

⁴⁷⁰ Amayden I, 339f.; Rodocanachi, Jules II et Leon X, 226; G. Zippel, Ricordi romani dei Cavalieri di Rodi, in: ArchStor-Rom 44 (1921), 203.

bacchantische Szene zu erkennen, in einer der Stichkappengrisaillen Apollo mit der Leier. Die Szene im Gewölbespiegel mag ähnlich wie in der Cancellaria die Weisheit im allgemeinen repräsentieren.

58 ENTWÜRFE FÜR DIE GARTENLOGGIA DER VILLA MADAMA

58a I. JOCH:

1. DÄDALUS BAUT DIE KUH FÜR PASIPHAE (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni)

569 Esp.; 23,3 × 37,5 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; quadriert; Rückseite aufgeklebt; als Giulio Romano; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey⁴⁷³ (Taf. XLIXa).

2. DIE SÜMPFE (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins) Inv.-Nr. 614; 26 × 27,2 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; quadriert; als Oval ausgeschnitten; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XLIXb).

3. EROTEN BEIM SCHLAGBALLSPIEL (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 615; 26,1 × 38 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; quadriert; als Oval ausgeschnitten; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. LIa).

4. VENUSFEST (NewYork, Sammlung des Dr. Richard Schindler)

26,5 × 40 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; quadriert; Aufschrift des 19. Jahrhunderts: „Giulio Romano li ordino à Villa Madama – Ma di Rafaele del Colle da Borgo S. Sepulchro su Disegno“ (Taf. XLIXc).

58b II. JOCH:

JUNO AUF DEM PFAUENWAGEN (Wien, Albertina)

Inv.-Nr. 214, R 105; Stix-Fröhlich Bum, 16, Nr. 105; 21,4 × 27,9 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; quadriert; spätere Aufschrift: „Raphael urbin“; als „Perin del Vaga“ (Taf. La).

58c III. JOCH (Taf. XLVII):

1. LYKOMEDES FORDERT SEINE TÖCHTER, UNTER IHNEN ACHILLES, AUF, IN DEN PALAST ZU TRETEN (Chatsworth, Sammlungen des Duke of Devonshire)

Case 27; Nr. 42; 17,8 × 24,1 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; quadriert; als Oval ausgeschnitten; alte Zuschreibung an Peruzzi wieder aufgegriffen von Pouncey⁴⁷⁴ (Taf. XLVIIIa).

2. ODYSSEUS ERKENNT ACHILLES UNTER DEN TÖCHTERN DES LYKOMEDES (Haarlem, Teylers Stichting)

Inv.-Nr. A 94; 16,0 × 23,9 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; nicht quadriert; unter den anonymen Zeichnungen; wohl Kopie nach dem verlorenen Entwurf Peruzzis (vgl. Taf. XLVIIIb).

3. SATYRN MIT JÜNGLING UND PUTTO (Chatsworth, Sammlungen des Duke of Devonshire)

Case 27, Nr. 41; 17,8 × 24,1 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; quadriert; als Oval ausgeschnitten; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey⁴⁷⁵ (Taf. XLVIIIc).

4. SALMACIS UND HERMAPHRODITUS (?) (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 10476; 17,8 × 24,2 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; quadriert; aufgeklebt; als Oval ausgeschnitten; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XLVIII d).

Über Peruzzis Tätigkeit in der Villa Madama fehlen alle schriftlichen Quellen. Sein Anteil an ihrer malerischen Ausschmückung wurde greifbar, nachdem Pouncey in Peruzzi den Autor einiger Entwurfszeichnungen für die Ovalszenen im Gewölbe der Gartenloggia erkannt hatte⁴⁷⁶. Die malerische Ausstattung der Gartenloggia begann erst nach Raffaels Tod. Zwei Briefen des Kardinals Giulio de' Medici vom Juni 1520 ist zu entnehmen, daß die Arbeiten ursprünglich dem Giulio Romano und Giovanni da Udine anvertraut waren, daß anfängliche Eifersüchteleien zwischen den beiden Meistern zunächst beigelegt werden konnten und daß die Themen der figürlichen Szenen Ovid entnommen werden sollten⁴⁷⁷. Giulio Romano kann mit Sicherheit nur die Lünette mit dem Polyphem zugeschrieben werden⁴⁷⁸. Am Dekor der drei Flachkuppeln scheint er keinen Anteil zu haben. So darf man annehmen, daß des Kardinals salomonisches Urteil, Giulio habe die Fresken zu entwerfen, Giovanni sie dann auszuführen, an erneuten Schwierigkeiten scheiterte. Bald darauf muß dann Peruzzi, der seit August 1520 als zweiter Architekt von St. Peter mit den päpstlichen Bauvorhaben eng verbunden war, als Entwerfer aufgetreten sein.

Auch das ikonographische Programm wurde nachträglich verändert. Nur einige Szenen lassen sich bei Ovid, andere dagegen bei Philostrat und Statius nachweisen⁴⁷⁹.

⁴⁷³ op. cit., 223, Nr. 582.

⁴⁷⁴ op. cit.; Hartt, Giulio Romano, 58ff.; Freedberg, 566.

⁴⁷⁵ Venturi 1889, 157f.

⁴⁷⁶ Hartt, Giulio Romano, 61f.; Ovid, Metam. XIV, 167–201.

⁴⁷⁷ 1. Joch: a) „Dädalus baut die Kuh für Pasiphae“ (Philostrat d. Ä., Gemälde I, 16; vgl. Ovid, Metam. IX, 735; Förster, Philostrat, 35f.); b) „Die Sümpfe“ (Philostrat d. Ä. I, 9; Förster, loc. cit.); c) „Eroten beim Schlagballspiel“ (Philostrat d. Ä. I, 6; Förster, 34; über das Schlagballspiel in der Antike s. Pauly-Wissowa s. v. „Ballspiel“, bes. Spalte 2834); d) „Venusfest“ (Philostrat d. Ä. I, 6; Förster, 33).

2. Joch: a) „Juno auf dem Pfauenwagen“ (Ovid, Metam. I, 722f., II, 531ff. und andere Quellen); b) „Jupiter thronend mit Ganymed und Adler“ (Ovid, Metam. X, 155–161 u. a.); c) „Pluto, Proserpina, Cerberus und die Parzen“ (Ovid, Metam. IV, 449–454, X, 15f.); d) „Neptun auf seinem Gespann“ (figurale Vorbilder; vgl. Reinach, RRGR III, 280, 330, 343, vor allem aber die Gemme in Neapel bei A. Furtwängler, Die antiken Gemmen . . ., Leipzig 1900, Tafel 50, 19).

3. Joch: a) „Lykomedes fordert seine Töchter, unter ihnen Achill, auf, in seinen Palast zu treten“ (Statius, Achilleis II, 76ff.; Förster, 36f.); b) „Achill auf Skyros“ (Statius,

⁴⁷⁸ Hartt, Giulio Romano, 60.

⁴⁷⁹ Katalog „Italian art and Britain“, 220, Nr. 56.

Giulio de' Medici hatte in seinem ersten Brief offen zum Ausdruck gebracht, daß er auf ein verschlüsseltes oder zusammenhängendes Programm keinen Wert legte: „Quanto alle storie o fabule piaceri siano cose varie ne mi curo siano distese et continuate et sopra tutto desidero siano cose note acciò non bisogni chel pintore vi aggiunga come fece quello che scrisse questo è un cavallo. Le cose di Ovidio di che vostra paternità mi scrive, mi vanno a gusto pero veda di elegerne le belle il che a lei rimetto le cose del testamento vecchio bastino alla loggia di N. S.^{re} . . .⁴⁸⁰“. Nur die Felder der Mittelkuppel ergeben eine konsequente Folge: die vier olympischen Geschwister Jupiter, Juno, Neptun und Pluto, die außerdem die vier Elemente repräsentieren. Mit ihnen alternieren vier Stucktondi, in denen Proserpina, Ceres, Bacchus und Vulkan als Vertreter der vier Jahreszeiten erscheinen. Drei der gemalten Felder lassen sich mit Ovid in Verbindung bringen; das vierte, Neptun, geht offensichtlich auf eine antike Gemme oder frühere Umsetzungen dieser Gemme zurück⁴⁸¹. In der linken Kuppel sind vier Rekonstruktionen philostratischer Bildbeschreibungen nebeneinandergestellt. Dabei ist die Szene des Apfelwurfs in ein Schlagballspiel verwandelt, gewiß in Allusion auf die „Palle“ der Medici. In ähnlichem Sinne taucht das Spiel einzelner Putten mit der Kugel auch mehrfach in den Stukkaturen der Gartenloggia auf. Der Stuck-Neptun im Mitteltondo, der mit der Amphitrite im Mitteltondo der rechten Kuppel korrespondiert, steht wohl in keinem inhaltlichen Bezug zu den Philostratszenen. In der rechten Kuppel geht die „Erkennung des Achilles unter den Töchtern des Lykomedes“ wohl auf Statius zurück. Das verwandte Nachbaroval, wo sieben Mädchen und ein älterer Mann vor einem Palast stehen, dürfte ebenfalls die Sage von Achilles auf Skyros nach Statius zum Inhalt haben. Die „Satyrn“ erinnern an die zweite Szene der Sala delle Prospettive, stimmen aber wesentlich weniger mit Philostrats „Satyrn“ überein. Die Szene an der Quelle schließlich, wo sich eine Nymphe einem knabenhaften Jüngling nähert, könnte Ovids „Salmacis und Hermaphroditus“ nachbilden. Auf dem stark restaurierten Fresko zeigt der Jüngling bereits Ansätze weiblicher Brüste. – Ovid, Philostrat und Statius, schriftliche wie bildliche Quellen, Allegorien und Allusionen werden also in bunter Folge herangezogen. Ihre Wirkung ist schon durch das kleine Format der Szenen primär dekorativer Art. Ein übergreifender Gedanke des Programms läßt sich nicht feststellen.

Achilleis II, 76 ff.; vgl. Philostrat d. J., 1, und Ovid, Metam. XIII, 163–166; Förster, 36f.); c) „Satyrn mit Jüngling und Putto“ (vgl. Philostrat d. Ä. I, 20; Förster, 37); d) „Salmacis und Hermaphroditus“ (?) (Ovid, Metam. IV, 288–388; Förster, 37).

⁴⁸⁰ Venturi 1889, 158.

⁴⁸¹ Anm. 479.

Für jede der drei Kuppeln haben sich Entwurfszeichnungen erhalten, allerdings nur für die gemalten Szenen. Die Stukkaturen dürften in Entwurf und Ausführung auf Giovanni da Udine und seine Werkstatt zurückgehen. Die sieben Originalentwürfe gliedern sich nach Maßen, Technik, Quadrierung und Stil in drei Gruppen. Die drei Entwürfe für die linke Flachkuppel messen ca. 23 × 27 cm und sind der Breite nach in 21 kleine Quadrate unterteilt. Die Feder wird nur zu zarten, kaum sichtbaren Umrissen herangezogen, durch starke Verwendung weiß gehöhter Lichter und laviertes Schatten größtmögliche Plastizität und kontrastreiche Beleuchtung angestrebt.

Das Albertina-Blatt mit Junos Pfauengespann mißt nur ca. 21 × 28 cm, besitzt eine relativ weitmaschigere Quadratur und unterscheidet sich durch einen strengeren Kontur und geringere Lichtkontraste von der ersten Gruppe. Die Entwürfe für das dritte Joch messen hingegen ca. 18 × 24 cm und sind in 12 bis 13 Breitenfelder aufgeteilt. Der Feder kommt eine bedeutendere Funktion zu als in den beiden ersten Gruppen. Sie hat teil an der Modellierung und schafft Schattenzonen durch enge, parallele Strichlagen statt durch weiche Flächenlavierung. In den lockeren Haaren, in den Händen, Gewandbäuschen oder im Hintergrundgesträuch gelangt sie zu einer nervösen, skizzierenden Freiheit, die sie auf keinem Blatt der ersten Gruppe besitzt. Dieser Lockerheit des Striches stehen ein zwanghafteres Verhältnis zur Fläche, eine zusammengesetztere Körperlichkeit gegenüber. Die Gestalten verbinden sich zu einem dichten Flächenrelief ohne Raumtiefe, ohne echten Aktionsraum. Man vergleiche etwa die gelöste Selbstverständlichkeit in der Bewegung des Dädalus mit der mühsamen Torsion des Lykomedes auf dem Blatte in Chatsworth. Die Putten der ersten Gruppe sind in ihrer glasigen Rundlichkeit locker im Bildraum verteilt, die Figuren der dritten Gruppe durch ihren Kontur in die Fläche gebannt. Die dekorative Unbeschwertheit scheint hier durch ein mehr reflektives Temperament gelähmt.

Diese augenfälligen Gegensätze können entweder auf einem zeitlichen Abstand ihrer Entstehung oder auf den stilistischen Gegensätzen zweier Meister beruhen. Während sich nun die dritte Gruppe mühelos in Peruzzis Œuvre einfügt, zeichnet sich die erste durch alle jene Eigenschaften aus, die die Werke Raffaels und seiner Schule von Peruzzi trennen. Die Zeitspanne von 1520 bis 1523, in der die Entwürfe entstanden sein können, wird durch die Cancellariafresken (1519/20) und durch die „Anbetung“-Bentivogli (1522/23) abgesteckt. Peruzzis Entwürfe für das rechte Joch stehen aber der „Anbetung“-Bentivogli so viel näher, daß sie möglichst spät, also um 1521–1523, datiert werden müssen. Den Wiener Entwurf für die „Juno“ weisen sein dicht zusammengefaßtes Relief und die ganze flächenparallele, der früheren „Kybele“ verwandte Anlage der Kompo-

sition ebenfalls als Erfindung Peruzzis aus. Andererseits sprechen die weichere, gefälligere Technik und die größere Nähe des Figurenideals zu Raffaels letzten Werken, den beiden in Öltechnik ausgeführten „Tugenden“ der Sala di Costantino (um 1520), für eine etwas frühere Datierung⁴⁸². Die nur mehr im Fresko erhaltenen drei weiteren Kompositionen der Mittelkuppel schließen sich mit der „Juno“ zu einer einheitlichen Gruppe zusammen. Das hieße aber, daß Peruzzi ziemlich bald nach dem Briefwechsel, möglicherweise im Gefolge seiner Ernennung zum päpstlichen Architekten am 1. August 1520, als Entwerfer herangezogen worden wäre und anstelle Giulios die Erfindung der anspruchsvolleren Szenen übernommen, Giovanni da Udine hingegen die Erfindung der mehr dekorativen Teile und die Ausführung beibehalten hätte.

Pouncey und ihm folgend Hartt haben mit Recht die Entwürfe für das linke Joch aus dem Werk Giulio Romanos ausgeschieden. Ihrer Zuschreibung an Peruzzi stehen aber umso größere Schwierigkeiten entgegen, als Giovanni da Udine, der dokumentarisch bezeugte Mitarbeiter Giulios in der Villa Madama, als eigenständiger Erfinder bisher nicht wirklich faßbar ist⁴⁸³. Giovanni's künstlerische Eigenart kann nur dort mit Sicherheit nachgewiesen werden, wo er in Entwurf wie Ausführung völlig selbständig auftritt, das heißt aber in den Werken nach der Auflösung der Raffaelschule. Für den Vergleich mit den Puttenszenen der Villa Madama scheint ein wesentlich späteres Werk besonders geeignet: der durch Vasari bezeugte Puttenfries im Castel Spilimbergo (Taf. LIc)⁴⁸⁴. Obgleich dieses ausgezeichnete Fresko nach 1540 entstanden sein muß, ist die Verwandtschaft mit dem Puttenfries im Salone der Villa Madama im Stil wie in den Motiven so offenkundig, daß nur Giovanni als Autor des letzteren in Frage kommt. Wohl ist der Kontur in Spilimbergo schwungvoller geführt, wohl verrät die Modellierung mit ihren kontraststarken Lichtern den freien Pinsel eines souveräneren Meisters, wohl haben die abwechslungsreichen Standmotive manche frühere Ungeschicklichkeit überwunden: ihr Typus, ihre glasige, federleichte Konsistenz und ihr freies, lockeres Verhältnis zum Raum sind doch gleich geblieben. Wenn auch andersartig im hellen, leuchtenden Kolorit als der verwaschene Fries, müssen die Gewölbedekorationen des Salone der Villa Madama mit Apollo und Diana,

mit ihren Gestalten, Tieren und Opferszenen ebenfalls dem gleichen Meister angehören. Der flüssige Gewandstil mit seinen feinen Parallelfalten und glockenförmig gekräuselten Bäuschen und die charakteristischen Physiognomien der weiblichen Gestalten mit ihrer verdickten Nase, ihren vollen Lippen und ihrem etwas dümmlichen Blick unter hochgewölbten Brauen, schließlich die nicht immer glücklichen Standmotive der im übrigen mühelos gelenkigen Figuren sind miteinander identisch. Doch wie verhält es sich nun mit den Ovalszenen der Gartenloggia?

Die Fresken der linken Kuppel lassen sich aufs beste mit dem Stil des Salone vereinbaren, wenn auch hier der szenische Charakter andere Mittel erforderte. Doch der lebhaft, unruhige Kontur und die kontrastreiche Modellierung der ebenfalls glasigen Oberfläche, die breiten, vitalen Gesichter und die federnd freie Bewegung kehren auf Entwurf wie Ausführung wieder. In den Putten lebt noch viel von den schwebenden Amoretten in Raffaels Loggia di Amor e Psiche weiter, deren Ausführung Vasari für Giovanni bezeugt und an denen der Meister seinen Puttenstil entwickelt haben mag. Überhaupt wirkt die Grundhaltung der vier Kompositionen raffaelisch. Und doch ist ihnen Peruzzi an Kraft der Linie, an Dichte des Flächengefüges, kurzum an künstlerischem Gewicht überlegen. Bei aller Anpassung an Raffael und seine Schule verliert er nie seine Originalität, die – auch wenn sie zuweilen rückständig anmutet – in der reichen Palette der römischen Hochrenaissance nicht fehlen dürfte (Taf. LIId).

Daß ursprünglich auch andere Künstler mit dem Entwurf zumindest einiger Ovalszenen betraut waren, läßt eine Zeichnung in den Uffizien vermuten, die Giulio nahesteht und möglicherweise von der Hand G. F. Pennis stammt⁴⁸⁵. Dargestellt ist die gleiche Szene „Odysseus erkennt Achilles unter den Töchtern des Lykomedes“, die nach Peruzzis Entwurf in der rechten Kuppel zur Ausführung gelangte. Stilistisch schließt dieser Entwurf unmittelbar an Giulios Skizzen für die Sala di Costantino an⁴⁸⁶. Sowohl die Maße als auch die Quadrierung stimmen mit dem Wiener Entwurf für die „Juno“ der Mittelkuppel überein, der ebenfalls der ersten Ausstattungsphase angehören dürfte. Der Vergleich mit Peruzzis Fassung bestätigt wiederum, welche eigene Wege dieser trotz der Anlehnung an Raffael und seine Schule ging. Der Meister der Uffizienzeichnung gruppiert seine Gestalten in lockerem Kreis um den Korb und wählt den dramatischen Aspekt des Geschehens: Eines der Mädchen hat einen Spiegel ergriffen, ein zweites kniet wählerisch vor dem Korb, die andern verraten Furcht und Unschlüssigkeit. Nur der junge

⁴⁸² Hartt, Giulio Romano, 42ff. P. Pouncey möchte in ihnen den Stil Perinos erkennen (mündliche Mitteilung).

⁴⁸³ A. Ghidiglia, Di alcune opere romane di Giovanni da Udine, in: *L'Arte* 30 (1927), 150–170; G. A. Dell'Acqua, Giovanni da Udine in: *Th-B XXXIII* (1939), 530ff.; weitere Bibliographie bei R. U. Montini und R. Averini, *Palazzo Baldassini e l'arte di Giovanni da Udine*, Roma 1957, 49–59; Freedberg, 566f.

⁴⁸⁴ VasMil VI, 561; A. Ghidiglia-Quintavalle, Giovanni da Udine malnoto e misconosciuto, Parma 1934, 10ff.

⁴⁸⁵ Uffizien, Gabinetto dei Disegni; 13563 F; 20,7 × 29,7 cm; Feder laviert; Quadrierung in ca. 8½ × 12½ Quadrate; als „Perino del Vaga“; frdl. Hinweis Dr. K. Oberhuber.

⁴⁸⁶ Hartt, Giulio Romano II, Abb. 85.

Achilles hat mit sicherer Hand das Schwert ergriffen und sich damit Odysseus und seinen Begleitern entdeckt, die aus dem tiefen Hintergrund herbeieilen. Alles ist auf Bewegung im Raum, auf genrehaften Realismus, auf Vielfalt der Gestik abgestimmt. Nichts von alledem bei Peruzzi, der die sieben Mädchen reliefhaft ineinander verflucht, so daß ihre jeweilige Aktion erst bei näherem Zusehen erkennbar wird. Weder Dramatik noch Bewegung oder Räumlichkeit teilen sich dem Betrachter mit. Doch die zeichnerische Dichte, das feste Gefüge der Komposition, die klare Konsistenz ihrer Figuren heben sich wohltuend von der anekdotischen Zufälligkeit, von der knochenlosen Überelastizität der Gestalten des Uffizienblattes ab. Die gleiche Erfindung wurde dann etwa zwei Jahrzehnte später ohne ikonographischen oder stilistischen Zusammenhang mit den benachbarten Szenen in der Sala dell'Adrianeo der Engelsburg wiederverwendet⁴⁸⁷. Im spannungslosen Querrechteck verlor die kunstvolle Ovalkomposition ihren Rahmen, in der Umkehrung ihres Hintergrundes die raffaelske Korrespondenz zwischen Aktion und begleitender Bildbühne.

Ein weiteres Blatt, das den Entwürfen für die Gartenloggia nahesteht, ein Entwurf für „Venus, Amor und Vulkan in der Schmiede“ (Louvre)⁴⁸⁸ schließt sich ebenfalls eher an die Gruppe des Giovanni da Udine an (Taf. XLIXd).

Die Ausführung der Ovalszenen in der Villa Madama hat durch spätere Übermalung stark gelitten. Peruzzis Pinsel tritt nirgends in Erscheinung. Vielmehr verraten die Szenen aller drei Kuppeln in wechselnder Güte die beschriebene Eigenart Giovanni da Udines, so daß man wohl ihm und vor allem seiner Schule die gesamte Ausführung der Gartenloggia mit Ausnahme des „Polyphem“ zutrauen darf. In Peruzzis Œuvre bedeuten die Entwürfe für die Villa Madama die engste Berührung mit der Raffaelschule.

59 TOTENBAHRE FÜR DIE SIENESISCHE BRUDERSCHAFT IN ROM

Nach dem Vorbild der Florentiner vereinigten sich um 1519 die in Rom ansässigen Sienesen zu einer national betonten Bruderschaft, der auch Peruzzi beigetreten sein mag⁴⁸⁹. Jedenfalls berichtet Vasari von mehreren Arbeiten, die der Meister für die Bruderschaft ausgeführt habe: „Et alla compagnia di santa Chaterina da Siena in strada Giulia, oltre una Bara da portar morti alla sepoltura, che è mirabile, (fece) molte altre cose tutte lodevoli⁴⁹⁰“. Zu Fanuccis Zeiten hatte man die vier

⁴⁸⁷ Dr. B. Davidson denkt dabei an die Hand des Raffaellino del Colle (mündliche Mitteilung).

⁴⁸⁸ Louvre, Inv.-Nr. 618, als „Perino“; den Hinweis auf eine mögliche Zuschreibung an G. F. Penni verdanke ich P. Pouncey.

⁴⁸⁹ Catastini, 1890, 19–29; Fanucci, 349.

⁴⁹⁰ Vas 1568 II, 140.

bemalten Seiten der Bahre bereits als Bilder gerahmt⁴⁹¹. Wenig später gelangten sie in den Besitz des Herzogs Ferdinand von Mantua⁴⁹². Fabio Chigi zufolge war sein Ahne Agostino der Stifter gewesen. Ein Monsignore Giulio Sansedoni behauptet in der Vita des Beato Ambrogio Sansedoni, Peruzzi habe das Bildnis des Seligen auf der Bahre dargestellt⁴⁹³. Er selbst besitze Peruzzis originale Entwurfszeichnung in Chiaroscuro. Von den verschollenen Tafeln ist seit Catastini's Nachforschungen nichts Neues bekannt geworden.

60 ZWEI LANDSCHAFTSSKIZZEN (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni)

60a UA 563 Verso; Ferri, Architettura, 12, 17, 31, 81; 29,2 × 42,8 cm; Feder und Rötel; auf Recto Studien für ein Himmelbett und perspektivisch verkürzter Grundriß eines Säulenpaares⁴⁹⁴ (Taf. XXXIIc).

60b 816 P; Ferri, Disegni, 175; 19,5 × 28,8 cm; Feder und Rötel; auf Verso zwei Augenpunkte und eine perspektivisch verkürzte Säulenbasis in Tinte, dazwischen geritzte Sehstrahlen (Taf. XXXII d).

Neben dem Entwurf für den „Triumph des Bacchus“ im Fries der Sala delle Prospettive lassen sich zwei Landschaftsskizzen mit dem gleichen Projekt in Verbindung bringen. An anderer Stelle wurde dargelegt, daß das Beieinander des Entwurfes für ein Himmelbett, wie es in der Sala di Alessandro e Rossana stand, für perspektivisch verkürzte Doppelsäulen und für improvisierte Landschaften sich am besten mit Peruzzis Arbeiten in der Villa Farnesina um 1517/18 vereinbaren ließe⁴⁹⁵. Die Sehstrahlen und verkürzten Säulenbasen könnten die Scheinarchitektur der Sala delle Prospettive vorbereitet haben, die Landschaftsskizzen ihre Veduten. Die kurzen, sicheren Parallelschraffuren und die Leichtigkeit der Charakterisierung stimmen gut mit Peruzzis Stil vor 1520 überein.

61 PUTTENFRIES FÜR DEN KARDINAL ERCOLE RANGONE (London, British Museum)

Inv.-Nr. Pp. 2–96; Pouncey-Gere, 142f., Nr. 245; 13,2 × 35,1 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; Aufschrift des 16./17. Jahrhunderts: „Baldassar Perucci da Siena dal 1480–1536⁴⁹⁶“ (Taf. XXXIIb).

Aufschlußreich, vor allem für Peruzzis Verhältnis zur Raffaelschule, ist der Entwurf für einen dekorativen

⁴⁹¹ Fanucci, 352.

⁴⁹² Cugnoli 1878, 42. In den Mantuaner Bildinventaren hat sich kein Hinweis auf Peruzzis Bahre oder deren Teile finden lassen (A. Luzio, La Galleria dei Gonzaga, Milano 1913).

⁴⁹³ VasMil IV, 596, Anm. 1.

⁴⁹⁴ Frommel, Farnesina, 50, Tafel XIa.

⁴⁹⁵ loc. cit.

⁴⁹⁶ Pouncey-Gere vermuten, daß die alte Bestimmung auf Peruzzi von Resta durchgestrichen wurde, der die Zeichnung in seinem Katalog als „Ligotio che disegno gl'Arazzi di Casa Medici in Fiorenza“ führt.

Fries mit Wappen und Schwan des Kardinals Ercole Rangone⁴⁹⁷. Die Mutter Rangones hatte den Kardinal Giovanni de' Medici nach der Schlacht bei Ravenna aufgenommen, und so mag es nicht zuletzt ein Zeichen der Dankbarkeit gewesen sein, daß Leo X. den humanistisch gebildeten Ercole im Jahre 1517 zum Kardinal erhob. Jedenfalls sollte Rangones enge Verbundenheit mit dem Papste in dem Allianzwappen, den Löwen und den Medicikugeln des Frieses, ihren Ausdruck finden.

Der Entwurf steht im Typus dem Almadianifries aus Viterbo oder den Puttenfriesen Giovanni da Udines (Sala dei Palafrenieri, Vatikan; Salone, Villa Madama; Palazzo della Valle) so nahe, daß er gewiß ebenfalls für den Schmuck eines profanen Innenraumes gedacht war. Möglicherweise bewohnte Rangone von Anfang an den Palast seiner Titelkirche S. Agata dei Goti, den er dann um 1526/27 einer grundlegenden Erneuerung unterziehen ließ⁴⁹⁸. Von der ursprünglichen Ausstattung dieses Palastes hat sich jedoch wenig erhalten. Während der Jahre des Umbaus mietete er den heute zerstörten Palast des Ardicino della Porta im Borgo Sistino⁴⁹⁹. Adinolfi, der ihn kurz beschreibt, weiß nichts von einem vergleichbaren Fries zu berichten.

Die Allianzwappen vor dem konvexen Rund der Rangonemuschel wechseln in kunstvollem Rhythmus mit der Akanthusranke in Gestalt eines liegenden S, die zwei geflügelte Putten, den Rangoneschwan und den Medicilöwen spielerisch miteinander verflucht: Allegorie und Heraldik sind dem dekorativen Zusammenhang meisterhaft eingebunden. Darin verrät sich nicht nur der Rang des Entwurfes, sondern auch seine stilistische Eigenart. Wie im Almadianifries werden Tondi, Putten, Tiere, Ranken und Embleme zu einem engen Flächengefüge zusammengeordnet, ohne aus dem Bildraum oder in die Bildtiefe vorstoßen zu können; wie dort scheint ihre Bewegungsfreiheit auf die zweite Dimension beschränkt. Dennoch wirkt das Gefüge hier dichter, das Relief in seiner Modellierung und seinen zahlreichen Überschneidungen plastischer als im Almadianifries. Die Bewegung ist lebhafter, das Verhältnis der Figur zum Fries monumentaler geworden – all dies Züge, die auf eine etwas spätere Entstehungszeit deuten. Andererseits erinnert der Puttentypus mit dem vereinfachten Kontur noch so stark an den Triumphbogen für den Kardinal Sauli (vor Mai 1517), daß der zeitliche Abstand nicht zu groß angesetzt werden darf⁵⁰⁰. Im Vergleich mit den Entwürfen für das linke Joch der Gartenloggia der Villa Madama

bleiben trotz aller Übereinstimmung in der Technik oder in Details wie den Schwänen unüberbrückbare Gegensätze bestehen. Von der dreidimensionalen Konzeption der Gestalten, ihrer locker-freien Gruppierung auf einer unbegrenzten Bildbühne ist im Rangonefries nichts zu spüren. Und gegenüber der Entwurfsgruppe für das rechte Joch, in der die Gestalten ähnlich reliefhaft verflochten sind, wirkt der Rangonefries flacher, weniger nervös, unreflektierter. Diese Eigenschaften legen eine Datierung um 1517/18 näher als in die Zeit der Villa Madama-Entwürfe.

Um 1517/18 muß auch der Fries der Sala dei Palafrenieri entstanden sein, dessen Erfindung wohl auf Raffaels Ornamentspezialisten Giovanni da Udine zurückgeht⁵⁰¹. Nun steht der Fries der Sala dei Palafrenieri dem Rangonefries in der ganzen Auffassung so nahe, daß man einen engeren Zusammenhang annehmen möchte. Und da die dichtere Füllung der Fläche und die plastischere Gestaltung der Motive, die den Rangonefries vom Almadianifries unterscheiden, in der Sala dei Palafrenieri in gesteigerter Form auftauchen, ist es wahrscheinlich, daß Peruzzi sich hier an der Neuformulierung der Raffaelschule inspirierte. Auch sein Zeichenstil mit den hellen Lichtern und der breiten Flächenlavierung hat sich der Raffaelschule nun so weit angeglichen, daß zwischen dem Putto des Rangonefrieses und dem etwa gleichzeitigen Putto auf Pennis (?) Entwurf für den „Matthäus“ der Sala dei Palafrenieri (Louvre) nur mehr graduelle Unterschiede bestehen⁵⁰². Trotz der schlechten Erhaltung des Frieses der Sala dei Palafrenieri, der wohl unter Gregor XIII. weitgehend übergegangen wurde, sind die Unterschiede vom Rangonefries unverkennbar: Während Peruzzis Bewegung streng flächenparallel verläuft, drehen sich die Putten des Raffaelschülers tänzerisch aus der Fläche; und während bei Peruzzi das lineare Gerüst der Ranken den Rhythmus bestimmt und weiterträgt, ballen sich im Fries der Sala dei Palafrenieri die Ranken, Blüten und Puttenpärchen zu Gewichten, die dem fließenden Rhythmus des Frieses entgegenstehen. Es sind dies aber typische Verhaltensweisen der beiden Meister, die hier zum erstenmal greifbar werden und die im Vergleich des Riariobades mit den unteren Loggien oder der beiden Entwurfsgruppen für Villa Madama noch deutlicher hervortreten werden.

62 MYTHOLOGISCHE SZENE (London, Witt Collection) Witt Drawing, Nr. 653; 20,4 × 29,1 cm; Feder, laviert; aufgeklebt; wohl nur wenig beschnitten⁵⁰³ (Taf. XXXIIIa).

Ein laviertes Blatt ist wegen seines mitgenommenen

⁴⁹⁷ O. Panvinio, *Epitome Pontificum Romanorum*, 382, Nr. 26; Pouncey-Gere, loc. cit.

⁴⁹⁸ C. Huelsen, C. Cecchelli, G. Giovannoni, U. Monneret de Villard, A. Muñoz, S. Agata dei Goti, Roma 1924, 76f., 121f., 173–176.

⁴⁹⁹ P. Adinolfi, *La Portica di S. Pietro ossia Borgo nell'età di mezzo*, Roma 1859, 221 ff.; Gnoli 1894, 452.

⁵⁰⁰ s. o. Nr. 34.

⁵⁰¹ s. o. Anm. 395.

⁵⁰² Freedberg II, 395.

⁵⁰³ Handlist of the drawings in the Witt Collection, London University 1956, 83, Nr. 653.

Zustandes weit schwieriger zu beurteilen. Die bisher unidentifizierte Szene dürfte der altrömischen Mythologie oder Geschichte entnommen sein. Eine weibliche Rückenfigur deutet in Eile auf das Portal eines tempelartigen Prachtbaus, offensichtlich bemüht, eine männliche Gestalt mit flehend gefalteten Händen zum Eintritt zu bewegen. Von rechts führt ein Kriegsknecht ein mächtiges Roß auf die Bühne. Das Ganze erinnert in der szenographischen Architektur und in der Dramatik der Handlung an die „Huldigung der Königin von Saba vor Salomo“ in der Cancellaria und muß während der gleichen Jahre entstanden sein (1518/19). Der Zeichenstil knüpft am „Triumph des David“ an.

63 HERKULES VOR EUANDER (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 483; 16,3 × 20,1 cm; Feder; an den Rändern beschnitten; Rückseite leer; spätere Aufschrift „Balthasar di Siena F.“ (Taf. XXXIII d).

In die Nähe der Loggia Palatina führt eine Federzeichnung, die Herkules darstellt, der sich nach der Tötung des Cacus dem Euander zu erkennen gibt⁵⁰⁴. Diese selten dargestellte Szene behandelt die Anfänge der römischen Geschichte und mag für einen mythologischen Zyklus bestimmt gewesen sein. Wiederum ist es Peruzzi mehr um die antikisierende Gesamtstimmung als um eine Veranschaulichung des Mythos zu tun. Herkules unterscheidet sich in seinen Körpermaßen kaum von den anderen Römern, und diese sind nicht ausdrücklich als Hirten gekennzeichnet. Der Hintergrund, der einen Hinweis auf die Ermordung des Cacus hätte geben können, wird mit der gleichen Architekturkulisse bestritten, die Peruzzi auch bei der „Verleumdung des Apelles“ oder der „Huldigung der Königin von Saba“ verwendet hatte. Zwar differieren die Bauten in ihrer Gliederung, doch bleibt die Tiefenstaffelung und ihre räumliche Wirkung die gleiche. Was Raffael für die Teppiche erfand und danach nicht mehr verwendete, droht bei Peruzzi zu einer beliebig anwendbaren Formel zu erstarren. Auch hier besteht keine unmittelbare Korrespondenz zwischen der flächenparallelen Gruppierung der Figuren und der Tiefenbewegung des Architekturhintergrundes.

Stilistisch entspricht die Szene so genau jenen der Loggia Palatina, daß zu erwägen ist, ob die Louvre-Komposition nicht ursprünglich für den gleichen Zusammenhang bestimmt war. Herkules erscheint in der „Hochzeit mit Hebe“ etwas urtümlicher als vor Euander, doch die Gestik, die Drapierung und die Physiognomien sind die gleichen. Die Gestalten haben jene Beweglichkeit gewonnen, die sich in der Sala delle Prospettive anbahnt. Die kurzen Parallelschraffuren und der sichere, lebendige Kontur finden sich auf den meisten Federzeichnungen dieser Jahre.

⁵⁰⁴ Livius I, 7, 4–11; vgl. Roscher I, 2281 ff.

64 DIE ERSTEN MENSCHEN (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 12329; 16,5 × 19,7 cm; Feder; in Röteln quadriert; an den Rändern beschnitten; auf der Rückseite in späterer Handschrift „baldassar da siena“ (Tafel XXXIII c).

Nahezu identisch in Stil, Technik und Maßen mit „Herkules vor Euander“ ist eine zweite Zeichnung im Louvre. Dargestellt scheint die Findung des Feuers durch die Urmenschen, wie sie verschiedene antike Autoren beschreiben⁵⁰⁵. Welcher Version Peruzzi folgt, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Ob die kauende Frau zum Himmel deutet, der den feuerspendenden Blitz sandte (Lukrez), oder zu dem vom Sturm gebogenen Stämmen, deren Reibung den ersten Funken hervorbrachte (Vitruv, Plinius), bleibt offen. Mit größerer Wahrscheinlichkeit war Vitruv die Quelle, der auch beschreibt, wie die ersten Menschen die Glut mit Reisig nähren und andere mit Winken auf das Ereignis aufmerksam machen⁵⁰⁶. Diese Vermutung wird durch den Holzschnitt des gleichen Gegenstandes in Fra Giocondos Vitruvausgabe von 1511 bestätigt, der Peruzzis Ausgangspunkt gewesen sein dürfte⁵⁰⁷. So ist nicht auszuschließen, daß diese Zeichnung für Peruzzis begonnenen Vitruv-Kommentar gedacht war⁵⁰⁸. Auch in späteren Editionen wird diese Szene mit Vorliebe illustriert⁵⁰⁹. Stilistisch steht das Blatt ziemlich genau zwischen den Kalottenfeldern der Ponzettikapelle und den alttestamentarischen Szenen der Cancellaria. Das sturmbewegte Buschwerk, das lebhaftes Hin und Her, die Motive des Hockens, Laufens, Zeigens sind in der Sintflut der Ponzettikapelle vorbereitet. Doch die Gruppierung scheint lockerer und virtuoser, die Beweglichkeit größer, der Loggieneinfluß spürbarer, wenn auch noch nicht beherrschend wie in den Cancellariaszenen. Eine Datierung um 1517/18, gleichzeitig mit „Herkules vor Euander“, ist daher am wahrscheinlichsten.

65 DAS LETZTE ABENDMAHL (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 5634; 24,5 × 34,2 cm; Feder, Röteln und Kohle; wohl allseitig beschnitten; aufgeklebt; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey; alte Aufschrift „Baldassarre da Siena“ nur mehr in ihren Oberlängen lesbar (Tafel XXXIII b).

Die gleichen Stilmerkmale wie „Herkules vor Euander“ zeigt der Entwurf für ein „Letztes Abendmahl“. Das

⁵⁰⁵ E. Panofsky, *Studies in iconology*, 41.

⁵⁰⁶ Vitruv II, 1.

⁵⁰⁷ M. Vitruvius per Jocundum . . ., Venedig 1511, fol. 13.

⁵⁰⁸ Vas 1568, II, 142: „ . . . cominciò un libro dell' Antichità di Roma: et a comentare Vitruvio, facendo i disegni di mano in mano delle figure, sopra gli scritti di quell'autore, di che ancor'hoggi se ne vede una parte appresso Francesco da Siena, che fu suo discepolo . . .“

⁵⁰⁹ Panofsky, *op. cit.*, 42, Anm. 27.

skizzenhaft unfertige Blatt ist wohl an allen Seiten beschnitten, so daß der Jünger am rechten Rand nur fragmentarisch erscheint und am linken Rand wohl ein zwölfter Jünger ergänzt werden muß. Nimmt man die Mitte der Komposition etwa im Christuskopf an, so ist die linke Hälfte um die Breite etwa einer Figur schmaler als die rechte. So kann die symmetrische Verteilung der Gewichte im heutigen Zustand nicht mehr ganz nachvollzogen werden.

Die Komposition weicht in einer für Peruzzi ungewöhnlichen Weise von den überlieferten Darstellungen des Themas in der italienischen Renaissance ab. Der Tisch ist nicht flächenparallel, sondern L-förmig angeordnet. Judas sitzt allein in seinem inneren Winkel, Christus an der gegenüberliegenden Ecke, während sich die übrigen Jünger den Außenseiten des Tisches entlang gruppieren. In Typus und Gebärde weichen sie nur geringfügig von der Tradition Leonardos oder Raffaels ab. So wird man annehmen dürfen, daß Peruzzi an das Hochformat gebunden war und keine Möglichkeiten hatte, seine Komposition weiter in die Breite auszudehnen. Das Ergebnis wirkt gedrängt und unübersichtlich, denkt man etwa an Tizians souveräne Lösung des gleichen Problems⁵¹⁰. Christus unterscheidet sich nur in Nuancen von den Jüngern. Sein Zwiegespräch mit Judas findet eine seltsame Parallele in der Konfrontation von Hund und Katze. Weder der religiöse noch der dramatische Aspekt des Geschehens kommt zur Geltung. Der Hintergrund variiert Leonardo und Raffael im Sinne der Sala delle Prospettive. So liegt die Bedeutung des Blattes vor allem in dem Versuch, eine neue Lösung für das Hochformat zu finden. Trotz des holzschnittartigen Striches, der ornamentalen Faltenkurven und der ausgeprägten Typen ist eine Verbindung zur nordischen Graphik nicht nachzuweisen.

66 DREI ALLEGORIEN

66a (Chatsworth, Sammlung des Duke of Devonshire) 18 × 33 cm; Feder, Sepia, weiß gehöht; rechter Rand beschnitten (Taf. XLIIb).

66b (Wilton House, Sammlung des Earl of Pembroke and Montgomery) 18,6 × 33 cm; Feder, Sepia, weiß gehöht; beschnitten⁵¹¹ (Taf. XLIIc).

66c (Wilton House, Sammlung des Earl of Pembroke and Montgomery) 17,9 × 33,3 cm; Feder, Sepia, weiß gehöht⁵¹² (Taf. XLII d).

Den Szenen der Cancelleria lassen sich drei Blätter anschließen, die durch Technik, Maße und Bild-

gegenstand eine Gruppe bilden. Nur eines ist quadriert, Nachstiche sind bislang nicht aufgetaucht, und so muß ihre Bestimmung wiederum offenbleiben. Das Blatt in Chatsworth (66a) zeigt vier allegorische Gestalten in kreuzförmiger Anordnung. „Spes“ balanciert auf der Sphaera der „Fortuna“, die Lilie, das alte Hoffnungssymbol, in der ausgestreckten Rechten⁵¹³. Unter ihr gibt ein Jüngling in erregter Gestik der Erfüllung seiner Hoffnung, „spei successus“, Ausdruck. Dieser „positiven“ Vertikalachse steht eine negative in der Horizontalen entgegen: links „disperatio“ die sich ins Schwert stürzt; rechts eine Frauengestalt, deren erhobener rechter Arm einen scherenähnlichen Gegenstand hält. Die Schere würde auf Atropos deuten, die Parze, die den Lebensfaden durchschneidet. Sie stünde dann in einem ähnlichen Kausalitätsverhältnis zur „Disperatio“ wie „Spei successus“ zu „Spes“. Ihre Beischrift „ob...“ am rechten Rande ist nicht mehr aufzulösen.

In einem der beiden Blätter in Wilton House (66b) steht Iustitia mit Waage und Lanze auf einem Felsplateau, aus dem das riesige Auge der Gerechtigkeit, „oculus iustitiae (?)“, hervorschaut⁵¹⁴. Unter ihr ist die abgeschlagene Hand als Zeichen der „severitas“ zu sehen. Die Horizontale bilden links eine sitzende Frauengestalt, auf ihr Schwert (?) gestützt, hinter ihr eine Gestalt mit vorgebeugtem, verhülltem Haupt und der Beischrift „lites“ und rechts ein sitzendes Mädchen mit zerbrochenem Schwert in der Linken. Ihre Beischrift „Iu...“ (= iustitia?) ist verstümmelt. Neben ihr trägt eine Gans einen Nagel im Schnabel: „sicuti oca mihi ferrum mandet“. Streit und Ungerechtigkeit könnten wiederum die negativen Antipoden zur aufsteigenden Geraden der Gerechtigkeit verkörpern. Die Gans, die statt des Steines einen Vogel hält, könnte die Hieroglyphe des „silentium opportunum“ darstellen⁵¹⁵. Ihre Beischrift ist wohl einem antiken Text entnommen.

Die dritte Allegorie (66c) steht unter dem Zeichen der „liberalitas“ und verzichtet auf weitere Beischriften. Auf einem Podest thronen zwei weibliche Repräsentantinnen der „liberalitas“, die vordere mit dem Füllhorn der „abundantia“, die hintere mit Kopfschleier im Begriff, einen hilfsbedürftigen Jüngling zu sich hinaufzuziehen; links im Hintergrund ein Fährmann (?) mit Ruder. Unten im Vordergrund hält eine weibliche Gestalt mit der Linken eine Schriftrolle und mit der Rechten einen Knaben mit Weintraube. Die ganze Szene ist zweifellos von einem der kaiserzeitlichen Münzbilder der „liberalitas“ übernommen, deren Komposition sie bis in Einzelheiten wiederholt⁵¹⁶.

⁵¹⁰ Urbino, Pal. Ducale, ca. 1541–1544.

⁵¹¹ S. A. Strong, Reproductions in facsimile of drawings by the old masters in the collection of the Earl of Pembroke and Montgomery, London 1900, Nr. 59.

⁵¹² op. cit., Nr. 60.

⁵¹³ Valerianus 1575, fol. 287f, 378e, f, 402a, b.

⁵¹⁴ op. cit., fol. 233f.

⁵¹⁵ op. cit., fol. 174e.

⁵¹⁶ vgl. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, IV (Roma 1961), 613, Abb. 723.

Die Zuschreibung an Peruzzi wird durch die handschriftlichen Vermerke bestätigt. Der Stil entspricht im Figurentypus, in den verschatteten Profilen und in der Gewandbehandlung ganz der Stufe der Cancellaria-Fresken. Wie in „Moses' Quellwunder“ leiden die Formen unter der vergrößernden Weißhöhung, verschwimmen und fließen unartikuliert auseinander. Mehr noch als im „Moses“-Blatt erinnert die Technik dieser Gruppe an die Chiaroscurodrucke des Ugo da Carpi, dessen erste römische Versuche das Datum 1518 tragen⁵¹⁷. Das Blatt „Raffael und seine Geliebte“ etwa arbeitet mit ähnlich breit verfließenden Formen, ähnlich faserig aufgesetzten Lichtern und ähnlich flächigen Schatten⁵¹⁸. Es wäre also durchaus denkbar, daß Peruzzi die neue Technik aufgriff und einen allegorischen Zyklus entwarf, der dann nicht zur Ausführung gelangte. Wenig später kam in dem Druck „Herkules vertreibt Avaritia aus dem Musentempel“ tatsächlich eine Zusammenarbeit der beiden Meister zustande.

67 MOSES SCHLÄGT WASSER AUS DEM FELSEN (New York, The Pierpont Morgan Library)
Drawing Nr. IV, 19; 26,2 × 39,8 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey⁵¹⁹ (Taf. XLIIa).

Der Stufe der alttestamentarischen Cancellaria-Szenen gehört zweifellos eine Zeichnung an, die mit ihrer dunklen Sepiatönung und ihren scharfen weißen Lichtern in einer Technik ausgeführt ist, die sich in keinem von Peruzzis früheren Blättern findet. Sie mag der Grund für gewisse Ungeschicklichkeiten sein, die zunächst an einen anderen Autor denken lassen. Das Blatt könnte für ein Chiaroscuro ähnlich Raffaels Stanzengrisaillen oder für einen Stich in der Art des Ugo da Carpi bestimmt gewesen sein. Die frühere Zuschreibung an Polidoro wird bei dem Vergleich mit Frühwerken dieses stark von Peruzzi beeinflussten Meisters unwahrscheinlich⁵²⁰. Peruzzis Figuren sind gespannter, trockener, zeichnerischer angelegt, auch wenn Polidoro gerade die verschatteten Halbprofile, die zusammengesackten Gestalten, die grellen Lichter und die bewegliche Gestik von dieser Phase Peruzzis übernimmt. Das „Quellwunder“ läßt sich mit der „Manna-

lese“ in der Cancellaria vergleichen, wo ein ähnliches Kompositionsschema mit ähnlichen Figuren gefüllt ist. Ein bei Bartsch nicht erwähnter Kupferstich des Marcanton-Kreises gibt die Szene in alltäglicher Beleuchtung, mildert einige Schroffheiten, aber nimmt ihr auch die besondere Stimmung eines epiphanischen Augenblicks.

68 JOSEPHSGESCHICHTE (London, British Museum)
Inv.-Nr. 1860-6-16-83; Pouncey-Gere, 139f., Nr. 241; 57,9 cm Durchmesser; Feder, laviert, weiß gehöht; beschädigt, vor allem an der Oberseite; auf der Rückseite des Blattes gibt Peruzzi in einer eigenhändigen, teilweise verdorbenen Aufschrift Anweisung, wie der ausführende Handwerker die Zeichnung aufzuziehen habe, um eventuelle Knicke oder Veränderungen des Papiers wieder zu beseitigen (Taf. LIIIb).

Nur wenig vor den Entwürfen für Villa Madama kann der sorgfältig ausgearbeitete Entwurf für eine Schale entstanden sein. Weder das Thema der Josephsgeschichte auf dem äußeren Fries und des Unterganges der Ägypter im Roten Meer im mittleren Rund noch der gewiß heraldische Adler im Ornament können zur Bestimmung des Auftraggebers wesentlich beitragen. Adler sind für Gonzaga, Petrucci, Conti, Sauli, Cesarini und andere denkbar. Die Auswahl der Szenen gibt jedoch einen Hinweis auf die Bestimmung des Gefäßes. Während in den Loggien oder in den Cancellariafresken die charakteristischsten Szenen der Josephsgeschichte aufeinanderfolgen, finden sich auf dem Tellerfries nur sechs Szenen aus dem Ende der Erzählung⁵²¹. Es läge nun nahe, in dieser Folge Präfigurationen Christi zu erblicken. Wahrscheinlicher ist aber doch, daß man die Szenen aussuchte, in denen das Getreide eine Rolle spielte, um damit das „Panem nostrum quotidianum da nobis hodie“ zum Ausdruck zu bringen. Der Untergang der Ägypter im Roten Meer kann in der mittelalterlichen Ikonographie stellvertretend für das Element Wasser stehen⁵²², so daß hier Brot und Wasser als Grundlagen aller menschlichen Nahrung repräsentiert wären. Vielleicht war also die Schale als Patene gedacht^{522a}. In der Komposition bleibt Peruzzi seinem bewährten Friesschema treu, wie er es zuletzt in der Sala delle Prospettive realisiert hatte, und begnügt sich mit einfachen Zäsuren zwischen den einzelnen Szenen. Dennoch versucht er, der Handlung dramatische Seiten ab-

⁵¹⁷ Bartsch XII, 11–14; Servolini 1929; A. Petrucci, Di Ugo da Carpi e del chiaroscuro italiano; in: *BollArte* 26 (1932/33), 269–281; Servolini, Ugo da Carpi, in: *The Print Collector's Quarterly* 26 (1939), 1, 31–49.

⁵¹⁸ Servolini 1929, 310, Nr. 23; Petrucci, Abb. 270.

⁵¹⁹ Collection of drawings by the old masters formed by C. Fairfax Murray, IV, London 1912, Tafel 19 als „Polidoro da Caravaggio“.

⁵²⁰ Rom, Pal. Baldassini, Figurenfries im Piano Nobile, vor 1520 (?); Schweizer Kapelle in S. Maria della Pietà beim Vatikan; Villa Lante (jetzt Palazzo Zuccari); s. R. Kultzen, Der Freskenzyklus in der ehemaligen Kapelle der Schweizergarde in Rom, in: *ZAK* 20 (1961), 19–30.

⁵²¹ 1. „Josephs Brüder knien vor Joseph, um Getreide zu kaufen“; 2. „Josephs Brüder entdecken das Geld in ihren Getreidesäcken“; 3. „Josephs Brüder kaufen zum zweiten Male Getreide in Ägypten und führen Benjamin vor Joseph“; 4. „Joseph bewirtet seine Brüder“; 5. „Der silberne Becher wird in Benjamins Getreidesack gefunden“; 6. „Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen“.

⁵²² Réau I, 194f.

^{522a} J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, 238f.

zugewinnen, am gelungensten vielleicht in der „Auf-
findung von Benjamins Becher“, wo das Entsetzen der
Brüder eindrucksvoll veranschaulicht ist. Nicht umsonst
hat G. A. de Brescia gerade diese Komposition einem
seiner Stiche zugrunde gelegt⁵²³. Steht hier wiederum
Raffael Pate, so folgt Peruzzi im „Untergang der
Ägypter“ noch dem quattrocentesken Vorbild in der
Sixtinischen Kapelle (C. Roselli), ersetzt allerdings die
Säule durch eine antikisierende Variante von Bramantes
Tempietto. Raffaels kühne Lösung in den Loggien
bleibt hier ohne Wirkung.

Der Figurenstil geht über die „Kreuzauffindung“ schon
hinaus in Richtung der Entwürfe für Villa Madama.
Die Drehung der Figur in den Raum, der übersteigerte
Kontrapost und der beherrschende Einfluß Raffaels
lassen sich am besten mit der Zeit um 1521 ver-
einbaren.

69 APOLLO (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)
Inv.-Nr. 10386; 5,9 × 17,7 cm; Feder; quadriert; allseits
beschnitten; Verso leer; Zuschreibung an Peruzzi durch
Pouncey (Taf. LIIa).

Den „modelli“ für Villa Madama steht ein quadriertes
Entwurfsfragment nahe, das den jugendlichen Apoll
mit der Leier darstellt. Der Stil und die Maße geben zur
Vermutung Anlaß, daß es sich um den Teil eines
Entwurfes für Villa Madama handelt, doch ist die Figur
etwas größer im Maßstab, die Quadrierung etwas
weitmaschiger, und so muß die Bestimmung offen-
bleiben. Wie bei der „Jupiterstatue“ (s. u.) variiert
Peruzzi auch hier einen antiken Typus mit all seinen
charakteristischen Merkmalen⁵²⁴. Bezeichnend für die
Zeit um 1520/21 wiederum der Zeigegestus der rechten
Hand, die schräg gestellten, tief schattierten Augen, das
locker aufgetürmte Haar und die sparsamen, kurzen
Parallelschraffuren. Peruzzi versucht auch hier, den
Reliefcharakter der Figur durch eine leichte Drehung
des Oberkörpers zu mindern.

70 ENTWURF FÜR EINE JUPITERSTATUE (Windsor Castle)
Inv.-Nr. 0745; A. Popham und J. Wilde, 294, Nr. 685;
16,5 × 26,8 cm; Feder, laviert, Kohlevorzeichnung;
Aufschrift auf Recto „Di Baldars . . .“, auf Verso „di
Baldassarre da Siena“ (Taf. LIIb).

In den Jahren um 1520 muß auch die Zeichnung einer
Jupiterstatue entstanden sein, deren Datierung sich nur
ungefähr bestimmen läßt. Dargestellt ist Jupiter vom
Typus Mattei (Rom, Pal. Mattei), der sich in vielfachen
Varianten in den europäischen Sammlungen erhalten
hat und Peruzzi bekannt gewesen sein kann⁵²⁵. Aller-
dings stimmt keine der bei Reinach angeführten

Versionen genau mit Peruzzis Zeichnung überein.
So mag es sich entweder um eine freie Rekonstruktion
oder aber um eine eigene Variante handeln. Das Wahr-
scheinlichste wäre der Wiederherstellungsversuch eines
Torso als Vorlage für einen Druck. Daß Peruzzi hierbei
relativ frei verfuhr, lehren die etwa gleichzeitigen
Ergänzungen des „Löwenschlachtsarkophags“ und
des „Tiber“ in London⁵²⁶. Das Adlerpodest, die Ge-
wandung, das Zepter in der linken und das Blitzbündel
in der erhobenen rechten Hand, der Kopftypus und
das Kontrapost lassen sich sämtlich in den bekannten
Varianten des Jupiter Mattei nachweisen.

Mit ihrem zarten doch bestimmten Kontur, ihren
sparsamen Schraffuren, ihrer sensiblen Lavierung und
der edlen Bildung der ganzen Gestalt gehört die Zeich-
nung zu den schönsten dieser Jahre. Besonders im
Kopf des Jupiter und im Adler zeigt sich Peruzzi als
Meister einer locker-geschmeidigen Feder.

71 DIE KREUZAUFFINDUNG (London, British Museum)
Inv.-Nr. 1895-9-15-581; Pouncey-Gere, 149f., Nr. 251;
38,8 × 47,5 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; vor allem
links leicht beschädigt; aufgeklebt; nach Pouncey-Gere
Beteiligung einer Gehilfenhand (Taf. LIVa).

Aufschlußreich für Peruzzis Verhältnis zum späten
Raffael ist weiterhin ein sorgfältig ausgearbeitetes Blatt
mit der Darstellung der Kreuzauffindung. Peruzzis
Komposition geht ebenso wie ihre zahlreichen Vor-
läufer auf die *Legenda Aurea* zurück⁵²⁷. Die Mög-
lichkeiten der römischen Hochrenaissance mußten den
Künstler zu einer neuen Auffassung des Themas
anregen. Während etwa in Piero della Francescas Fresko
nur der mittlere Kreuzträger in wirklicher Aktion
gezeigt ist oder die Handlung im Apsisfresko von
S. Croce in Rom und auf Riccios Bronzerelief (Venedig,
Archäologisches Museum) in der Vielzahl der Gestalten
untergeht, konzentriert Peruzzi den Vorgang auf ein-
fache Kontraste: die körperliche Anstrengung der
gebeugten Kreuzträger und die lebhafteste Anteilnahme
der Zuschauer. Die Brücke, die Bastionen und das
befestigte Stadttor müßten der Legende nach Jerusalem
darstellen. Doch wie im „Tempelgang“ geht es Peruzzi
mehr um die Stadt im allgemeinen als um geographische
Treue, wobei hier die zahlreichen Wehranlagen den
Betrachter eher in das 16. Jahrhundert als in eine antike
Idealstadt versetzen. Etwas außerhalb des Stadttors,
am Hang eines abfallenden Geländes, steht die Kaiserin
Helena mit ihrem Gefolge. Sie trägt eine mittelalterliche
Lilienkrone und antikische Gewandung. Mit Blick und
Geste folgt sie der Erklärung des Judas, der ihr den
Ort verraten hat, wo das Kreuz Christi vergraben liegt.
Judas und seine beiden Begleiter links sind durch Kappe

⁵²⁶ s. u. Nr. 98, 99.

⁵²⁷ P. Mazzoni, *La leggenda della croce nell'arte italiana*,
Firenze 1914.

⁵²³ Bartsch XV, 11, Nr. 7; Pouncey, Rezension von A. M.
Hind II, in: *BurlMag* 91 (1949), 235.

⁵²⁴ Reinach, *RSGR* II, 92 ff.

⁵²⁵ Reinach, *RSGR* I, 183 ff.

und Bart als Juden charakterisiert. In seiner demütigen Haltung drückt sich die Furcht vor der Todesstrafe aus, mit der ihm die Kaiserin gedroht hatte. Welches der beiden Kreuze das gesuchte darstellt, ist unentschieden, denn noch hat die Probe nicht stattgefunden.

Das Kompositionsschema eines diagonalen Kreuzes ist wohl am deutlichsten in Raffaels „Spasimo di Sicilia“ vorgebildet und so auch der Kontrast zwischen körperlicher Anstrengung und herrschaftlichem Beobachten, zwischen der Ruhe der Gruppe rechts oben und der vielfachen Bewegtheit darunter. Die Figuren im einzelnen erinnern dagegen an die „Krönung Karls des Großen“ und einzelne Loggienszenen. Peruzzis Eigenart gibt sich weniger in der gesamten Komposition als in der Behandlung der Einzelmotive zu erkennen. Die Gruppe der Kaiserin Helena ist in Physiognomie, Gestik und Drapierung jener der „Königin von Saba“ in der Cancellaria so eng verwandt, und die Kreuzträger hier erinnern in ihrer Auffassung so stark an die Krugträger dort, daß nur eine kurze Zeitspanne beide Werke trennen kann. In der Technik und in der Form des Triumphbogens klingt bereits die „Anbetung“-Bentivogli an. So darf eine Entstehung um 1520/21 angenommen werden.

72, 73 DIE VERDAMMUNG DES PERILLUS – DER TOD DER GATTIN DES HASDRUBAL (Taf. LIVb, c)

Nur als Stiche überliefert sind weiterhin zwei Kompositionen, die kürzlich R. Kultzen wieder mit Peruzzi in Zusammenhang gebracht hat⁵²⁸. Die beiden Blätter tragen lediglich die Signatur des Stechers „P. Woeiriot · F.“, werden jedoch in römischen Stichkatalogen des frühen 18. Jahrhunderts als Kompositionen Peruzzis geführt⁵²⁹. Auch Romagnoli gibt die Erfindung beider Stiche Peruzzi und bemerkt, daß die Platten in Rom gearbeitet worden seien⁵³⁰. Seine Quelle waren wohl ebenfalls die Stichkataloge. Pierre Woeiriot wurde um 1532 in Lothringen geboren und muß sich mehrfach in Rom aufgehalten haben⁵³¹. Jedenfalls verraten einige seiner Blätter eine gründliche Auseinandersetzung mit der römischen Antike. Die Vorlagen Peruzzis könnte er um 1555–1560 nachgestochen haben, als er auch eine Folge antiker Leichenbegängnisse und ein Porträt Pius' IV. anfertigte und Rom offensichtlich bereits kannte. Auch Agostino Carracci, G. van Veen oder Thomassin hatten Kompositionen Peruzzis lange nach seinem Tode in ihren Stichen reproduziert. Woeiriot selbst übernahm nicht nur antike Statuen und Gemmen, sondern auch Raffaels „Konstantinsschlacht“ und einen

Stich Ghisis in sein Programm. Ein Rückgriff auf Peruzzi wäre also durchaus vorstellbar. Seine anderen Blätter zeigen mit den hier besprochenen nur eine Verwandtschaft in der Technik, nicht aber in der Komposition oder im Figurenstil⁵³².

Das „Perillus“-Blatt trägt die Unterschrift „S. Eustachius M.“. In der Tat besteht eine enge Verwandtschaft zwischen den beiden Gestalten, da sowohl Perillus als auch Eustachius angesichts eines antiken Herrschers in einen Bronzestier eingeschlossen wurden, in dem sie den Verbrennungstod erleiden sollten⁵³³. Der Vergleich mit Polidoros „Perillus“ wie mit G. Bonasones Stich des gleichen Themas ergibt jedoch, daß Woeiriots Stich Perillus und nicht Eustachius darstellen muß⁵³⁴. Von der Familie des Heiligen, die sein Los teilte, ist jedenfalls nichts zu sehen. So scheint es, daß der Stecher die Vorlage falsch interpretierte, ein Argument mehr dafür, daß er mit ihrem Autor in keiner unmittelbaren Beziehung stand. Stilistisch steht der Zuschreibung an Peruzzi nichts entgegen, sieht man einmal von den Schwächen des Stiches vor allem im Hintergrund ab. Dabei schließt sich der Bildaufbau am nächsten an die Diagonalkompositionen der Zeit kurz nach Raffaels Tod an, die sich an Kompositionen wie der „Krönung Karls des Großen“ in der Stanza dell'Incendio inspirieren. Höchst kunstvoll sind die beiden Knechte, die Perillus in den Bauch des Stieres schieben, und die zwei anderen, die den Scheiterhaufen anfachen, mit dem Stier zu einer komplexen Gruppe verflochten, wobei der Künstler durch Betonung der Tiefenachse und durch vielfache Überschneidungen Raumtiefe anstrebt. Dabei lehnen sich die einzelnen Motive des Tragens, Bückens, Kniens wie in der „Kreuzauffindung“ aufs engste an Raffaels Vorbild in den Loggien und in den Stanzen an. Der Hintergrund, wo König Phalaris inmitten seines Gefolges vor einem Triumphbogen thront, erinnert noch an frühere Kompositionen Peruzzis wie „Herkules vor Euander“, wo auch die phrygische Mütze auftaucht. Mit Woeiriots korrespondierendem Stich, dem „Flamentod der Frau des Hasdrubal“, mag es sich ähnlich verhalten. Diese Darstellung geht wohl auf Appians Beschreibung in den „Punischen Kriegen“ zurück⁵³⁵. Der Zusammenhang mit Peruzzi ist hier schwerer nachzuvollziehen, doch in keiner Weise auszuschließen.

74 KOPFSTUDIEN (Dresden, Kupferstichkabinett) Inv.-Nr. C. 285; 18,5 × 20,2 cm; Feder (Taf. LIIIa).

In einem verwandten Zeichenstil wie die „Jupiterstatue“

⁵²⁸ Kultzen 1961, 26, Anm. 37, Tafel XXIIb.

⁵²⁹ A. P. F. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français VII* (1844), 93f., Nr. 205; *Indice delle stampe di Domenico di Rossi, eredi di Giacomo*, Roma 1709, 36f.

⁵³⁰ Romagnoli, *Bellartisti Senesi*.

⁵³¹ Nagler, *Künstlerlexikon* 24 (1913), 506ff.; Th-B XXXVI (1947), 162f. mit Bibliographie.

⁵³² vgl. E. Tietze-Conrat, *Der französische Kupferstich der Renaissance*, München 1925, Tafel 24–26.

⁵³³ Lukian, *Phalaris I*, 11f.; Réau III, 1, 468f.

⁵³⁴ Kultzen 1961, 26, Anm. 36, Tafel 22a; A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum*, Tafel 146; Bartsch XV, 165, Nr. 293.

⁵³⁵ Appian XIX, 131.

ist ein Blatt mit drei Kopfstudien gehalten⁵³⁶. R. M. Arb hat den linken Kopf auf Recto als Sokrates identifiziert, der sich vom Sokrates der „Schule von Athen“ durch den tieferen Haaransatz und das tiefer sitzende Ohr unterscheidet. Die Haar- und Bartracht, der Hut und die Büstenform deuten darauf, daß auch die anderen beiden Köpfe antike Porträts darstellen sollen. Die Übereinstimmung der beiden Ohren auf Recto zeugt nicht von archäologischer Akribie, und dies erschwert die Identifizierung mit einer der bekannten Antiken. Die strenge Profilsansicht läßt an Vorlagen für Stiche oder Reliefs denken. Die Strichtechnik ist von den zart umkreisenden Kreuzschraffuren der Albertinaköpfe ebenso weit entfernt wie von dem Krakelurenstil oder den Lichteffekten der letzten Jahre. In klaren, knappen, meist kurvigen Strichen wird jede Form für sich umschrieben und modelliert, in jener locker-weichen, doch präzisen Auffassung, die die Blätter um 1518–1521 auszeichnet⁵³⁷.

75 ENTWÜRFE FÜR DIE FASSADE VON S. PETRONIO IN BOLOGNA (London, British Museum)
Inv.-Nr. 1898-3-28-1; Pouncey-Gere, 143ff., Nr. 246; 53,3 × 92,9 cm; Feder, laviert; Spuren der Vorzeichnung in Stift und Kohle; aus 12 Blättern zusammengesetzt⁵³⁸ (Taf. LVb).

Am 12. Juli 1522 erhält Peruzzi 18 Lire von der Bauhütte von S. Petronio in Bologna „per fare uno modello o disegno dela facada, porte et dela tribuna dela giexa“ ausbezahlt⁵³⁹. Vom 8. Oktober 1522 datiert eine Zahlung „pro mercede designii paretis ecclesie S.ti Petronii“ über 36 Lire, vom 30. April 1523 eine letzte Zahlung über 185 Lire⁵⁴⁰. Am 30. Dezember 1522 wird Peruzzi für den Entwurf des Portals von S. Michele in Bosco bezahlt⁵⁴¹. Erst im August 1523 ist er wieder sicher in Rom nachweisbar⁵⁴². So läßt sich der Bologneser Aufenthalt auf die Zeit zwischen Juli 1522 und April 1523 eingrenzen, auch wenn Peruzzi vielleicht nicht die ganze Zeit in Bologna verbrachte. Vasari nennt als Werke der Bologneser Zeit die Entwürfe für S. Petronio, den Karton für den Grafen Bentivogli und den Entwurf für das Portal von S. Michele in Bosco⁵⁴³. Diese Angaben werden wiederum von den Quellen bestätigt. Die Arbeit an den Entwürfen für S. Petronio scheint sich über den gesamten Zeitraum erstreckt zu haben.

⁵³⁶ R. M. Arb, *Shades of Dürer in an unknown drawing attributed to Peruzzi*, in: *BurlMag* 105 (1963), 118f., Abb. 27, 30.

⁵³⁷ vgl. etwa die „Jupiterstatue“ in Windsor Castle, s. o. Nr. 70.

⁵³⁸ Stegmann-Geymüller VII, 7 (Peruzzi), 3; Kent, 34; Willich-Zucker II, 204ff.; G. Zucchini, 15f.

⁵³⁹ Gaye II, 154; A. Gatti, *La fabbrica di S. Petronio*, 110, Nr. 208.

⁵⁴⁰ Gatti, Nr. 210, 211.

⁵⁴¹ Malaguzzi Valeri 1895, 35.

⁵⁴² Frommel, *Farnesina*, 183f.; s. o. S. 15.

⁵⁴³ Vas 1568, II, 140f.

Für Peruzzis figurales Œuvre ist nur die Zeichnung im British Museum von Bedeutung, deren große Bildfelder einen wichtigen Fixpunkt für die Chronologie seiner Werke darstellen. Diese darf als letzter in der Reihe der erhaltenen Fassadenentwürfe gelten, hat sich am meisten von dem Projekt Domenico da Varignanas von 1518 entfernt und lebt am stärksten in den späteren Projekten Giulio Romanos und Vignolas weiter⁵⁴⁴. Sie ist bis ins figürliche Detail ausgearbeitet, wesentlich größer als die anderen Entwürfe und wahrscheinlich erst gegen Ende von Peruzzis Bologneser Aufenthalt, also im Frühjahr 1523, entstanden. Auf dem Varignana nächsten Blatt ist in Peruzzis Handschrift vermerkt: „... secondo la misura che io portai da bologna a roma“⁵⁴⁵. Man kann daraus schließen, daß Peruzzi sich entweder bereits vor Juli 1522 mit S. Petronio befaßt und die ersten Entwürfe vielleicht schon in Rom vorbereitet hatte oder daß er sich zwischen Juli 1522 und April 1523 auf kurze Zeit nach Rom begab, wo seine Familie zurückgeblieben war, und dort an den Plänen weiterarbeitete⁵⁴⁶.

Neben den zahlreichen Gewandfiguren, die sich über den ganzen Fassadenentwurf verteilen, sind vor allem die drei szenischen Kompositionen über den Portalen aufschlußreich. Im Mittelfeld ist dargestellt, wie Petronius die Überführung der Unschuldigen aus Konstantinopel überwacht⁵⁴⁷. Im Gegensatz zu den meisten früheren Kompositionen Peruzzis ist hier nicht nur die Einzelfigur aus dem Zwang der Bildfläche befreit, sondern auch der Versuch gemacht, die ganze Handlung nach diagonalen Achsen zu ordnen. Die Sargträger, die Schiffe und selbst die Hintergrundsarchitektur sind nicht mehr bildparallel angeordnet. Gegenüber der unkomplizierten Reihung der „Verleumdung des Apelles“ oder der Cancellaria-Fresken entsteht der Eindruck verwirrender Vielfalt, turbulenter Bewegung; gegenüber dem szenographischen Regelmaß die bunte Lebendigkeit eines mehr zufälligen Ausschnittes. Kein Zweifel, daß hier noch Raffaels Vorbild weiterwirkt. Im Vergleich der Loggienszenen mit entsprechenden Kompositionen Peruzzis in der Sala delle Prospettive oder in der Cancellaria war aufgefallen, daß Peruzzi Raffaels Diagonalen in die Fläche zurückprojizierte. Sechs Jahre später greift Peruzzi nun diese Tendenz auf und lehnt sich dabei an Kompositionen wie die „Krönung Karls des Großen“ oder die späten Loggienszenen an. Dazu mag beigetragen haben, daß Giulio Romano, der produk-

⁵⁴⁴ Zucchini, Tafel X–XIII.

⁵⁴⁵ Zucchini, 15, Tafel III; Pouncey-Gere, 145f.

⁵⁴⁶ Da das Datum 1521 auf dem Gutachten Seccadenaris von späterer Hand stammt, kann es nicht als sicheres Argument für die Datierung herangezogen werden (Gaye II, 152f.).

⁵⁴⁷ B. Negri, *Basilica Petroniana ovvero vita di S. Petronio vescovo e protettore di Bologna . . .*, Venezia 1680; Pouncey-Gere, 144; vgl. auch die entsprechende Szene des Giovanni da Modena in der Cappella Bolognini in S. Petronio.

tivste Erbe Raffaels, gerade diese Tendenz weiter verfolgte⁵⁴⁸. Konventioneller sind die „Belagerung von Bethuliah“ im rechten Feld und die „Marienkrönung“ im Mittelgiebel, während „David und Goliath“ im linken Feld ganz an die späten Loggienszenen anknüpfen. In der Zeichentechnik ist ähnlich wie in den Entwürfen für die Villa Madama eine Auflockerung gegenüber der präzise umreißenen Auffassung der Jahre vor 1520 festzustellen. Zwar finden sich noch die klaren Parallelschraffuren in den Schattenpartien, doch erhält der Strich eine weichere, fließendere Konsistenz und, besonders in den Gewandfalten, eine nervöse Unbeständigkeit. In den Einzelfiguren macht sich ein zunehmender Hang zur Torsion, zu kontrapostischen Gewichtsverschiebungen und zu einer Komplizierung der früheren Standmotive bemerkbar.

76 DIE ANBETUNG DER KÖNIGE FÜR DEN GRAFEN BENTIVOGLI (London, The National Gallery)
Inv.-Nr. 167; Gould, 136f., Nr. 167⁵⁴⁹; 107 × 112,5 cm; Feder, laviert, auf braun getöntem Papier, weiß gehöht; rechter und linker Rand ergänzt (Taf. LVI–LVIIIa).

All diese Tendenzen treten deutlicher in dem monumentalen Karton zutage, den Peruzzi während seines Bologneser Aufenthaltes für den Grafen Giovanni Battista Bentivogli schuf. Die eigentliche Bestimmung dieser Arbeit läßt sich schwer ausmachen⁵⁵⁰. Das „modello“ eines Freskos oder Tafelbildes wäre quadriert, kaum mit einer endgültigen Signatur wie dem „BAL. SENENF.“ des Bentivogli-Blattes versehen und weniger genau ausgearbeitet. Für die Vorlage eines Stiches wäre das große Format ungewöhnlich. Ist auch keine dieser beiden Möglichkeiten auszuschließen – sowohl Tafelbilder als auch Stiche wurden danach gefertigt⁵⁵¹ –, so gehört es doch in die Reihe der Blätter ähnlich unsicherer Bestimmung wie der „Triumph des Scipio“, das „Dreikönigsblatt“ im Louvre, die „Verleumdung des Apelles“, die sogenannte „Hochzeit der Rebecca“ oder die „Mercurallegorie“, die einen autonomen Wert besitzen. Peruzzi faßt hier die Erfahrungen und Errungenschaften seiner Entwicklung seit den Fresken der Loggia di Galatea, seit seinem Eintritt in die Kunst der Hochrenaissance also, zusammen. In seinem erhaltenen Œuvre findet sich keine Komposition, die Figur, Land-

schaft und Architektur zu einer ähnlichen Einheit verbände, kaum eine, die ihn auf einer gleichen Höhe des Könnens zeigte.

Seit dem ausgehenden Mittelalter war die „Anbetung der Könige“ eine der beliebtesten Szenen aus dem Neuen Testament und bot den Künstlern Gelegenheit, ihre ganze Imaginationskraft, ihr ganzes Können unter Beweis zu stellen. Unter den Meistern der römischen Hochrenaissance ist Peruzzi wohl der einzige, der das Thema mehrfach gestaltet hat. Und gerade dort offenbart sich seine starke Verbindung zum Quattrocento. Michelangelo, Sebastiano, Raffael und seine Schule ziehen dramatischere Themen vor oder solche, in denen die Einzelfigur größeres Gewicht erhält. So darf Peruzzis Bentivogli-Blatt als der wesentlichste Beitrag der römischen Renaissance zum Thema der „Anbetung“ gelten.

Der Kern der Szene, die Huldigung der drei morgenländischen Könige vor dem Kinde, spielt sich im Inneren einer mächtigen Triumphbogenruine ab und erinnert noch an die Vorgänger in der Ponzettikapelle oder im Louvreblatt. Doch die gleichmäßige Schichtung in mehreren Bildebenen wird nun vom Licht differenziert. Der in Proskynese niedergestreckte König und die Madonna bilden eine parallele Gruppe zu dem Negerkönig und seinem Diener, während Joseph, der Ochs, der zweite König und die ersten Hirten in tiefe Schatten getaucht sind. Dieses Kernstück wird beiderseits von engverflochtenen Gruppen des Gefolges eingefasst, die sich an die Pfeiler des Triumphbogens anschmiegen und dessen rahmende Funktion trichterförmig nach vorne weiterführen. Im Gegensatz zum Louvreblatt oder zur Ponzettikapelle vereinigen sich die einzelnen Figuren nicht erst in der Gesamtkomposition zu einem Ganzen, sondern bilden in sich abgeschlossene Gruppen, die als solche gegeneinander ausgewogen werden. Als solch eine abgerundete Gruppe schwebt auch die Engelsglorie über die zerbrochene Archivolte des Bogens hinab. Über diesen Vordergrundgruppen werden nun drei vertikale Kulissen eingeblendet. In der Mitte ist ähnlich dem „Dreikönigsblatt“ oder der „Madonna“-Pouncey die Verkündigung an die Hirten dargestellt. Links und rechts zieht auf gewundenen Straßen der Troß der Könige mit Elefanten, Kamelen und einer Giraffe zum Wunderort hinab. Die felsige Landschaft, die Triumphbögen, der kahle Baum oder die Hintergrundveduten sind alte Requisiten Peruzzis, die er nun dem bunteren, phantastischeren, „kapriziöseren“ Stil dieser Jahre anpaßt.

Wie in den Bildfeldern des Fassadenentwurfs für S. Petronio hat sich auch hier der Stil gegenüber den vielfigurigen Kompositionen der Zeit um 1518–20 grundsätzlich gewandelt. Wie in den S. Petronioszenen ist der Kontur unruhiger, nervöser geworden, die Plastizität der Körper durch detailliertere Modellierung gesteigert. Die Körperlichkeit beschränkt sich nicht mehr

⁵⁴⁸ vgl. den „Raub der Helena“, Stich Marco Dentis nach Giulio Romano (Oberhuber 1962, 51, Abb. 48), und Giulio Romanos „Flucht der Clelia“ (Rom, Pal. Zuccari).

⁵⁴⁹ Gould, *The sixteenth-century italian schools*, 136f., Nr. 167.

⁵⁵⁰ Vas 1568, II, 140; P. Lamo, *Graticola di Bologna*, Bologna 1844, 35; P. Zani, *Enciclopedia Metodica Critico-Regionata* . . . , 2. Teil, V (1820), 202; M. Gualandi, *L'Adorazione dei Magi*, Bologna 1853; Crowe-Cavalcaselle IV, 415, s. besonders Anm. 73 mit Aufzählung späterer Kopien; Frizzoni 1891, 217ff.; Morelli 1893, 285.

⁵⁵¹ Gould, 137 (Ag. Carracci, C. Roberti di Civitella).

auf das Oberflächenrelief. Jede Figur versucht nun, durch Drehung, Kontrapost oder Gestik mit dem Umraum zu kommunizieren. Am auffälligsten tritt dieser Hang zur Körpertorsion in der Jünglingsgruppe am linken Bogenpfeiler in Erscheinung, die zu einer plastisch bewegten Masse zusammenwächst, einem übergeordneten Bewegungssog gehorcht, der die Einzelfigur im Ganzen aufgehen läßt. Auch das unruhig flackernde Licht trägt zum Eindruck vielfältiger Bewegtheit bei.

Keine dieser Tendenzen läßt sich aus der Malerei Bolognas um 1520 erklären. Wiederum haben Raffael und seine Schule den entscheidenden Anstoß gegeben. Am 16. Dezember 1521 war die Sala di Costantino zur Hälfte ausgemalt; und die Impresen Leos X. in der Teppichborde der „Konstantinsschlacht“ bestätigen, daß diese noch dem ersten Abschnitt angehört⁵⁵². Weit stärker noch als die „Ostiaschlacht“ verkörperte die „Schlacht am Ponte Milvio“ einen neuen Typus des monumentalen Historienbildes. Ihm schloß sich Peruzzi in seiner „Anbetung“ an. Nicht nur die dramatisch erregte Vielfigurigkeit, das Verschränken komplizierter Bewegungsmotive, das dichtgefügte Vordergrundsrelief gegenüber den fernen Hintergrundkulissen: auch einzelne Motive zeigen die enge Verbindung der beiden Werke. So ist Peruzzis sich aufbäumendes Pferd am rechten Pfeiler kaum unmittelbar von den quirinalischen „Rossebändigern“ abzuleiten, sondern nur über den Umweg der „Konstantinsschlacht“ denkbar. Auch in den Engeln mit ihren flatternden Gewändern oder in den weich gebogenen Rücken der Kämpfenden finden sich unmittelbare Vorbilder, die noch während des Bologneser Aufenthaltes in Peruzzis Vorstellung weiterwirkten. Mögen die formale Geschlossenheit und die ganze Monumentalität in der Auffassung der „Konstantinsschlacht“, die noch den Kern der Handlung ins Zentrum des Bildes stellt, auf einen Entwurf Raffaels zurückgehen und damit Peruzzi zum letztenmal in seiner unmittelbaren Nachfolge zeigen: auch die ersten Reflexe von Giulio Romanos Eigenart werden bereits sichtbar. Seine „Steinigung des Stephanus“ ist wohl noch unter Leo X. entstanden⁵⁵³. Auch sie folgt in der Zweiteilung Himmel–Erde, in den Bewegungsmotiven, im Spiel von Hell und Dunkel noch ganz dem Geist des späten Raffael. Doch Raffaels idealische Typen sind verschwunden und durch

seltsam übertriebene Physiognomien ersetzt. Selbst der Kopf Gottvaters ist von den Spuren des Alters nicht verschont geblieben. Diese Lust am Charakterisieren, an der Vielfalt bunten und bizarren Lebens, an der virtuos ausgebreiteten Diesseitigkeit ohne religiöses Engagement hat Peruzzi zweifellos angeregt. Hatten Michelangelos Macht und Raffaels Schönheit sich ihm nur mühsam erschlossen, so begab sich Giulio auf eine Ebene, der er gewachsen war und auf der er sich mit ersten römischen Künstlern messen konnte. Die Nähe zur „Stephanusmarter“ tritt besonders im Engelsreigen und in der lastenden Schwere der ganzen Himmelszone, in den Köpfen der älteren Männer, in den antikisierenden Hintergrundsarchitekturen, in der forcierten Anatomie und im Gewandstil, aber auch in der Technik des Kartons selbst zutage. Ein Blick auf den „Stephanus“-Karton zeigt, daß die fettig-weiche Konsistenz der Körperoberfläche, die Handhabung von Licht und Schatten sich Giulios Stil angenähert haben. Die Unterschiede liegen ebenfalls auf der Hand. Weder in der Zusammenfassung der Figuren zu einer übergreifenden Komposition, zu einem geschlossenen Bildgeschehen, noch in der Lebendigkeit und Überzeugungskraft der einzelnen Gestalten kann Peruzzi mit dem Raffaelschüler konkurrieren. Verbinden sich in Raffaels „Transfiguration“ Bildraum und Bildfläche zu einem unlösbaren Ganzen und droht Giulio die Integrität der Bildfläche zu zerstören, so kämpft Peruzzi noch immer um den Bildraum. Es schließen sich weder die einzelnen Figurengruppen mit den Hintergrundkulissen zu einer kontinuierlichen Räumlichkeit zusammen, noch bewegen sich die Gestalten innerhalb der Gruppen in einem freien Umraum. Alle Virtuosität kann über dieses Unvermögen nicht hinwegtäuschen. Das Bildgeschehen und seine Gestalten verharren auch auf dieser Stufe in ihrer steinernen Leblösigkeit. Peruzzis Überlegenheit über Giulio äußert sich vor allem in der vornehmeren, reineren Sicht der Dinge⁵⁵⁴.

⁵⁵⁴ Nach Vasaris Zeugnis wurde Peruzzis Karton durch Girolamo da Treviso d. J. ausgeführt (VasMil IV, 598; V, 137). Girolamos Tafel ist bislang nicht aufgetaucht und soll im 18. Jh. verlorengegangen sein (Lanzi, Storia pittorica, Bassano 1795/96, I, 316). Dieser Künstler war als Maler und Bildhauer zwischen 1523 und 1538 in Bologna tätig und scheint dort von Peruzzi wesentliche Anregungen erhalten zu haben, am augenfälligsten in seinen Fresken in der Cappella S. Antonio (S. Petronio). Am 24. Nov. 1525 erhält er den Auftrag „illius bonitatis quo ad presens est capitulum primum in ordine per prefatum magistrum Hieronimum factum et pictum in eadem capella“ (I. B. Supino, L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli XV–XVI, Bologna 1938, 208–15). Nun unterscheidet sich das erste, in dem Vertrag als vollendet bezeichnete Fresko mit dem „Wunder des sprechenden Kindes“ durch eine bis ins Detail reichende Nähe zu Peruzzi von den späteren. So stellt sich die Frage, ob Girolamo hier Skizzen oder Ratschläge Peruzzis verwertete, oder ob die Arbeit an der Ausführung des Kartons seinen Stil Peruzzi so stark assimilierte. Dies würde aber darauf deuten, daß Girolamo

⁵⁵² Golzio, 145; J. Hess, On Raphael and Giulio Romano, in: GazBA 31/32 (1947), 84f.; Hess, The chronology of the Sala di Costantino. Reply to F. Hartt, in: GazBA 37 (1950), 130ff.; Hartt, Giulio Romano, 42–45.

⁵⁵³ Hartt, Raphael and Giulio Romano, in: ArtBull 26 (1944), 90f.; Hartt, Giulio Romano, 55f.; G. Incisa della Rocchetta, D'un cartone di Giulio Romano e dell'aula coperta dei mercati Traiani, in: Miscellanea Bibliothecae Hertizianae, München 1961, 198–206; die Inschrift auf dem Rahmen des Bildes scheint nur in der Lesart Incisas (nach C. G. Ratti), jedoch in keiner der beiden Versionen Hartts sinnvoll und spricht eher für eine Datierung vor Dezember 1521.

77 MÄRTYRER-SZENE (London, British Museum)
Inv.-Nr. 1958-8-11-1; Pouncey-Gere, 150, Nr. 253,
21,3 × 28,8 cm; Feder (Taf. LVb).

In der von Pouncey-Gere den Kopien nach Peruzzi zugeordneten Kompositionsskizze einer Enthauptungsszene hat man möglicherweise doch ein Autograph des Meisters zu erblicken. Auf Befehl eines römischen Imperators wird eine Gruppe christlicher Märtyrer enthauptet, indes ein Bischof über die Hügel des Hintergrundes flieht. Stilistisch schließt sich das Blatt aufs engste an die Szenen des Fassadenentwurfes für S. Petronio in Bologna an. Dort findet sich auch die gleiche Strichtechnik in feinen, sich zuweilen verdickenden Parallelschraffuren. Kompositionell ist die Szene den etwa gleichzeitigen Blättern der „Auffindung des Kreuzes“ und der „Vertreibung der Avaritia“ vergleichbar (um 1520–1523).

78 DER MUSENREIGEN (Florenz, Palazzo Pitti)
Inv.-Nr. 167; Francini, 85⁵⁵⁵; 35 × 78,5 cm; Öl auf Holz (Taf. LVIIIb).

Die wenigen sicheren Tafelbilder des Meisters wurden in jüngster Zeit um ein kostbares Stück bereichert: „Apollos Reigentanz mit den Musen“. Die erste Zuschreibung des Gemäldes an Peruzzi stammt von Pouncey und wurde von Freedberg übernommen⁵⁵⁶. Unabhängig davon schlug G. Kauffmann 1961 auf Grund eines Stiches von P. Thomassin ebenfalls Peruzzis Autorschaft vor⁵⁵⁷. Thomassins Stich ist 1615 datiert, Alessandro Santinelli, Grafen von Metula, gewidmet und nennt Peruzzi als den Erfinder. Thomassin lebte von 1585 bis zu seinem Tode 1622 in Rom. Da jedoch seine Stiche nicht nur in Rom befindliche Gemälde zum Gegenstand haben, kann daraus kein Schluß über den Aufbewahrungsort des „Musenreigen“ um 1600 gezogen werden⁵⁵⁸.

Eine Durchleuchtung der Tafel durch die Direktion des Palazzo Pitti ergab keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß Thomassins Stich ihren ursprünglichen Zustand dar-

sobald mit der Ausführung des Kartons betraut wurde, ja daß Peruzzi von vornherein an die Ausführung durch Girolamo dachte, von dem Vasari sagt: „Et quantunque egli non avesse un grandissimo disegno, fu coloritor vago nell'olio, e nel fresco, ed imitava grandemente gli andari di Raffaello da Urbino“ (Vas 1568, II, 195).

⁵⁵⁵ A. M. Francini, *La Galleria Palatina (Pitti)*, Firenze 1956, 85. Es ist unbekannt, wann das Bild in die Sammlung der Medici oder der Herzöge von Lothringen gelangte. 1799 gehörte es zur Auswahl, die von den französischen Truppen nach Paris gebracht wurde, um erst 1815 nach Florenz zurückzukehren. Nach einer alten Notiz des Museums hätte die Tafel „di ornamento al davanti di un clavicembalo“ gedient.

⁵⁵⁶ Pouncey-Gere, 135; Freedberg, 405 ff.; vgl. auch Pigler, *Barockthemen II*, 34.

⁵⁵⁷ Kauffmann, *Peruzzis Musenreigen*, 55–61.

⁵⁵⁸ Nagler, *Künstlerlexikon XX* (1912), 541–545.

stellte und der Goldgrund erst im Barock aufgemalt wurde⁵⁵⁹. Durch Thomassins Zufügung eines zweiten, leierspielenden Apollo rechts, eines Dudelsackbläusers links und einer belanglosen Landschaftskulisse verliert die ganze Komposition ihre formale Geschlossenheit. An einigen Stellen, wo die Goldschicht abgesprungen ist, erscheint die rote Untermalung, darunter weißer Gipsgrund. Daß das Gold zuweilen die Gewänder überschneidet, besagt lediglich, daß der Maler die Figuren vor ihrem Hintergrund malte, was sich mit der Technik des 16. Jahrhunderts durchaus vereinbaren ließe.

Apollo, als einziger durch Lorbeerkrantz und Köcher ausgewiesen, führt selbst den Reigen seiner neun Begleiterinnen an. Kein Musikant begleitet den Tanz, nichts charakterisiert den Ort. Auf schmaler, rötlicher Bühne vor leuchtend goldenem Grund heben und senken sich die jugendlichen Gestalten in federnder Bewegung und ausfahrendem Kontur. Gewiß soll ihr Reigen einen Kreis beschreiben, doch dem Betrachter erscheinen sie in zwei getrennten Reliefschichten von je fünf Gestalten. Die Musen haben die Hände eng ineinander verklammert. Nur Apollo faßt seine linke Dame in höfischer Gebärde bei den Fingerspitzen. Undeutlich bleibt die Richtung der Bewegung des Reigenes. Einige heben das rechte, andere das linke Bein, andere schweben auf den Zehen beider Füße. Liefere der Reigen im Uhrzeigersinn, so müßten die Gewänder der hinteren Gruppe nach links flattern. So wird man eher an eine allgemeine Kennzeichnung tänzerischer Bewegung als an einen bestimmten Rhythmus denken dürfen. Dennoch wird dem Betrachter aufs lebendigste das Gefühl rhythmischen Gleichmaßes vermittelt. Rhythmisch schwingt die Girlande der anmutig abgewinkelten Arme, in rhythmischem Vor und Zurück wechselt das Spiel der Füße, rhythmisch variiert die Drehung der Köpfe und rhythmisch gliedert sich die Fläche in aktive Glieder und stehende Körper, bewegte Gewänder und flächige Zwischenräume. Und selbst die titulusartige Schriftrolle am unteren Rand, die stellvertretend für alle Attribute den Musen ihre Namen gibt, folgt diesem rhythmischen Charakter des Bildes. Diese Fähigkeit rhythmischer Gliederung, die in besonderem Maße Peruzzis Architekturen auszeichnet und die schon in seinen früheren Werken beobachtet werden konnte, trifft sich aufs glücklichste mit dem Thema und verleiht dem Bild eine innere Einheit und Harmonie, wie sie nur wenige seiner Kompositionen besitzen.

G. Kauffmann hat mit Recht auf die enge Abhängigkeit des „Musenreigen“ von Mantegnas „Parnaß“ im Louvre hingewiesen⁵⁶⁰. Es ist jedoch die Frage, ob die überlieferten zeitgenössischen Nachstiche, die nur vier Musen wiedergeben, als Anregung ausreichen⁵⁶¹. Selbst

⁵⁵⁹ Dr. M. Muraro bin ich für seine Bemühungen um die Durchleuchtung der Tafel zu besonderem Dank verpflichtet.

⁵⁶⁰ Kauffmann, 56.

⁵⁶¹ Hind V, 27, Nr. 21, 21 a, VI, Tafel 519.

eine mögliche Übermittlung des „Parnaß“ durch die Nachzeichnung eines Zeitgenossen würde die Gemeinsamkeiten nicht erklären können. Denn allem Anschein nach folgt Peruzzi auch in den Farben Mantegnas Vorbild. In den einfarbigen Gewändern wechseln ebenfalls Bronze grün, Orangerot, Hellrosa und Lichtblau in verschiedensten Schattierungen. Dies wäre aber ohne unmittelbare Kenntnis von Mantegnas Original kaum erklärlich. Der „Parnaß“ befand sich zu Peruzzis Lebzeiten noch im Studiolo der Isabella d'Este zu Mantua⁵⁶². Während seines Bologneser Aufenthaltes 1522/23 konnte der Künstler ohne große Mühe die Gonzagasammlung und die Werke des für ihn schon seit seinen Anfängen bedeutsamen Mantegna in Mantua besuchen. Nun steht der „Musenreigen“ des Palazzo Pitti unter allen datierbaren Werken Peruzzis dem Bentivoglikarton weitaus am nächsten. Der zweite (stehende) König und die Engel um Gottvater repräsentieren die gleiche Stilstufe wie Apollo und die Musen. So liegt es nahe, den „Musenreigen“ ebenfalls in die Zeit um 1522/23 zu datieren und einen unmittelbaren Einfluß von Mantegnas „Parnaß“ anzunehmen. Hind bringt Peruzzis „Musenreigen“ überzeugend mit den „Danceuses Borghèse“ des Louvre zusammen, das auch auf Raffaels Bronzerelief in der Cappella Chigi eingewirkt hat und sich während der Renaissance in Rom befunden haben muß⁵⁶³. Ein Blick auf das Relief lehrt jedoch, daß Peruzzi nicht zu dem antiken Prototyp zurückgekehrt ist. So stellt sein Musentanz weniger eine Korrektur Mantegnas im antiquarischen Sinne als eine Übersetzung in den Stil der Jahre kurz nach Raffaels Tod dar. Mit Mantegnas Einfluß erklärt sich auch manche ikonographische Eigenart der Tafel. Während es Mantegna wohl nur um die Gesamtheit der Musen zu tun war, legte die Beschränkung auf den „Musenreigen“ ihre nähere Kennzeichnung nahe. Und da sich Mantegnas Vorbild mit den üblichen Attributen, wie sie etwa in der Loggia Palatina, in der Sala delle Prospettive oder in der „Vertreibung der Avaritia“ auftauchen, nicht vereinbaren ließ, verfiel der Maler auf die Idee der Titulusrolle. Die Buchstabierung der Musennamen ist fehlerhaft und deckt sich nicht mit jener in Giraldus' Musentraktat von 1512⁵⁶⁴. Wahrscheinlich stammt sie von einem der römischen Humanisten und wurde während des Kopierens oder durch spätere Restaurierungen entstellt. Bemerkenswert vor allem die Verwandlung der Polyhymnia in eine Polyhypnia! Der Zusammenhang des „Musenreigen“ mit Mantegnas „Parnaß“ ist in doppelter Hinsicht bezeichnend für Peruzzis Künstlertum, der hier aufs neue sein unerhörtes Einfühlungsvermögen, seine spontane Offenheit für

die Werke bedeutender Künstler beweist. Während diese Fähigkeit sich aber im zweiten Jahrzehnt weitgehend auf Raffaels Einfluß beschränkte und sich damit die allgemeine Entwicklung zunutze machte, wendet sie sich nun in Mantegna einem Vertreter der älteren Richtung zu. In der Freude an gezielter höfischer Bewegung, an der minuziösen Feinheit eines „Kabinetstückes“, am krausen Spiel der metallischen Draperien, dem maskenhaft pointierten Schnitt der Physiognomien äußert sich seine stets lebendige Verwandtschaft mit dem späten Quattrocento. Wohl ist die Gestik weniger ausfahrend, die Bewegung geschmeidiger, die Modellierung plastischer und die ganze Gruppe in sich geschlossener als in Mantegnas Komposition – Veränderungen, die sich aus Peruzzis Schulung durch die römische Hochrenaissance erklären. Doch der Geist Raffaels lebt nur mehr im Detail, nicht mehr in der Gesinnung weiter. Diese Rückkehr zu quattrocentesken Formprinzipien ist aber ein Merkmal des beginnenden Manierismus⁵⁶⁵.

79 GONZAGA-ORGEL (Windsor Castle)

Inv.-Nr. 5495; Popham-Wilde, 293, Nr. 683, Tafel 66; 38 × 56,5 cm; Feder, laviert, weiß gehöht; eigenhändige Erklärung Peruzzis über mögliche Alternativen des Aufbaus (Taf. LXXIXc).

Eine nähere Verbindung zu dem Hofe von Mantua während dieser Jahre wird auch durch den Entwurf für eine weltliche Orgel nahegelegt, die das Gonzaga-Wappen und die „Fides“-Imprese des Federico Gonzaga trägt. Pophams Vorschlag, diesen Entwurf mit der Alabasterorgel in Zusammenhang zu bringen, die Baldassare Castiglione 1522 im Auftrage Isabellas d'Este in Rom kaufte und die in Isabellas Grottino zu Mantua ihre Aufstellung fand, scheidet wohl schon an der „Fides“-Imprese, die sich lediglich für Federico (etwa seit 1519) nachweisen läßt⁵⁶⁶. Dieser Entwurf, der im architektonischen Aufbau unmittelbar an das Grab Hadrians VI. (1523/24) und im Figurenstil an die „modellierten“ für die Villa Madama (1521) erinnert, ließe sich mit Peruzzis Stil um 1522/23 ohne Schwierigkeiten vereinbaren. Der eigenhändigen Legende ist zu entnehmen, daß die Orgel zwei ähnliche Schauseiten erhalten sollte. Dem figürlichen Programm fehlt wohl die letzte Ausreifung: Apollo auf dem Giebel wird beiderseits von je zwei musenähnlichen Gestalten flankiert. In der Attika folgen insgesamt sechs Musen und in den seitlichen Nischen nochmals zwölf Gestalten, von denen zwei ebenfalls mit Musikinstrumenten ausgestattet sind.

⁵⁶⁵ G. S. Graf Adelman und G. Weise, *Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus*, Tübingen 1954, 34–45.

⁵⁶⁶ *Corpus nummorum italicorum IV, Lombardia (Zecche minori)*, Roma 1913, Tafel XX–XXIII; Hartt, *Gulio Romano*, 110, Anm. 2; der verwandten Imprese in Isabella d'Estes 1492 gefertigten Studiolfriesen fehlt die Devise „Fides“ (J. Lauts, *Isabella d'Este*, Hamburg 1952, Abb. 21).

⁵⁶² Tietze-Conrat, *Mantegna* 1955, 195.

⁵⁶³ Hind, loc. cit.; W. Bode, *The bronze relief in the Wallace collection*, in: *BurlMag* 4 (1904), 215; *Katalog der Wallace Collection*, London 1920, 101.

⁵⁶⁴ G. G. Giraldus, *De Musis*, 1512.

80 ANTIKER TRIUMPHZUG (Privatbesitz)

17,8 × 26,4 cm; Feder, laviert; verkauft am 20. November 1958 bei Christies, Katalog Nr. 105D als Schule des Giulio Romano (Popham); Bestimmung als Kopie nach Peruzzi durch K. Oberhuber (Taf. LVc).

Etwa gleichzeitig mit dem Bentivogli-Karton muß die nur in einer Kopie überlieferte Zeichnung eines antiken Triumphzuges entstanden sein. Es ist schwer zu entscheiden, ob das Blatt nur einen Ausschnitt der ursprünglichen Komposition festhält. Daß die Zeichnung kurz vor dem Rande endet und daß die Hintergrundsarchitektur der diagonalen Figurengruppe das Gleichgewicht hält, spricht für die Vollständigkeit dieses Abschnittes. Wie in Mantegnas „Triumph des Caesar“ könnten sich andere Abschnitte angereicht haben.

Stilistisch sind wiederum das enge Verflechten elastischer Gestalten zu einem mächtigen Block, der Schwung, der jede Figur ergriffen hat, die Vielfalt der Bewegungsmotive, die kraftvolle Modellierung der Körper hervorzuheben – alle jene Neuerungen, die Peruzzi sich im Studium von Raffaels und Giulios Entwürfen für den „Konstantinssaal“ angeeignet hatte. Andererseits möchte man in einigen Motiven eine Wirkung von Mantegnas „Triumph des Caesar“ vermuten, den Peruzzi während seines Bologneser Aufenthaltes ebenso gründlich betrachtet haben mag wie Mantegnas „Parnaß“. Die sorgfältig reproduzierte Zeichentechnik, insbesondere der weiche, in der Binnenzeichnung auf kurze Linien reduzierte Strich und die römische Hintergrundsarkade verbinden das Blatt mit dem Mittelfeld des Fassadenentwurfs für San Petronio. Von der Problematik des „Tempelgangs“ und der Werke nach 1523 ist noch nichts zu spüren. So scheint eine Datierung in die Bologneser Zeit um 1522/23 geboten.

81 DIE VERTREIBUNG DER AVARITIA AUS DEM TEMPEL DER MUSEN

Bartsch XII, 133ff., Nr. 12; signiert: BAL · SEN · PER · UGO (Taf. LXIXa).

Dem gleichen Themenkreis wie „Musenreigen“ und Gonzaga-Orgel gehört ein Chiaroscurodruck an, dessen Signatur Peruzzi als Erfinder und Ugo da Carpi als Stecher überliefert⁵⁶⁷. Peruzzis Vorzeichnung ist bislang nicht aufgetaucht. Es handelt sich hier um einen der meisterhaften Zweifarbindrucke des Ugo da Carpi, die Peruzzis Technik dieser Jahre besonders entgegenkommen. Die lineare Strichzeichnung der einen Platte wird durch die mehr flächig-lavierende Manier der zweiten mit ihren ausgesparten Lichtern sinnvoll ergänzt. Vasari widmet dem Blatt eine kurze Beschreibung in der Vita des Ugo da Carpi: „... perche dopo lui Baldassarre Peruzzi pittor Sanese fece di chiaro scuro simile una carta d'Hercole che caccia l'avarizia, carica di vasi d'oro, e d'argento, dal

monte di Parnasso, dove sono le Muse in diverse belle attitudini, che fu bellissima . . .⁵⁶⁸. Vasaris Deutung wird durch die beiden Vierzeiler unter der Kupferstichversion bestätigt⁵⁶⁹:

„Quella che'l secol primo aurato e' degno,
Che del viver comun dell'alma madre',
Ruppe' la dolce' via, con falso ingegno,
Meno' seco lascivia, e' falsitade,
Di doppia faccia ornata, e' col disegno.
Medesmo altrove usato, Poi le strade,
Volgendo al bel Parnaso, e sua famiglia,
Le scaccia Hercole' fuor, batte e, scompiglia.“

Daß das Opfer des zuschlagenden Tugendhelden wirklich Avaritia ist, wird nicht nur durch Kanne und Teller bestätigt, sondern vor allem durch Geldsack, Zange und Kette, die noch Ripa der Avaritia als Ausdruck von Habsucht und Sklaverei beigibt⁵⁷⁰. Die übrigen Gestalten sind deutlich charakterisiert: Herkules mit Löwenfell und Keule, Apollo mit Leier und Lorbeer, Athene mit Helm, Lanze, Schild und Panzer und die neun Musen mit Maske, Flöte und Diadem. Auch die übrigen Bildelemente scheinen nicht ohne Bezug auf die Handlung. Herkules überwältigt Avaritia vor einem Triumphbogen, der wohl seinen Sieg unterstreichen soll. Hinter Avaritia steht ein dürrer Baum unter einer bedrohlich dunklen Wolke. Schwarze Vögel, Raben, Krähen oder Elstern, vervollständigen den Eindruck winterlicher Öde. Ähnlich tot wirkt der breite Baumstumpf, auf den sich die eine Muse stützt, den kräftigen Wurzeln und der rauhen Rinde nach vielleicht eine Eiche. Endlich ist im Hintergrund ein pantheonartiger Rundbau erkenntlich, auf dessen Giebelfirst die Statue eines Neptun thront. Vielleicht hat der Künstler hier den Parnaß mit Delphi verschmolzen, wo Neptun im Apollotempel einen Altar besaß⁵⁷¹. Darauf deuten auch das ferne Meer mit seinen Felsklippen, das Kreisen der Raubvögel, der zweite Tempel und der Eichbaum⁵⁷².

Dabei ging es dem Künstler gewiß nicht um die Veranschaulichung mythologischer Inhalte oder Orte, sondern um eine zeitbezogene Aussage, deren Sinn es zu entschlüsseln gilt. Apollo und Minerva in Gesellschaft der Musen repräsentieren Künste und Wissenschaften, Herkules Tugend und Stärke. Wenn also Tugend den Geiz aus der Welt der Künste vertreiben muß, so heißt dies zugleich, daß nur im Dienste groß-

⁵⁶⁸ Vas 1568, II, 304.

⁵⁶⁹ Eine mäßiger Übertragung der Komposition in den Kupferstich trägt neben dem Monogramm des Meisters mit dem Würfel die Signatur „Baltasar Perutius Senen. inventor“ und zwei erklärende Vierzeiler (Bartsch XV, 195, Nr. 17). Die Platte wurde dann von Thomassin neu gestochen.

⁵⁷⁰ Ripa I, 54ff.

⁵⁷¹ Pausanias X, 24, 4.

⁵⁷² Pauly-Wissowa XVIII, 4, 1635ff., II, 1, 39.

⁵⁶⁷ Frizzoni 1891, 201; Servolini 1929, 297; Freedberg, 405.

zügiger Auftraggeber die Künste gedeihen können, ein Gedanke, der bei Vasari, Francesco da Olanda, Cellini oder anderen immer wieder auftaucht und ein Lebensproblem der Renaissancekünstler darstellte. Weniger aktuell wäre eine Anspielung auf die Habgier unter den Künstlern selbst. Peruzzis Vorlage für den Chiaroscurodruck muß um 1522 bis 1524 entstanden sein. Stilistisch läßt er sich zwischen den Bentivogli-karton und den Karton für den „Tempelgang Mariä“ einordnen. Welches Ereignis aber kann Peruzzi während dieser Jahre zu einer derart polemischen Aussage bewegt haben?

Nach dem Tode Leos X. waren viele Künstler plötzlich ohne Arbeit, und selbst Peruzzi war gezwungen, sich andernorts nach Aufträgen umzuschauen. Erst kurz vor dem Tode Hadrians VI. kehrte er nach Rom zurück und mag dort noch die Sparsamkeit des monchischen Papstes erfahren haben⁵⁷³. So atmeten Rom und seine Künstlerkolonie auf, als durch die Wahl Clemens' VII. im November 1523 wieder ein Medici in den Vatikan einzog. Am eindrucksvollsten schildert wohl Vasari die Situation zwischen dem Tod Leos X. und der Wahl Clemens VII.: „... intanto morendo Leone, e con esso lui tutte le belle, e buone arti, tornate in vita da esso, e da Giulio secondo suo antecessore, succedette Adriano sesto nel pontificato del quale furono talmente tutte l'arti, e tutte le virtù battute... Erano già le povere virtù, per lo vivere d'Adriano mal condotte, quando il cielo, mosso à pietà di quelle, volle con la morte d'uno, farne risuscitar mille... perche creato Papa Clemento settimo, pieno di generosità, seguitando le vestigie di Leone, e degl'altri antecessori della sua illustrissima famiglia, si pensò, che avendo nel Cardinalato fatto belle memorie, dovesse nel papato avanzare tutti gl'altri di rinovamenti di fabbriche, e adornamenti⁵⁷⁴“. Auf ähnliche Weise geißeln P. Valeriano, Giovio oder die Pasquinate den Geiz und die Kunstfeindlichkeit Hadrians⁵⁷⁵. So liegt es nahe, in dem Chiaroscuroblatt eine Verherrlichung Clemens' VII. zu erblicken, der die Avaritia wieder aus der Welt der Künste vertrieb. Wenn Peruzzi zur gleichen Zeit Hadrians Tugenden im Grabmal von S. Maria dell'Anima verewigt, so ist dies kein größerer Widerspruch, als wenn Michelangelo seinen zwiespältigen Gefühlen für die Medici einmal in der Florentiner Grabkapelle und dann in einer Brutusbüste Ausdruck verleiht. – Peruzzis „Avaritia“-Blatt erhebt bei aller Gelehrsamkeit einen weniger allgemeingültigen Anspruch als etwa Mantegnas Studiolo-Allegorien. In der zeitkritischen Aktualität ist es viel eher der „Merkur“-Allegorie im Louvre zu vergleichen, die ebenfalls für einen Druck gedacht gewesen sein mag.

⁵⁷³ s. o. S. 15.

⁵⁷⁴ Vas 1568, II, 316.

⁵⁷⁵ Pastor IV, 2, 153f.

82 ASTROLOGISCHE ALLEGORIE

Bartsch XV, 299, Nr. 397; Zuschreibung an Peruzzi durch K. Oberhuber (Taf. LXIXb).

Die gleichen Stilmerkmale zeigt ein weiterer Kupferstich Marcantonio Raimondis, dem offenbar ein astrologischer Gedanke zugrunde liegt. Dargestellt sind zwei antik gekleidete Mädchen, deren eine, den linken Fuß auf einen Block gestützt, in ein Buch schreibt, während die andere ein geschlossenes Buch in Händen hält und in die Ferne schaut. Im Himmel ist ein Fragment des Tierkreises mit den Zeichen Waage und Skorpion zu sehen. Bartsch hat mit Recht vermutet, daß der Block für eine Inschrift bestimmt war, die vielleicht Aufschluß über den Sinn erteilt hätte. Sucht man nach einem aktuellen Ereignis, das sich um 1523/24 im Zeichen der Waage und des Skorpions in Rom abspielte, so könnte man an das Konklave nach dem Tode Hadrians VI. denken, das am 1. Oktober 1523 begann und am 18./19. November 1523 zur Wahl Clemens' VII. führte. Die Mädchen wären dann als Sibyllen zu verstehen, denen als einzigen das Buch der Zukunft offenstand. A. Bocchi hat die Komposition dann unter der Überschrift „Virtutis et felicitatis formula“ unter Zufügung eines Greises und der Inschrift „Virtuti merito sedes quadrata dicatur“ in seine Emblemik aufgenommen⁵⁷⁶.

83 DIE SIEBEN TUGENDEN DES MARCANTONIO RAIMONDI

Bartsch, XIV, 293ff., Nr. 386-92 (Taf. LXXb-h).

Peruzzis Verhältnis zur Druckgraphik nach Raffaels Tod wird weiterhin durch eine Stichfolge von „Sieben Tugenden“ illustriert, die die Initialen Marcantonio Raimondis trägt. Bartschs Vermutung, die Vorlagen stammten von Raffael, wurde schon von Delaborde und Hirth angezweifelt⁵⁷⁷. Delaborde denkt an einen Raffaelschüler wie Giulio Romano, Hirth an die Zeit um 1525, da die Technik dem datierbaren Laurentiusstich nach Bandinelli am nächsten stehe. In der Tat lassen sich die Kompositionen ohne Schwierigkeiten in Peruzzis Werk um 1524–1527 einfügen⁵⁷⁸. Sie zeichnen sich einerseits durch volle plastische Rundheit aus, durch ein Volumen, das ihrem Körper Gewicht, ihrer Bewegung Schwere verleiht, und andererseits durch die fast forcierte Drehung aus der Bildebene, die zu Überschneidungen der Gliedmaßen, ja bei Gestalten wie der Prudentia zu seltsamen Verrenkungen führt. Voluminöse Schwere ist aber charakteristisch für die „Tugenden“ des Hadriansgrabes, zwanghafte Verdrehung

⁵⁷⁶ Bocchi 1555, Tafel CXXVII; vgl. die Deutung bei E. Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London 1958, 127.

⁵⁷⁷ Delaborde, 187–190; Hirth, 40.

⁵⁷⁸ Den Hinweis auf eine mögliche Zuschreibung an Peruzzi verdanke ich Dr. K. Oberhuber.

für den „Tempelgang Mariä“, die Zerlegung der Gestalt durch Überschneidungen für das Grabmal des Antonio da Burgos, und so dürfte die Kupferstichfolge ebenfalls nach der Rückkehr Peruzzis aus Bologna entstanden sein. Ein Terminus ante ist mit dem Sacco di Roma im Mai 1527 gegeben, nach dem Marcantonio nach Bologna und Peruzzi nach Siena flohen. Die drei geistlichen und die vier weltlichen Tugenden vereinigen sich zu den sieben Kardinaltugenden, wie sie Peruzzi am Hadriansgrab ebenfalls dargestellt hatte.

84 CERES (Rom, Palazzo Barberini)

Inv.-Nr. FN. 19207; Di Carpegna, 49⁵⁷⁹; 31 × 42 cm; Öl auf Holz (Taf. LIX, LX a).

Die Provenienz dieser eigenartigen Tafel läßt sich nicht über die Sammlung des Grafen Giulio Sternini zurückverfolgen, aus der sie in die Sammlung Hertz und schließlich in die Galerie des Palazzo Barberini gelangte. Als Autor wurden Licinio da Pordenone, Dosso Dossi, Sebastiano del Piombo, Bartolomeo Veneto und Battista di Dosso vorgeschlagen⁵⁸⁰, bis sich Lafenestres und Venturis Zuschreibung an Peruzzi durchsetzte⁵⁸¹. Der Zustand des Bildes ist schlecht. Nach dem Ankauf durch H. Hertz nahm der Restaurator Luigi Cavenaghi eine grundlegende Restaurierung vor und brachte unter dem später aufgemalten Oberkörper einer nackten Venus die ursprüngliche Büste zum Vorschein. Die rissige Oberfläche ist stellenweise und besonders am Halsausschnitt abgeschabt, stellenweise ausgebessert: so an beiden Armen, denen heute jede Modellierung fehlt, so an der (vom Betrachter aus gesehen) rechten Hälfte des rechten Auges und der angrenzenden Wangenpartie, so an den unteren Augenlidern, am Nasenloch und an der Stirne. Am oberen Rand des Gewandes läuft ein blaßroter Streifen, der möglicherweise zu einer Borde gehörte. Auch der farblos schwärzliche Hintergrund entspricht kaum mehr dem ursprünglichen Zustand. An den Seiten und unten mag die Tafel beschnitten worden sein.

Dennoch geht, zumal vom Kopf, noch eine außerordentliche Wirkung aus. In gleichgewichtiger Ruhe, ohne Absicht, Ziel oder Beziehung, blickt das Mädchen aus dem Bild. Nur in dem zarten, an den Wangen ins Rosa spielenden Inkarnat, im roten Mund, in den dunklen Augen und im vollen, rötlich-braunen Haar unterscheidet sie sich von der Statuarik eines antiken

Marmorbildes. Kein momentaner Ausdruck, keine individuellen Züge sind zu entdecken, es sei denn jene schmerzliche Süßigkeit, jene verhaltene Anmut, jene resignierende Gelassenheit, die für Peruzzis Physiognomien so bezeichnend sind.

Das Ährenadiem, die Blumen- und Fruchtbuketts über den Ohren und das stahlblaue, von einer goldenen Brosche zusammengehaltene Gewand deuten darauf, daß der Künstler eine antike Göttin wie Demeter-Ceres oder aber eine Allegorie des Sommers darstellen wollte.

Für Demeter-Ceres spricht aber noch ein anderes Attribut: die sorgsam geschlungene Mitra, jener antike Kopfputz, den die Frauen um Hals und Kopf legten und an den Ohren knüpften und dessen Enden beiderseits auf die Schultern fielen⁵⁸². Besonders bei Hera, Demeter und Kore läßt er sich nachweisen⁵⁸³. In der hier gezeigten Form mit dem bis unter das Kinn reichenden breiten Halstuch ist er jedoch äußerst selten⁵⁸⁴. Peruzzi selbst hatte diese Form der Mitra bereits an der ältesten seiner Sibyllen in S. Pietro in Montorio versucht⁵⁸⁵. Auf keiner früheren oder gleichzeitigen Ceres-Darstellung findet sich dieses eigenartige Attribut. Auf den Stichen des Nicoletto da Modena⁵⁸⁶, auf der Tafel des Michele Panonio (Budapest, Museum), in Raffaels „Amor und Psyche“-Zyklus oder bei Giulio Romano (Palazzo del Te) trägt Ceres lediglich das Ährenadiem. Zuweilen sind ihr noch Früchte, ein Füllhorn und eine Schlange beigegeben. Daß die Ceres des Palazzo Barberini durch eine Mitra ausgezeichnet ist, zeugt von einer Antikenkenntnis ihres Erfinders, wie sie während dieser Jahre nur wenige außer Peruzzi besaßen.

Es darf dies als ein gewichtiges Argument für die Zuschreibung an Peruzzi gelten, da die anderen in Vorschlag gebrachten Meister sich in geringerem Maße archäologisch betätigt haben. Auch stilistisch läßt sich keine der übrigen Zuschreibungen überzeugend begründen. Der Gesichtstypus, die Gewandbehandlung, die Farbigkeit und der Ausdruck fügen sich dagegen organisch in Peruzzis Œuvre ein. Peruzzis Ceres in der Supraporte der Sala delle Prospettive folgt mehr dem traditionellen Typus. Die Ähren ragen in Büscheln über ihr Haupthaar, ähnlich wie auf Raffaels etwa gleichzeitiger Ceres in der Loggia di Amor e Psyche. Eine erstaunliche Nähe zur Tafel des Palazzo Barberini zeigt hingegen die gleichfalls mit einem Ährenadiem

⁵⁷⁹ J. P. Richter, *La collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*, Leipzig 1928, 40; N. Di Carpegna, *Catalogo della Galleria Nazionale Pal. Barberini*, Roma 1959, 49.

⁵⁸⁰ Richter, *op. cit.*; Berenson 1932, 283; Hermanin, *Palazzo Venezia*, Roma 1948, 216.

⁵⁸¹ G. Lafenestre und E. Richtenberger, *La peinture en Europe. Rome, les musées, les collections particulières, les palais*, Paris 1905, 285; Venturi IX, 5, 412; Di Carpegna, *loc. cit.*

⁵⁸² Manoni 1895, 125, Abb. 93.

⁵⁸³ Pauly-Wissowa XV, 2, 2218.

⁵⁸⁴ Ein in der Sammlung Busiri Vici zu Rom befindliches Gemälde aus dem späten 18. Jahrhundert zeigt einen Künstler, der eine mit der gleichen halstuchförmigen Mitra bekleidete antike Gewandstatue zeichnet.

⁵⁸⁵ s. o. S. 50, Anm. 179.

⁵⁸⁶ Hind II, 28, Tafel 654, II, 85, Tafel 683.

geschmückte Tochter des Darius in Sodomas Fresko der Sala di Alessandro e Rossana. Dort schmiegen sich die Ähren enger an die Haare an, in die über den Ohren ebenfalls Rosen gesteckt sind. Frisur und Kopftypus zeigen ebenfalls Verwandtschaft. Ließe sich der Wandel des Cerestypus von der Sala delle Prospettive zur „Ceres“ des Palazzo Barberini also durch einen Einfluß Sodomas erklären, so wäre damit eine Datierung nicht vor 1518/19 gegeben. Eine Entstehungszeit um 1521–1523 wird aber auch durch den spröden, gratig-gebrochenen Faltenstil nahegelegt. Die nächste Parallele dazu findet sich in den „Musen“ des Palazzo Pitti (1522/23). Die Farbigkeit des miniaturhaft feinen Pinsels, der sich vor allem im Bukett über dem Ohr entfaltet, im zarten Rosa der Rose, im Goldgelb und Rot der Birnen und Kirschen, im Dunkelgrün der Blätter, erinnert an die Kalottenszenen der Ponzettikapelle und an die Cancellariafresken.

85 MÄDCHENKOPF (Turin, Galleria Sabauda)

Catalogo, 57, Nr. 129⁵⁸⁷; 18 × 27 cm; Kohle und Rötel; spätere Aufschrift „Baldassarre da Siena“ und „Peruzzi“ (Taf. XXIX).

Am besten vergleichbar mit der „Ceres“-Barberini ist wohl die Kohle-Rötel-Zeichnung eines Mädchenkopfes in Turin. Der Zeichenstil und die physiognomische Verwandtschaft dieses Kopfes mit der Caterina der Ponzettikapelle schließen jeden Zweifel an Peruzzis Autorschaft aus. Die „Ceres“ und die Turiner Zeichnung besitzen jedoch nicht mehr die mandelförmigen Augen der Heiligen der Ponzettikapelle. Die Ceres weicht ihrerseits durch die schlankere Kopfform von dem Turiner Kopf ab, der sich ähnlich wie die Brigitte der Ponzettikapelle dem Typus der Magdalena in Raffaels „Heiliger Cecilie“ (um 1514/15) anschließt. Wie Raffael so behält auch Peruzzi beide Kopftypen während der nächsten Jahre bei. Das bedeutende Turiner Blatt dürfte zwischen der Cappella Ponzetti (1516) und der „Ceres“ des Palazzo Barberini entstanden sein.

86 DAS GRABMONUMENT FÜR PAPST HADRIAN VI. (Rom, Santa Maria dell'Anima) (Taf. LXIV, LXV a, b)

Etwa gleichzeitig mit dem „Tempelgang“ (s. u.) muß Peruzzis Entwurf für das Grabmal Hadrians VI. in der benachbarten Kirche S. Maria dell'Anima entstanden sein⁵⁸⁸. Peruzzi war im Sommer 1523 nach Rom zurückgekehrt, Papst Hadrian VI. am 14. September 1523 gestorben. Hatte Michelangelo auch Rom längst verlassen, so stand Peruzzi in Künstlern wie Giulio

Romano, Lorenzetti oder Antonio da Sangallo doch eine mächtige Konkurrenz für einen ähnlichen Auftrag gegenüber. Michelangelo hatte 1505 das Grab Julius II. übernommen. Im Frühjahr 1524 soll er die Gräber Leos X. und Clemens' VII. in das begonnene Medicimausoleum bei S. Lorenzo in Florenz einbeziehen⁵⁸⁹. Daß nun Peruzzi als erster nach Michelangelo den Auftrag für ein Papstgrab erhielt, mag wiederum die hohe Schätzung bestätigen, die er während dieser Jahre in Rom genoß.

Bereits am 22. September 1523 berichtet Willem van Lochorst: „Pollicetur tamen Dominus Cardinalis Enckevoert propriis impensis (et non immerito) circa monumentum docens expensas mille ducatorum⁵⁹⁰“. Die figürlichen Teile müssen 1524 in Arbeit gewesen sein. Dies geht aus dem Bericht des Benvenuto Cellini hervor, der mit Giulio Romano (bis 5. Oktober 1524 in Rom), Penni und dem Sieneser Bildhauer Michelangelo einer Künstlervereinigung angehörte: „Il detto Michelangelo Sanese scultore in questo tempo faceva la sepoltura del morto Papa Adriano⁵⁹¹“. Im August 1528 hat das Grabmal seine Aufstellung noch nicht gefunden. Enckevoert beklagt die Bestattung einiger Verstorbener im Chor der Anima, „cum Adrianus et quondam Cardinalis Sedunen. (M. Schinner) habeant Suas sepulturas⁵⁹²“. Am 29. Juli 1529 ermächtigt Peruzzi in Siena den Bruder Pietro di Andrea in Rom, „a Reverendissimo Cardinali Tortose vocato Hincvort scutos novem auri de sole . . . pro residuo sue mercedis et precii sepulture sanctissimi domini . . . pape Adriani per eundem magistrum Baldassarem in Urbe condite . . .“ einzuziehen⁵⁹³. Spätestens zu diesem Zeitpunkt müssen die Arbeiten und wohl auch die Aufstellung abgeschlossen gewesen sein. Am 11. August 1533 wird der Leichnam des Papstes in das neue Grabmal überführt, nachdem Clemens VII. schon am 16. September 1530 die Genehmigung dazu erteilt hatte. Man wird also den Entwurf in das Spätjahr 1523, die Steinarbeiten um 1524 bis 1529 und die verlorenen Malereien zwischen 1529 und 1533 datieren dürfen.

Vasari widmet in seiner Peruzzi-Vita dem Grab nur wenige Worte: „Fece il disegno della sepoltura di Adriano sesto, e quello, che vi è dipinto intorno è di sua mano, e Michelagnolo scultore Sanese condusse la detta sepoltura di marmo, con l'aiuto di esso Baldassarre⁵⁹⁴“. Auf Einzelheiten geht Vasari dann in der

⁵⁸⁷ Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino, Torino 1909, 57.

⁵⁸⁸ Crowe-Cavalcaselle IV, 416; E. Mauceri, Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma, in: L'Arte 3 (1900), 254ff.; Venturi XI, 1, 191–196.

⁵⁸⁹ K. Frey, Briefe an Michelagnolo, 228ff.

⁵⁹⁰ M. E. Houtzager, Katalog der Gedächtnisausstellung für Papst Hadrian VI., Utrecht-Leuven 1959, 209–218 mit umfassender Bibliographie und einer reichen Materialsammlung zur Geschichte des Grabmals.

⁵⁹¹ B. Cellini, La vita, ed. P. D'Ancona, Milano o. J., 70.

⁵⁹² J. Lohninger, S. Maria dell'Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom, Rom 1909, 82.

⁵⁹³ Banchi-Borghesi, 445f.

⁵⁹⁴ Vas 1568, II, 141.

Vita des Michelangelo da Siena ein: „Michelagnolo Scultore Sanese, poiche hebbe consumato i suoi migliori anni in Schiavonia con altri eccellenti scultori si condusse a Roma con questa occasione. Morto papa Adriano, il cardinale Hincfort, il quale era stato dimestico, e creato di quel pontefice, non ingrato de' benefizij da lui ricevuti deliberò di fargli una sepoltura di marmo; e ne diede cura a Baldassarre Petrucci pittor Sanese, il quale fattone il modello, volle che Michelagnolo scultore suo amico, e compatriota ne pigliasse carico sopra di se. Michelagnolo dunque fece in detta sepoltura esso papa Adriano grande quanto il vivo, disteso in su la cassa, e ritratto di naturale; e sotto a quello in una storia pur di marmo, la sua venuta a Roma, ed il popolo Romano che v'è a incontrarlo, e l'adora. Intorno poi sono in quattro Nicchie, quattro virtù di marmo, la Giustitia, la Fortezza, la Pace e la Prudenza, tutte condotte con molta diligenza dalla mano di Michelagnolo e dal consiglio di Baldassarre. Bene è vero, che alcune delle cose, che sono in quell' opera furono lavorate dal Tribolo scultore Fiorentino allora giovanetto; e queste fra tutte furono stimate le migliori. E perche Michelagnolo con sottilissima diligenza lavorò le cose minori di quell'opera, le figure piccole, che vi sono, meritano di essere piu, che tutte le altre lodate. Ma fra l'altre cose, vi sono alcuni mischi con molta pulitezza lavorati, e commessi tanto bene, che piu non si può desiderare. Per le quali fatiche fu a Michelagnolo dal detto Cardinale donato giusto, ed honorato premio, e poi sempre carezzato, mentre che visse. E nel vero a gran ragione, perciocche questa sepoltura, e gratitudine non ha dato minor fama al cardinale che a Michelagnolo si facesse nome in vita, e fama dopo la morte. La quale opera finita non andò molto, che Michelagnolo passò da questa all'altra vita, d'anni cinquanta in circa⁵⁹⁵“.

Das Grabmonument Hadrians wie der ganze Chor der Kirche haben 1747–1751 einschneidende Veränderungen erfahren⁵⁹⁶. Ein Stich des M. Greuter und eine Zeichnung des G. da Tivoli halten seinen alten Zustand fest (Taf. LXVa)⁵⁹⁷. Die Malereien Peruzzis, ein heiliger Antonius von Florenz und ein heiliger Bruno von Meissen in Überlebensgröße, die schon im 18. Jahrhundert stark beschädigt waren, wurden zuletzt von Bottari gesehen⁵⁹⁸. Wohl schon 1747–1751 entfernte man die „Caritas“ und die vier flankierenden Kandelaber des Giebels sowie zwei Tugenden der Attikazone mit ihrer Nischenarchitektur. Die „Fides“ wurde statt der „Caritas“

als Giebelakroter verwendet, die „Spes“ auf das gegenüberliegende Grabmal des Herzogs von Cleve gestellt. Die „Caritas“ ist verschollen.

Durch diese Reduktionen ist die Ähnlichkeit mit Andrea Sansovinos Grabmälern in S. Maria del Popolo noch gewachsen. Kein Zweifel, daß Peruzzi von diesem Prototyp ausging und ihn im Sinne des geschulten Petersbaumeisters bramantesker Herkunft veränderte. Die Ordnung erhielt streng kompositierte Kapitelle und kanonische Proportionen. Statt Sansovinos zierlicher Vielgeschossigkeit umfaßt sie nun die halbe Höhe des Grabmals, vereinigt zwei übereinandergestellte Nischen in den Seitenachsen und flankiert eine übersteile Mittelarkade. Die Attika ist über die ganze Breite ausgedehnt, mit dorisierenden Lisenen und einem Mittelgiebel versehen, die Sockelzone auf drei große Blöcke reduziert. War damit Sansovinos Typus aus der ornamentfreudigen Kleinteiligkeit des späten Quattrocento in das monumentalere Idiom der Hochrenaissance übersetzt, so ergaben diese Veränderungen neue Schwierigkeiten. Die Monumentalisierung der Ordnung und die daraus resultierende Überhöhung der Mittelarkade zwangen den Künstler, zwischen Sockel und Papstgrab eine Reliefplatte einzuschieben, deren Höhe sich an den unteren Nischen orientiert. Der liegende Papst reicht nun bis unter das Gesims der Säulenordnung. Diese Häufung plastischer Elemente in der Mittelarkade nimmt aber dem Sarkophag und der liegenden Papststatue jede beherrschende Wirkung. Nach allen Seiten hin eingepfercht, leidet er unter dem Zuviel des Horror vacui. Man spürt die mangelnde Kraft des Künstlers, die Mittelarkade auch in die Breite zu dehnen und dem Papst jene dominierende Stellung einzuräumen, die seinem Rang zukommt, jenen alten Hang Peruzzis zum Unmonumentalen, der auch dort, wo er die älteren Meister bewußt korrigiert, zum Vorschein kommt. In zwei nahe verwandten Entwürfen für eine Gonzagaorgel (Windsor Castle) und für einen Hochaltar (Chatsworth) ist das Verhältnis der Seitenjoche zum Mitteljoch befriedigender gelöst⁵⁹⁹.

Auch das ikonographische Schema des Hadriansgrabes lehnt sich eng an Sansovinos Vorbild an. Der auf seinen Sarkophag gestützte Tote, die Madonna in der Lunette, die vier Tugenden zu beiden Seiten und die Akroterfiguren finden sich hier wie dort. Im einzelnen sind die Motive jedoch ganz auf das Wesen und auf das Schicksal des unglücklichen Papstes ausgerichtet. Die Mitte der Säulen wird durch Hadrians Devise in zierlichen Antiqualettern bezeichnet: PROH DOLOR QUANTUM REFERT IN QUAE TEMPORA VEL OPTIMI CUIUSQUE VIRTUS INDICAT – „Ach, wieviel hängt davon ab, in welche Zeit auch des besten Mannes Wirken fällt.“ Die sieben üblichen Kardinaltugenden,

⁵⁹⁹ s. o. Nr. 79, s. u. Nr. 105c.

⁵⁹⁵ Vas 1568, II, 178f.

⁵⁹⁶ Lohninger, 138–142.

⁵⁹⁷ J. Schmidlin, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima, Freiburg 1906, 279–290, Abb. 10; Cod. Vat. Lat. 7721, fol. 76r.

⁵⁹⁸ Vasari ed. Bottari 1759, 198, Anm. 1; VasMil IV, 600, Anm. 1; Crowe-Cavalcaselle, loc. cit.

drei geistliche und vier weltliche, sollen die Virtus des Papstes repräsentieren. „Fides“, „Spes“ und „Caritas“ waren dem „höheren“ Bereich der Madonna zugeordnet. Und es ist gewiß kein Zufall, wenn Enckevoert die „Caritas“ seines Wohltäters an oberste Stelle setzte. Darunter im weltlicheren Bereich der Papststatue links „Temperantia“ – nicht „Pax“, wie Vasari meint – und „Fortitudo“, rechts „Prudentia“ und „Iustitia“ mit dem Schwan wie in der Sala di Costantino. In den Attikazwickeln zwei Genien mit Tiara, den Schlüsseln, einem Palm- und einem Lorbeerzweig, womit wohl auf die „Felicitas Aeterna“ hingewiesen werden soll⁶⁰⁰. Unter dem Papstsarkophag, an dessen Enden Putten mit dem antiken Todessymbol der umgekehrten Fackel kauern, stellt ein Relief Hadrians Einzug in Rom am 29. August 1522 in der Art eines „Adventus Imperatoris“ dar. Rom ist durch den Tiber mit Füllhorn, Lupa, Romulus und Remus, durch die Curia, durch die Cestius-Pyramide, einen Triumphbogen und andere Architekturen charakterisiert. Der Papst, von zwei Landsknechten mit Vortragekreuz, von einigen Rittern und fünf Kardinälen eskortiert, reitet segnend dem Stadttor zu, an dem „Roma“ mit ehrerbietig verschränkten Armen auf ihn zueilt. Die Ähnlichkeit des bärtigen Kardinals mit den bekannten Porträts des Enckevoert legt es nahe, daß dieser in Vorwegnahme seines Kardinalates (seit 10. September 1523) als erster im päpstlichen Gefolge dargestellt ist.

Die figürlichen Teile des Grabmales haben durch die unterschiedliche Ausführung gelitten. Dem jungen Tribolo wird man wohl untergeordnete Arbeiten, wie die Putten und Wappentafeln, zuschreiben dürfen. Die sechs erhaltenen Tugenden, das Lünettenrelief und schließlich die Statue des liegenden Papstes verraten dagegen alle die gleiche, trockene, metallisch-harte Hand, die Haare und Falten mit mechanischer Genauigkeit nachzeichnet und selten zu fließender Bewegung oder zu atmender Oberfläche vordringt, Eigenschaften, die schon Peruzzis eigenhändige Werke charakterisieren und die nun durch die Wahl des Michelangelo da Siena als ausführenden Bildhauers potenziert werden.

Der Figurenstil läßt sich aufs beste mit dem „Tempelgang“ in S. Maria della Pace vergleichen. Zumal auf dem Einzugsrelief finden sich die gleichen Bewegungsmotive, der gleiche Faltenstil, die gleiche Häufung der Gestalten in der vorderen Bildebene, wenn auch in entstellter Proportion und vor verzeichneter Hintergrundperspektive. Am Madonnenrelief ist besonders der an Giulio Romanos Frauentypen gemahnende Kopf hervorzuheben. Im übrigen sind die vier Gestalten ohne viel Einfall nebeneinander gereiht. Der liegende Papst wiederholt nahezu wörtlich die Pose des Ascanio Sforza

in Sansovinos Grabmonument. Im Gegensatz zu Sansovino schmiegt sich das Papstgewand eng an den Körper, nur durch kurvige Parallelfalten mit scharfen Graten differenziert oder durch jene kleinen ösenartigen Falten antiker Provenienz, für die Peruzzi seit etwa 1520 eine besondere Vorliebe an den Tag legt. Das ausdrucksstarke Gesicht des Toten, einer der wenigen Porträtversuche des Meisters, zeigt mit seiner kräftigen, nach vorn verdickten Nase, seinen tiefen Falten um den Mund, seinen gerunzelten Brauen, seinem scharf geschnittenen Mund und der breiteren Unterlippe enge Verwandtschaft mit den Kopien nach Jan van Scorels verlorenem Porträt, wirkt jedoch unmittelbarer, männlicher, straffer⁶⁰¹. Peruzzi hatte ja Gelegenheit, die Physiognomie des Papstes aus der Nähe zu betrachten, und wachte gewiß mit seinen „consigli“ darüber, daß der ausführende Bildhauer sein Bestes gab. So bleibt auch das Antlitz des Papstes die wesentlichste Leistung am ganzen Grabmal.

Sichere Vorzeichnungen Peruzzis für das Grabmal lassen sich bisher nicht nachweisen. Dollmayrs Annahme, das Minervahaupt auf Peruzzis Skizzenblatt im Castel Sforzesco sei eine Studie für die „Fortitudo“ des Hadriansgrabes, ist weder durch die Attribute noch durch physiognomische Gemeinsamkeiten zu erhärten⁶⁰². Das Blatt in Amsterdam, ursprünglich als Entwurf für das Hadriansgrab gedeutet, hat bereits van Regteren Altena Peruzzi zugeschrieben⁶⁰³. Diese mittelmäßige Zeichnung steht weder mit Peruzzi noch mit seinem Sohn Sallustio in einem Zusammenhang, sondern stammt wohl aus dem Skizzenbuch eines nordischen Künstlers. Darauf deutet jedenfalls die Tatsache, daß auf der Rückseite des Blattes ein Ausschnitt der 1517 datierbaren Fassade des Domes von Lugano aufgenommen und vermessen ist. Die Amsterdamer Aufnahme trägt das Datum 1538 und wurde wohl nach dem vorhandenen Grabmal hergestellt. Zahlreiche Ungenauigkeiten in den Inschriften, im Figürlichen und im architektonischen Detail, die kaum auf einen früheren Entwurf Peruzzis zurückgehen, nehmen ihr jede dokumentarische Bedeutung. Auch von den Grabmalskizzen im „Sieneser Skizzenbuch“ kann keine mit hinreichender Gewißheit auf das Hadriansgrab bezogen werden⁶⁰⁴.

87 DAS GRABMAL DES KARDINALS FRANCESCO ARMELLINI (Rom, S. Maria in Trastevere)
(Taf. LXVI, LXVIIa, b)

Während der gleichen Monate muß der Kardinal Armellini, Camerlengo und Provicecancellarius Clemens' VII., sein Grabmal in Auftrag gegeben haben⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ Houtzager, 251 ff., Nr. 347 ff.

⁶⁰² Dollmayr 1890, 295.

⁶⁰³ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Nr. 36'5; 14,5 × 19,8 cm; Feder, laviert; Houtzager, 217 f.

⁶⁰⁴ s. u. Nr. 110.

⁶⁰⁵ Mauceri 1900, 256 f.

⁶⁰⁰ Ripa I, 236 f.

Am 22. September 1523 war ihm der Titulus von S. Maria in Trastevere verliehen worden, nachdem er schon 1517 jenen von S. Callisto erhalten hatte⁶⁰⁶. Erst nach diesem Datum konnte der Plan entstehen, das Monument der rechten Querhauswand der alten Basilika vorzublenzen, gegenüber den Gräbern früherer Titulkardinäle. Bereits am 10. August 1524 konnte der Kardinal das Epitaph für seinen verstorbenen Erzieher Armellino anbringen lassen, den Bruder seiner Mutter, der ihm sein Studium ermöglicht und dessen Namen er angenommen hatte⁶⁰⁷: DIE X AUG(USTI). M.D.XXIII / EPITAPH(IUM). PATRIS / BENVENIGNATI ARMELLINO PERUSINO CARDINALIS PARENTI / SUMMAE. VIRTUTIS GRATIAE ET PROBITATIS / VIRO / CUI INGENS VITAE PRAEMIUM MORS INTERCEPIT NE CARIS(SIMI) / ET PIENTISS(IMI) / FILII PROGRES(SUS?)⁶⁰⁸. Und die Jahreszahl 1524 trägt auch das Epitaph des Kardinals selbst, während die vorgekröpfte Mittelzone des Sockels ohne Inschrift blieb. Wahrscheinlich war sie für das Todesdatum des Kardinals gedacht: EPITAPH(IUM). CARDIN(ALIS). / FRANCISCUS ARMELLINUS MEDICES PERUSINUS. T(I)T(ULI). S(ANCTI) CALIXTI. ET S(ANCTAE). M(ARIAE) TRANSTI(BERINAE). / PRESB(YTER). CARD(INALIS). S(ANCTAE) R(OMANA). E(CCLESIAE). CAMERARIUS PICENI LEGAT(US) PERUSIE UMBRIQ(UE). PROLEGATUS AC / GIRACĒ(NSIS) ET OPPIDEN(SIS). EP(ISCOP)US. AC TARENTI ARCHIEP(ISCO)PUS LEONIS. X. ET CLEMENTIS / VII. PONT(IFICUM) MEDICOR(UM) FRATR(UM) MUNIFICENTIA FORTUNIS ET DIGNITATUM TITULIS / AUCTUS. FLUXAM VITAE MORTALIUM IMBECILLITATEM ET RERUM INCERTAS / VOCES ANIMO INTUTUS NE NON PARATO DOMINUS SUPER VENIRET VIVENS / ET VIGILANS DOMUM SIBI HANC MUNIVIT / AN(NO). SAL(UTIS). M.D.XXIII. / CERTE HOMO BULLA EST⁶⁰⁹.

Von seinen päpstlichen Gönnern mit Ämtern, Titeln und Reichtümern überhäuft, behielt der alternde Kardinal doch hinreichende Einsicht in die Wechselfälle des irdischen Daseins und der menschlichen Torheit, um sich rechtzeitig eines standesgemäßen Erinnerungsmales zu versichern. Sein Weitblick sollte ihn nicht täuschen: Keine vier Jahre später, am 8. Januar 1528, erlag er dem Kummer über seinen bei der Plünderung Roms verlorenen Besitz und wurde im vollendeten Grab-

⁶⁰⁶ Eubel III, 16.

⁶⁰⁷ L. Cardella, *Memorie storiche de' Cardinali della Santa Romana Chiesa*, IV, Roma 1793, 40ff.; sein eigentlicher Nachname war Pantalassi.

⁶⁰⁸ Forcella II, 344.

⁶⁰⁹ Forcella, loc. cit.

mal bestattet⁶¹⁰. Als Camerlengo scheint er das Werkzeug, wenn nicht oft sogar die Ursache des vielgeschmähten Geizes Clemens' VII. gewesen zu sein⁶¹¹. Um so willkommeneren Anlaß zum Spott mag den Römern die vieldeutige Devise „Certe homo bulla est“ gegeben haben.

Das in hellem Marmor ausgeführte Grabmal ist bis auf geringfügige Beschädigungen an den Figuren der Unterzone gut erhalten. Das Architekturgerüst verläßt in seiner urbanen doch schlichten Monumentalität das sansovineske Triumphbogenschema des Hadriangrabes: Zwei Sarkophage waren in einem Monument unterzubringen, und so erhielten die beiden Seitenjoche die gleiche Breite wie das mittlere. Dieses ist um einen Viertelpilaster vorgekröpft, auf eine eigene Sockelbank gestellt und durch eine Pfeilerarkade ausgezeichnet. Die harmonisch ausgebildete korinthische Ordnung begnügt sich mit attischer Basis und schmucklosem Gebälk. Ihre Pilaster schließen sich zu plastischen Pfeilern zusammen, die den freiliegenden Architrav tragen. So entstehen drei seichte Kastenbühnen, in deren seitlichen die Gräber und in deren mittlerer zwei Heiligenstatuen ihre Aufstellung fanden. Der Gesamtproportion scheint Peruzzis bewährtes Verhältnis von $1:\sqrt{2}$ zugrunde zu liegen⁶¹², den drei Bühnen das Verhältnis von 1:2. Eigenartig ist die Einführung der Mittelarkade, deren Kämpfergesims ohne Verbindung zum oberen Abschlußgesims der Feldergliederung der Seitenjoche bleibt. Hier bestand die Möglichkeit zu Zentralisierung und Raumentiefe. Statt dessen blendete der Architekt eine Arkade ein, deren Abmessungen gegenüber dem Ganzen unmonumental ausfallen mußten, und zerlegte damit die Tiefe des Mitteljoches in zwei Schichten. Dieses verliert nun gegenüber den Seitenjochen ebenso an Gewicht wie seine Heiligenfiguren, die kleiner proportioniert sind als die Toten auf den Sarkophagen. Diese Tendenz zur Dezentralisierung, zur Verlagerung oder Verdoppelung des Schwerpunktes ist aber eine mehrfach beobachtete Eigenart Peruzzis.

Die Ikonographie scheint primär von dekorativen Erwägungen bestimmt: Onkel wie Neffe genießen den Schutz eines Madonnentondos, während die beiden Heiligen gewiß Franziskus, den Namenspatron des Kardinals, und Lorenzo, den Familienheiligen der Medici, darstellen sollen⁶¹³. Schon Leo X. hatte den

⁶¹⁰ Cardella, loc. cit.; Moroni, *Dizionario* III, 36f.; Eubel, loc. cit.

⁶¹¹ F. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, VIII, Stuttgart 1881, 467f.

⁶¹² vgl. Frommel, *Farnesina*, 70–76.

⁶¹³ Daß dem Kardinal dieses Programm besonders am Herzen lag, kann ein Vertrag vom Sommer 1522 beleuchten. Darin verpflichtet sich Fra Mattia della Robbia, für einen nicht näher beschriebenen Zusammenhang etwa lebensgroße Terrakottastatuen Gottvaters, der Madonna, von Laurentius, Franziskus, von vier Engeln und von acht Cherubim mit farbiger

getreuen Gefolgsmann in seine Familie aufgenommen, wie sich Armellini auch in Wappen und Epitaph als Medici zu erkennen gibt. Die Einsatzspuren eines Attributes, vielleicht des Rostes, sind unter der rechten Brust des jugendlichen Heiligen noch zu sehen. Seine beschädigte rechte Hand muß ein stabähnliches Gebilde umfaßt haben. Franziskus blickt zum segnenden Gottvater auf und streckt ihm, wohl in Erwartung der Stigmata, die flache rechte Hand entgegen. Seine strenge Mönchstracht ist von der antiken Diakongewandung des Protomärtyrers sorgfältig unterschieden. Gottvater erscheint in Dreiviertelfigur, eingezwängt zwischen Gesims und Laibung der Lünette, ohne jede Andeutung einer transzendenten Räumlichkeit. Eine nähere Beziehung zu Franziskus kann über die strengen Grenzen der Architektur hinweg ebenso schwer entstehen wie zwischen den Toten und ihren Madonnen. Und wie diese, antiken Damenporträts ähnlicher als einer Madonnenepiphanie, in ihren Rundnischen verharren, so bleibt auch Gottvater primär dekoratives Relief. Die beiden Toten sind wie die Statue Hadrians VI. in zwei Varianten der traditionellen Haltung wiedergegeben: den Oberkörper aufgestützt, die Knie leicht angezogen, Kopf und Hand herabgesunken, scheinen sie auf ihrem kostbaren Lager eingeschlafen. Nicht nur ihre Pose, auch die Auffassung ihrer Körper, ihrer Physiognomien und Hände, vor allem aber die Gewandbehandlung mit ihren tiefen antikisierenden Rillenfalten stimmen mit dem Hadriansgrab überein. Ihre Sarkophage sind eine schlichtere Wiederholung des Hadrianssarkophages, und die Profilierung der Rahmenarchitektur, die Bildung der Wappenkartuschen, die Lettern der Epitaphie folgen bis ins Detail dem gleichzeitigen Papstmonument. Ähnliche Beziehungen lassen sich zwischen den Madonnenreliefs oder den Standfiguren feststellen, wie sich überhaupt jede Form, jede Physiognomie, jede Geste aufs beste in Peruzzis Œuvre um 1523/24 einfügt.

Die Guida des T. C. I. gibt in ihrer letzten Auflage Michelangelo Senese als Autor des Grabes an, nachdem sie sich früher mit „scuola di Andrea Sansovino“ begnügt hatte⁶¹⁴. In der Tat könnte man zunächst vermuten, daß

Glaser herzustellen. A. Marquand (*The brothers of Giovanni della Robbia*, Princeton 1928, 17f.) gibt den vollen Wortlaut des Vertrages und denkt an eine Aufstellung in der Armellinis Palast benachbarten Kirche S. Lorenzo in Piscibus. In Armellinis erhaltenen Rechnungsbüchern aus den Jahren 1519/20 und 1523/24 (ASR, Camerale I, fila V, appendice Nr. 15, 17) findet sich weder ein Hinweis auf den Altar noch auf das Grabmal.

⁶¹⁴ Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Roma e dintorni, Milano 1950, 332; idem, Milano 1952, 445.

⁶¹⁵ Daß Peruzzi während dieser Jahre für Armellini tätig war, möchte man auch der Zeichnung UA 417 entnehmen, die durch einen Brief des Vanoccio Bringucci auf Verso in die Zeit um 1524 datiert wird und auf deren Recto Peruzzi neben Skizzen des sog. Grabes der Horatier und Kuriatier in Albano und eines Villen(?) - Grundrisses „armellijna“ vermerkt.

der von Vasari bezeugte ausführende Bildhauer des Hadriansgrabes hier selbständig aufgetreten sei. Die Ausführung, zumal die der vollplastischen Figuren, deutet auf die gleiche Hand. Doch ist es wenig wahrscheinlich, daß der mit den Formen der römischen Hochrenaissance erst seit kurzem vertraute Michelangelo eine solch reife und neue Architektur zu entwerfen vermochte und daß sich der mächtige und reiche Kurienkardinal nicht eines der ersten Künstler bediente. Und Peruzzi muß vor Bildhauern wie Jacopo Sansovino den Ruf bescheidener Preise vorausgehakt haben; Armellino wäre nicht der erste Geizkragen unter seinen Auftraggebern gewesen^{614a}. Daß zwei Jahre später der ebenfalls mächtige Giberti sich wiederum an Peruzzi wandte, um das Grab eines Freundes in Auftrag zu geben, bestätigt das Ansehen des Meisters auch auf diesem Sektor. Schon die Arbeitsteilung zwischen eigenhändigem Entwurf und der Ausführung durch weniger bekannte Kräfte muß seine Grabmäler erheblich verbilligt haben.

Die drei Reliefs der Oberzone nähern sich in der rauheren Oberfläche, in der verschwommeneren Formgebung und im insgesamt geringeren Niveau des Meißels dem Grabmal des Antonio da Burgos⁶¹⁵. Die Statuen der Unterzone zeugen jedoch von der gleichen sensiblen und Peruzzi wesensnahen Auffassung wie jene des Hadriansgrabes. Der Kopf des Laurentius mit seinen reichen Locken, seinen vollen, weichen Wangen, seinen mandelförmig geschnittenen, blicklosen Augen und seinen tief ansetzenden Ohren gehört dem gleichen Typus an wie der Grisaillekopf der Loggia di Galatea und zu Peruzzis schönsten Erfindungen dieser Jahre. Er muß hier sehr genaue Entwürfe, wenn nicht sogar ein Modell, geliefert haben. Auch in der ersten Fassung des „Tempelganges“ kehren ähnliche Typen wieder, wie dieser überhaupt dem Stil des Grabmals am nächsten steht. In dem Œuvre eines J. Sansovino, eines Giulio Romano, Penni oder Sangallo fände das Armellinigrab hingegen keinen Platz.

87 a ALTERNATIVENTWURF FÜR DAS GRABMAL DES KARDINALS ARMELLINI (Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut)

Inv.-Nr. 5605; 18,9 × 22,8 cm; Feder; aufgeklebt; als „Italien 16. Jahrhundert“; spätere Aufschrift links unten: „Raphael d'Urbino“, rechts unten (unleserlich) „... 1545⁶¹⁶“ (Taf. LXVIIIb).

Die Zuschreibung des Armellinigrabes an Peruzzi wird durch den Entwurf für ein Prälatengrab bestätigt, der sich Peruzzis Zeichnungen der Zeit um 1524–1527 organisch einfügt. Eine zeitgenössische, Antonio da Sangallo d. J. verwandte Handschrift hat in dem leeren Epitaph „Hic Armellini ribaldocj pessimi ossa sacra“ –

⁶¹⁵ s. u. Nr. 95.

⁶¹⁶ Den Hinweis auf die Zeichnung verdanke ich Dr. K. Oberhuber.

„Hier ruhen die geweihten Gebeine Armellinis, des übelsten Gauners“ – vermerkt und damit der *communis opinio* ungeschminkten Ausdruck verliehen.

Die Aufwendigkeit der beiden vollplastischen Gruppen, die Attribute und die jugendlichen Züge des Prälaten, schließlich die Formensprache und der Zeichenstil lassen sich mit einem Alternativentwurf für das Armellinigrab aufs beste vereinbaren. Offenbar dachte Peruzzi zunächst an ein weniger umfangreiches Monument: Die Gestalt des Toten, die Madonna und der architektonische Rahmen stehen viel enger beieinander als in der Ausführung. Allerdings ist der Zeichnung nicht zu entnehmen, ob sie alle wesentlichen Teile des Entwurfes wiedergibt, ob es sich nur um das Kernstück eines dem Hadriansgrab verwandten Typus handelt oder ob bereits an ein Zwillinggrab gedacht war. Da die Madonna deutlich vor der Hintergrundfläche zu schweben scheint, wird man jedenfalls eine relativ tiefe Architekturbühne vermuten dürfen, deren flüchtige Andeutung an den Hintergrund der *S. Conversazione* der Ponzettikapelle erinnert.

Das Bemerkenswerte dieses Entwurfes liegt vor allem in dem Versuch, den konventionellen Grabmaltypus des liegenden oder aufgestützten Toten durch eine Assistenzfigur zu beleben. In der Idee von Michelangelos Juliusgrab, im Gestus vom Typus der „Grablegung“ angeregt⁶¹⁷, verbinden sich die beiden Gestalten zu einer ausdrucksstarken Gruppe, die allein mit der Madonna kein geschlossenes Ganzes ergibt. Immerhin ist die Marienerscheinung hier in eine intimere Nähe zum Schlafenden gerückt als in den Medaillons der Ausführung.

88 MADONNENSTATUE (Rom, S. Maria in Porta Paradisi) (Taf. XCVI)

Schreibt Mauceri das Armellinigrab und die Ausführung des Hadriansgrabes der Schule des Andrea Sansovino zu, so vermuten er und ihm folgend Huntley, Venturi sowie die letzte Auflage der Guida des T. C. I. in der Madonnengruppe über dem Portal von S. Maria in Porta Paradisi Andreas eigene Hand^{617a}. Die Gemeinsamkeiten mit gesicherten Werken Andreas beschränken sich jedoch auf Züge mehr genereller Natur. Gegen Andreas Autorschaft sprechen auch die wenigen äußeren Daten: Seit etwa 1519/20 geplant, war die Kirche S. Maria in Porta Paradisi spätestens seit Mai 1523 im Bau^{617b}. Wohl im Herbst 1523 wurde

⁶¹⁷ Projekt von 1513: Tolnay, Michelangelo III, Abb. 95f.: „... due figure ch'el tengono sospeso ...“

^{617a} Mauceri (s. Anm. 588), 242, Abb. S. 243; G. H. Huntley, Andrea Sansovino sculptor and architect of the Italian Renaissance, Cambridge 1935; Venturi X, 1, 148f.; Giovannoni 1959, 242; Guida des T. C. I., 1962 (s. Anm. 614), 219.

^{617b} Lanciani, Storia degli scavi, I, 194; J. S. Ackerman, Architectural practice in the Italian Renaissance, in: JSAH 13 (1954), Heft 3, 11, Anm. 16; Giovannoni 1959, 238–42.

das Portal unter der Madonna mit der Inschrift *ECCLESIA S. M. PORTAE PARADISI ET LIBERATRICES PESTILENTIAE ANNO DOMINI MDXXIII* versehen. Rom war im Sommer 1523 von einer schweren Pestepidemie heimgesucht worden, auf deren Ende die Inschrift gewiß anspielt. Das gleiche Datum mag für die Madonnengruppe gelten, die sich der Lünette über dem Portal so gut einfügt, daß sie wohl von Anfang an für diesen Platz bestimmt war. Möglicherweise wurde sie von privater Seite aus Dank für die Errettung vor der Pest gestiftet. In den Rechnungsbüchern des Ospedale S. Giacomo in Augusta der Zeit um 1523 bis 1525 taucht sie nicht auf.

Die hier vorgeschlagene Zuschreibung an Peruzzi kann sich einmal auf Typus und Stil, zum andern auf Peruzzis enge Beziehung zu dem Ospedale S. Giacomo stützen, dem die kleine Kirche angehört. Seit seiner Berufung zum zweiten Architekten von St. Peter am 1. August 1520 beteiligte er sich auch an solchen Bauunternehmungen Antonio da Sangallos d. J., die nicht in päpstlichem Auftrag entstanden. So stammt auch eines der Projekte für den Neubau des Hospitals (UA 577, um 1520–1522) von seiner Hand^{617c}. 1526 betraute ihn der Bischof G. M. Ghiberti mit dem Entwurf für das Grabmal des Antonio da Burgos, der in S. Maria in Porta Paradisi beigesetzt worden war (Kat. Nr. 95). Nach dem Sacco di Roma bewohnte er ein der Bruderschaft von S. Giacomo zinspflichtiges Haus, und 1528 bis 1531 malte seine Werkstatt Insignien und Wappen im Auftrag des Hospitals^{617d}. Um 1523 lebten in Rom keine Bildhauer vom Rang eines Michelangelo oder der Sansovini, und so scheint man sich auf die gleiche Praxis wie bei den Grabmalern Hadrians VI., Armellinis und Antonio da Burgos besonnen und Peruzzi den Entwurf für die Plastik übertragen zu haben. Da der ausführende Bildhauer der Madonnengruppe unbekannt ist, erstrecken sich die Parallelen zu gesicherten Werken Peruzzis mehr auf Typus und Faltenstil als auf Nuancen der Oberflächen. Daß hier eine konservativere Hand als die des Michelangelo da Siena tätig war, lehrt der Vergleich mit den Hauptfiguren der Grabmäler Hadrians VI. und Armellinis.

Schon der Typus ist charakteristisch für die Madonnen aus Peruzzis mittlerer und später Epoche. Maria sitzt auf einem antikischen Gebälkstück und umfaßt mit beiden Armen den Jesusknaben, der im Begriff scheint, auf ihren Schoß zu klettern. Ihr Unterkörper ist nach rechts gedreht, der Oberkörper von ihrem rechten Arm überschritten. Ihr leicht geneigtes Haupt wendet sie dem vergnügten Putto zu. Diese ohne jede Tiefen-

^{617c} W. Lotz, Entwürfe Sangallos und Peruzzis für S. Giacomo in Augusta in Rom, in: FlorMitt 5 (1940), 441–44; Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, in: RömJbKg 7 (1955), 27 ff.

^{617d} s. o. S. 19.

entfaltung in die Fläche gebreitete Komposition kommt der Aufstellung vor der geschlossenen Wandlunette besonders entgegen und bringt die für Peruzzis Stil nach 1520 so bezeichnende Körpertorsion mit seinem Reliefprinzip in Einklang. Bei Andrea oder Jacopo Sansovino wird man vergeblich nach einer ähnlich reliefhaften Auffassung einer vollplastischen Gruppe suchen. In Peruzzis CEuvre tauchen vergleichbare Kompositionen dagegen immer wieder auf (Bentivogli-Karton, „Vision des Bernhard“, Lünette des Hadriansgrabes). Der Madonnengruppe am nächsten kommt der Entwurf für eine S. Conversazione im British Museum, der wohl Peruzzis Sieneser Periode (1527–1534) angehört (Taf. LXXXIb). Das strenge Achsengerüst, die gespanntere Haltung, der straffere Faltenstil mit den scharfen parallelen Graten stehen jedoch Werken der Zeit um 1523/24 wie dem Bentivogli-Karton, dem Entwurf für den „Tempelgang Mariä“ oder der „Astrologischen Allegorie“ näher (Taf. LVII, LXIXb, LXII). Auch der antikische Kopftypus der Madonna mit dem leonardesken Anflug, der den Zuschreibungsversuch an Andrea Sansovino verständlich macht, läßt sich besser mit der Zeit um 1523/24 als mit Peruzzis letzten Jahren vereinbaren. Sollte der Zuschreibungsversuch an Peruzzi recht behalten, so dürfen wir in der Madonna von S. Maria in Porta Paradisi eines der gelungensten Stücke seines plastischen CEuvre erblicken.

89 DER TEMPELGANG MARIÄ (Rom, S. Maria della Pace) (Taf. LXb, LXIa, LXVc)

Kurz nach seiner Rückkehr aus Bologna im Sommer 1523 muß Peruzzi von Filippo Sergardi den Auftrag für den „Tempelgang Mariä“ erhalten haben⁶¹⁸. 1466 geboren, war Sergardi ein Altersgenosse seines Freundes und Landsmannes Agostino Chigi, der ihn zu seinem ersten Testamentsvollstrecker eingesetzt hatte⁶¹⁹. Als apostolischer Protonotar, Clerico und Decano der Camera Apostolica bekleidete er wichtige und einträgliche Ämter an der römischen Kurie und fungierte außerdem als Gesandter der Republik Siena bei Leo X. und Clemens VII. Er gehörte der Colonnapartei an und wurde im Zusammenhang mit dem „Sacco dei Colonna“

⁶¹⁸ Romagnoli, *Bellartisti Senesi* MS, 47; Crowe-Cavalcaselle IV, 413f.; Lübke II, 413f.; Frizzoni 1891, 215; Weese 1894, 68–71; De Cataldo, 40f.; Venturi IX, 5, 391ff.; K. Badt, *Raphael's „Incendio del Borgo“*, in: *Warburg Journal* 22 (1959), 43f.; Freedberg, 408–412; Frommel, *Farnesina*, 155ff.; vgl. auch G. M. Silos' (*Pinacotheca* 1673, 43) hymnische Verherrlichung des Freskos: „... tuque optime Pictor, / Semper in exigua Virgine magnus eris“.

⁶¹⁹ Fossati-Falletti, *Clemente VII e l'impresa di Siena, il Sacco di Roma, l'assedio di Napoli, Siena 1879*; Cugnoli 1879, 475; Dussler, *Sebastiano*, 121, Anm. 75; Frommel, *Farnesina*, 11, 14ff.; M. Hirst, *A late work of Sebastiano del Piombo*, in: *BurlMag* 107 (1965), 177–185.

(20. September 1526) verhaftet. 1528–1541 nahm er von neuem die Interessen der Chigierben wahr. Da sich aber Peruzzi zwischen 1527 und 1535 nur sehr sporadisch in Rom aufhielt und der Stil in die Zeit vor 1530 weist, ist mit dem September 1526 ein wahrscheinlicher Terminus ante gegeben.

Sergardi hatte schon früher reges Interesse an der Malerei bekundet. Um 1507 soll Raffael eine „Madonna“, um 1513 Pinturicchio eine „Geburt Mariä“ in seinem Auftrag gemalt haben⁶²⁰. Das bei weitem umfangreichste Unternehmen war jedoch die Ausstattung des oktogonalen Zentralraums von S. Maria della Pace mit Szenen aus der Mariengeschichte, deren Ausführung er Sebastiano del Piombo, Peruzzi und Francesco Salviati übertrug⁶²¹.

Die Verteilung der Flächen im Oktogon von S. Maria della Pace hat durch die Umbauten des 17. Jahrhunderts erhebliche Veränderungen erfahren. Vasari berichtet, daß sich Sebastianos „Heimsuchung Mariä“ „sopra l'altare maggiore“, Peruzzis „Tempelgang Mariä“ „vicino all'altare maggiore“, Salviatis „Himmelfahrt Mariä“ in einem noch unbemalten Feld der „otto facce“ und Salviatis „Verkündigung“ „in due angoli“ befunden hätten. Der Hochaltar, eine Stiftung Innozenz' VIII., war der Gottesmutter geweiht und enthielt das quattrocenteske Wunderbild, das auch den heutigen Hochaltar schmückt⁶²². Während Sebastianos niemals vollendete „Heimsuchung“ spätestens 1611–1614 dem Erweiterungsbau des Altarraums weichen mußte und sich nur noch in Fragmenten erhalten hat⁶²³, ist die Disposition der übrigen Oktogonseiten durch Aufnahmen der Werkstatt Carlo Fontanas aus der Zeit unmittelbar vor dem Umbau überliefert⁶²⁴. Danach waren zur Zeit Alexanders VII. nur mehr vier große Wandfelder be-

⁶²⁰ VasMil III, 504, Anm. 1, IV, 328, Anm. 4; Bombe, *Peruginer Malerei*, 236, 399; Rosenberg, *Raffael* 1922, 228.

⁶²¹ VasMil IV, 594, V, 572, VII, 14; Dussler, *Sebastiano*, 83, 121, Anm. 76; Hirst 1965, 178.

⁶²² Urban 1961/62, 177, 188f.

⁶²³ Hirsts Annahme, die Fragmente hätten sich bis 1650 an der Stelle von Marattas „Heimsuchung“ befunden, steht C. Fontanas Zeichnung (s. u.) entgegen, die dort ausdrücklich eine „Samaritana“ nennt. Entweder täuschte sich also Fontana im Bildgegenstand, oder aber es befand sich Sebastianos „Heimsuchung“ tatsächlich über dem früheren Hochaltar. Dann aber könnte Mancini, der um 1623/24 ein Werk Sebastianos im Oktogon von S. Maria della Pace sah, ohne dessen Gegenstand zu nennen, tatsächlich eine „Samaritana“ Sebastianos gemeint haben. Es ist wenig wahrscheinlich, doch nicht unbedingt auszuschließen, daß Giulio Campagnolas Stich „Christus und die Samariterin“ dieses Fresko wiedergibt (Mancini, *Considerazioni* II, 206; Dussler, *Sebastiano*, 149f., Palucchini, *Sebastiano*, 21f., Tafel 18b). Das Format entspricht jenem der „Heimsuchung“ und der Stil der Zeit um 1510–1512, als Sebastiano nach Rom kam und durch Chigi, Sergardis Freund, die ersten Aufträge erhielt.

⁶²⁴ *Bibl. Vaticana*, Cod. Chigi P VII 9, fol. 70, 73, 75; Urban 1961/62, Abb. 181, 186 (Taf. LXIb).

malt. An der Wand links vom Chor befand sich eine „pittura del s. mo crucifisso“ von ungefähr quadratischem Format, an der Wand rechts vom Altarraum – am Format erkenntlich – Peruzzis „Tempelgang“, an der nächstfolgenden Oktogonseite eine „Pittura della Samaritana“ und an der letzten Wand vor dem Triumphbogen zum Langhaus eine „pittura della ss. ma . . .“, wohl die „Assunta“ Salviatis. Die restlichen beiden Oktogonseiten füllten die 1507 eingebaute Orgel und eine kleine Empore, die als Kapelle bezeichnet wird⁶²⁵. Die Malereien um die Orgel schreibt G. Celio dem Vasari zu, jene „à torno la porta piccola“ dem Salviati⁶²⁶. Diese „porta piccola“ ist wohl mit der „Porticella nuova che va in sacristia“ der Aufnahme Fontanas identisch (fol. 70: „D“), die in eine der Halbrundkapellen des Oktogons eingelassen war. Zwischen Archivolte und Empore vermerkt Fontana auch hier „Pitture sopra alla Porticella della sacristia“, ein Platz, der für eine „Verkündigung“ durchaus geeignet erscheint. Die Maler der „Kreuzigung“, wohl des ältesten Freskos der Reihe, und der „Samariterin“ werden in den Quellen nicht genannt⁶²⁷.

Läßt sich also der ursprüngliche Zustand des Oktogons in seinen Hauptzügen rekonstruieren, so zeigt sich, daß seine Ausstattung keinem strengen Programm gehorchte, sondern mehr zufällig mit den Jahren vervollständigt wurde, wobei Maria, die Titelheilige, im „Tempelgang“, in der „Verkündigung“, in der „Heimsuchung“, in der „Kreuzigung“ und in der „Himmelfahrt“ an fünf entscheidenden Punkten ihres Lebens dargestellt war. Eine konsequente Auswahl oder Abfolge dieser Szenen lag allerdings nicht vor. Der individuelle Charakter der einzelnen Szenen äußerte sich auch in ihrem Format. Jedes der bei Fontana vermerkten Felder ist verschieden gestaltet. Während etwa die Wand von Salviatis „Himmelfahrt“ (?) vollständig vom Fresko ausgefüllt wurde, wählte Peruzzi ein Querformat, das sich über die ganze Breite der Fläche erstreckte und die Pilaster sogar überschritt.

Das Hochbarock mit seiner Neigung zu Regellaß und System mußte an dem punktuellen Denken der Renaissance Anstoß nehmen. Sämtliche Felder wurden vereinheitlicht, und nur Peruzzis Fresko ist der Erneuerungslust des Chigipapstes entgangen – gewiß kein Zufall, wenn man sich des liebenden Interesses erinnert, das er in seinen jüngeren Jahren der Geschichte der Sieneser Kunst und dem Mäzenatentum seiner Vorfahren entgegenbrachte⁶²⁸. Doch auch Peruzzis „Tempelgang“

wurde durch den Umbau beeinträchtigt. Zwar scheint man die von Fontana angedeuteten Beschädigungen im Bilde oben links hergestellt und die Oberfläche gewaschen zu haben – „quadro dovè la Presentazione che al presente si lava“ (fol. 70, 73) –, doch wurde das Fresko an beiden Seiten um eine halbe Pilasterbreite (je ca. 40–45 cm) beschnitten, um den architektonischen Organismus wieder herzustellen und ein einheitliches Wandsystem zu ermöglichen. Die ursprüngliche Breite einschließlich des Rahmens muß demnach etwa 5,50 m betragen haben.

Zwei Kopien des Gemäldes aus der Zeit vor dem Umbau überliefern seine ursprüngliche Gestalt⁶²⁹. Dort sind am rechten Rand zwei weitere männliche Figuren übereinander angeordnet, während am linken eine Seitenachse des rustizierten Palastes mit kleineren Gestalten im Fenster zu sehen ist und die Haltung des Bettlers wesentlich weiter ausgebreitet erscheint. Offensichtlich wurde dieser Bettler nach der Verstümmelung völlig neu gemalt. Veränderungen muß auch der obere Abschluß des Rustikapalastes erfahren haben, der auf der Kopie noch Ansätze eines dritten Säulengeschosses zeigt. Der untere Rand ist nur wenig beschnitten, der obere sogar etwas erhöht. Auch der frühere Stuckrahmen unterschied sich vom heutigen. Vasari berichtet: „ . . . ed in questa opera similmente lavorata in fresco, sono contrafatti ornamenti di stucco intorno, che mostrano essere con campanelli grandi appiccati al muro, come fusse una tavola dipinta a olio⁶³⁰“. Von den Stuckhaken und -ringen ist nichts mehr erhalten. Vasaris Hinweis besitzt insofern einige Bedeutung, als er das Einschneiden des Bildes in die Pilaster verständlich macht. Das Fresko sollte nicht brutal den architektonischen Bestand verletzen, sondern wie ein darüber gehängtes Tafelbild die Pilaster lediglich verdecken – ein illusionistischer Effekt also, der an das Verhältnis der Bildteppiche zur gemalten Architektur in der Sala di Costantino erinnert⁶³¹. Wie schon in Peruzzis frühesten

⁶²⁵ Cod. Chigi P VII 9, fol. 69v, 70; U. Caldora, Giovanni Donadio maestro organaio a Roma nella chiesa di S. Maria della Pace dove operavano Bramante e Raffaello, in: *Brutium* 35 (1956), 4–7.

⁶²⁶ Celio 1638, 50.

⁶²⁷ s. o. Anm. 623.

⁶²⁸ Cugnoni 1878, 7–13; Mancini, *Considerazioni* I, XLIII; vgl. Anm. 367.

⁶²⁹ Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 1433; 41,5 × 63,3cm; Kohle, Feder, lav., weißgehört (Taf. LXIa); die Kopie im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (AE 1367) ist ihrerseits am linken Rand stark beschnitten, stimmt aber – abgesehen von einigen kleineren Verschiebungen in der Proportion – mit der Pariser Kopie überein. Nach der Vasari-Ausgabe von 1771 (III, 325, Anm. 1) fertigte auch Annibale Carracci eine Zeichnung nach dem „Tempelgang“ an, die sich damals in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befand.

⁶³⁰ Vas 1568 II, 139f.

⁶³¹ Auf den „Tempelgang“ bezieht sich wohl außerdem auch der Brief Vignolas an Martino Bassi (bei G. Bottari, *Raccolta di lettere*, I, 498f. zit. bei Crowe-Cavalcaselle IV, 414, Anm. 64) über die Höhe des Augenpunktes in gemalten Perspektiven: „E la ragione è che altri si può cuoprire con dire fingere tal pittura essere un quadro attaccato al muro, come fece l'intendente Baldassarre Petrucci, il quale finse un telaio di legname essere attaccato a' gangheri di ferro alla muraglia; talchè chi non sa che sia dipinto nel muro lo giudica fatto in tela . . .“; Mancini, *Considerazioni* I, 162.

Werken äußert sich auch hier sein Bedürfnis, das Architekturgerüst und die malerische Ausstattung in einen logischen Zusammenhang zu bringen.

Der Betrachter von Peruzzis „Tempelgang Mariä“ muß sich also nicht nur über den bedauernswerten Erhaltungszustand hinwegsetzen, sondern das Fresko auch in einigen wesentlichen Punkten ergänzen. Dargestellt ist ein Platz, in dem man die Rekonstruktion eines antiken Forums vermuten möchte: ein viergeschossiger Palast links, ein ionischer Prostylos, ein Obelisk und ein dreigeschossiger Zentralbau in der Mitte, rechts die Stufen einer dreiseitigen Treppe, die zu einem hexastylem Tempel hinaufführen⁶³². Links schaut man eine eng bebaute Gasse hinab, rechts öffnet sich der Blick auf eine dunstige Antikenlandschaft. Raffael hatte in seinen Teppichkartons – dem „Opfer in Lystra“ etwa oder der „Predigt Pauli auf dem Areopag“ – bereits versucht, einen antiken Platz zu rekonstruieren und im „Incendio del Borgo“ eine ähnliche Vielfalt antikisierender Architektur vorgeführt⁶³³.

Die Beschreibung von Mariens Tempelgang findet sich in den apokryphen Evangelien und in der *Legenda Aurea*. Am besten stimmt das Evangelium des Pseudo-Matthäus mit Peruzzis Darstellung überein: „... als sie sie vor den Tempel des Herrn gebracht hatten, lief Maria die fünfzehn Stufen hinauf und wandte sich nicht rückwärts zu schauen; auch verlangte sie nicht nach ihren Eltern, wie das kleine Kinder zu tun pflegen. Darüber erstaunten alle, die es sahen, und sogar der Priester des Tempels wunderte sich sehr“⁶³⁴.

Das zierliche Marienkind hat auf Peruzzis Fresko die genau fünfzehn Stufen des Salomonischen Tempels schon fast erklommen, aus dessen Säulenfront der Hohepriester hervortritt, um sie unter die Tempeljungfrauen aufzunehmen. Links und rechts von ihm drängt sich das Volk in Erstaunen, und vor dem Obelisk meint man, Joachim und Anna zu erkennen. Der ionische Prostylos in der Mitte erhält durch die Öllampe im Innern und die Akroterfiguren Simson (?), Moses und Judith ein alttestamentarisches Gepräge, während der turmartige Zentralbau, nur von Mädchenstatuen und einem sprengenden Roß (Einhorn?) auf der Kuppel geschmückt, mit der Jungfräulichkeit Marias in Zusammenhang stehen könnte. Alle anderen Gestalten sind bloße Staffage des antiken Platzes und ohne jede nähere Beziehung zum Bildgeschehen. Daß Peruzzi nicht nur an frühere Darstellungen des Themas anknüpfte,

sondern wohl den Passus aus den Apokryphen kannte, ist der Genauigkeit zu entnehmen, mit der er die Anzahl der Stufen wiedergibt. Weder Giotto (Padua), Orcagna (Florenz, Or San Michele), der Meister der Barberinitafeln (Boston, Museum of Fine Arts) oder Ghirlandaio (Florenz, S. Maria Novella), noch die venezianische Bildtradition (Carpaccio, Cima da Conegliano, Dürer, Tizian) zeigen 15 Tempelstufen. Erst ein unvollendeter Stich G. B. da Brescias nach Raffael und, wohl unabhängig von Raffael und Peruzzi, Tintoretto bemühten sich um eine ähnlich genaue Interpretation des gleichen Textes⁶³⁵.

Bei kaum einer dieser Darstellungen ist das Thema wie bei Tintoretto auf die Hauptakteure konzentriert. Doch das Bildgeschehen steht stets im Mittelpunkt. Und wenn auch im späteren Quattrocento die ausschmückenden Elemente den Kern der Handlung zu überwuchern drohen, so ist doch nirgends der Bruch zwischen den Hauptpersonen der Handlung im Hintergrund und der Staffage im Vordergrund so ausgesprochen wie in Peruzzis Fresko. Vasari nimmt an diesem Dualismus keinerlei Anstoß, sondern hebt als echter Vertreter der nachklassischen Zeit gerade diese Beigaben als das eigentlich Bewundernswerte hervor: „Ma molto più mostrò quanto valesse nella pittura, e nella prospettiva nel medesimo tempio vicino all'Altar maggiore: dove fece, per Messer Filippo da Siena chericico (sic!) di camera, in una storia quando la Nostra Donna salendo i gradi, va al tempio, con molte figure degne di lode, come un gentiluomo vestito all'antica, il quale scavalcato d'un suo Cavallo, porge mentre i servidori l'aspettano, la limosina a un povero tutto ignudo, e meschinissimo, il quale si vede, che con grande affetto gliela chiede. Sono anco in questo luogo casamenti varii ed ornamenti bellissimi...“⁶³⁶. Der Bettler, der almosenspendende Edelmann, der gesattelte Schimmel und sein Knecht werden also in einen eigenen Zusammenhang gebracht, einen Akt christlicher Caritas, der in keinerlei Verbindung mit Mariens Tempelgang steht. Ob diese Almosenszene in Sergardis Auftrag enthalten war und auf seine Person anspielen soll oder ob sie lediglich eine Zutat Peruzzis darstellt, ist kaum zu entscheiden. Daß jedoch die Bettler in der toskanischen Bildtradition des „Tempelgangs“ eine ähnliche Rolle spielen wie die Eierfrau in der venezianischen, zeigen Ghirlandaio und der Meister der Barberinitafeln.

⁶³² vgl. den dem Zentralbau verwandten antiken Grabbau auf A. da Sangallo d. J. UA 187 (Giovannoni, Sangallo, 383).

⁶³³ Badt 1959; Frommel, Farnesina, 155ff.; Oberhuber 1962, 37f.

⁶³⁴ Die apokryphen Evangelien des Neuen Testaments, ed. H. Daniel-Rops, Zürich 1956, 38, 52; J. da Voragine, *Legenda Aurea*, II, 130.

⁶³⁵ Bartsch XIII, 319f., Nr. 4; Hind V, 44f., Nr. 24, Tafel 543; Venedig, S. Maria dell'Orto; die 1524 in Auftrag gegebene Predellenszene des Berto di Giovanni (Perugia, Galleria Nazionale) zeigt nur acht Stufen (F. Gualdi, *Contributi a Berto di Giovanni pittore perugino*, in: *Commentari* 12 [1961], 265f.) und fußt entweder auf G. A. da Brescia oder auf dessen raffaelesker Vorlage.

⁶³⁶ Vas 1568, II, 140f.

Überhaupt knüpft Peruzzi unmittelbar an der quattrocentesken Auffassung des Themas an. Denkt man etwa an Ghirlandaios Fresko, so übernimmt Peruzzi nicht nur das Breitformat, die zentralperspektivische Platzanlage oder das Verhältnis der Figur zur Architektur von der älteren Bildtradition, sondern auch den bildparallelen Aufstieg Mariä nach rechts oben, die Geste des Hohenpriesters oder das wartende Elternpaar vor der Stufe. Auch Tizian hält noch am alten Bildschema fest, und erst Tintoretto wird eine völlig neue Tradition begründen.

Jedes Einzelmotiv, sei es Architektur, Landschaft oder Figürliches, steht jedoch auf der Höhe der Zeit. Man ist leicht versucht, die isoliert nebeneinander posierenden Gestalten auf dem Platze, von denen kaum eine einen Partner hat, im Sinne manieristischer Beziehungslosigkeit zu interpretieren. Denn sie wenden sich in auffälliger Drehung voneinander ab: Peruzzis alte Not, einen verbindenden Bildraum zu schaffen, wird also hier vom Einzelmotiv her bewußt unterstrichen. Doch das Ziel des Künstlers muß wohl anders verstanden werden. An eindringlicher Veranschaulichung der Heiligengeschichte war ihm gewiß weniger gelegen als Tintoretto, dem Künstler der beginnenden Gegenreformation. Wichtiger scheint ihm die Rekonstruktion der historischen Situation und eines lebhaft bevölkerten Forums in antiker Zeit gewesen zu sein, alles dessen, was ein Künstler der Hochrenaissance sich für seine eigene Gegenwart erträumen mochte. Kein Platz in Rom von 1520 entsprach auch nur entfernt diesen Vorstellungen; allenfalls auf dem Theater ließen sie sich für Stunden verwirklichen. Mit den Bühnenbildern Peruzzis hat denn auch der Platz des „Tempelgangs“ eine deutliche Verwandtschaft⁶³⁷. Und wie Vasari immer wieder Peruzzis Begabung rühmt, unzählige Bauten, Straßen und Vorgänge auf einem Bild zu vereinigen, die Verbindung also von „Varietà“ und „Prospettiva“, so ist auch hier das Gewicht mehr auf die verwirrende Vielfalt als auf die übersichtliche Einheit gelegt.

Trotz des offensichtlichen Verzichtes auf eine symmetrische Komposition sind die Figuren keineswegs willkürlich angeordnet. Flächenparallel und ohne jeden Bezug zur zentralperspektivischen Raumkonstruktion werden zwei Vordergrundgruppen wie die Schalen einer Waage gegeneinander ausponderiert, wobei dem Obelisk die Rolle des Züngleins zufällt. Die linke, breitere Gruppe zwischen dem nackten Bettler und dem lesenden Philosophen ist in fast spiegelbildlicher Symmetrie aufgebaut, die rechte zwischen dem Pferdeknacht und dem sinnenden Togatus steiler zusammengedrängt. Beide stehen sie in formalem Bezug zu den Gestalten des mittleren Bildgrundes, wobei auch hier der Obelisk seine teilende Funktion behält.

Peruzzis „Tempelgang“ kann nicht isoliert von den Werken der Raffaelschule nach dem Tod ihres Meisters betrachtet werden. Bald nach der Wahl Clemens' VII. (19. November 1523) wurde die Ausmalung der unvollendeten Sala di Costantino wieder aufgenommen. Am 5. Oktober 1524, dem Tag von Giulios Aufbruch nach Mantua, muß das Werk im wesentlichen abgeschlossen gewesen sein⁶³⁸. Während die „Konstantinsschlacht“ und die „Adlocutio“ bereits 1520 geplant und möglicherweise auch entworfen waren, gehören die „Konstantinische Schenkung“ und die „Taufe Konstantins“ mit Sicherheit dieser zweiten Phase an, ja es ist nicht auszuschließen, daß beide Bildthemen erst auf Clemens VII. zurückgehen. Der Schritt von den beiden ersten Szenen der Sala di Costantino zur „Konstantinischen Schenkung“ und zur „Taufe Konstantins“ spiegelt sich aber bei Peruzzi in dem Wandel zwischen der „Anbetung“-Bentivogli und dem „Tempelgang Mariä“. Die dramatische Spannung, die Prägnanz des Bildgeschehens, die Zusammenfassung der einzelnen Gestalten zu keilförmigen Gruppen oder die Intensität der einzelnen Akteure sind in der „Konstantinischen Schenkung“ oder der „Taufe Konstantins“ abgeschwächt. Die Anschaulichkeit dieser Szenen leidet unter der anekdotischen Genauigkeit, mit der das Zeremoniell erzählt wird. Genremotive aller Art drängen sich in den Vordergrund, Bettler, Mütter, Höflinge, deren Aufmerksamkeit sich nur teilweise auf das eigentliche Bildgeschehen richtet. Der ungebändigte Schwung der früheren Szenen ist einer Schwerfälligkeit gewichen. Die einzelnen Gestalten hat Müdigkeit und Trägheit ergriffen, über die selbst jähe Gestik und flatternde Gewänder nicht hinwegzutäuschen vermögen. Daß Peruzzi mit der Sala di Costantino genauestens vertraut war, zeigt schon das Motiv der abgeschnittenen Kolonnade mit dem dazwischendringenden Volk, wobei er an der Gestalt des neugierig um die Säule geschlungenen Jünglings besonderen Gefallen fand. Es scheint, daß ihm sogar die nicht ausgeführten Entwürfe bekannt waren. Denn der Rückenakt des an sein Pferd gelehnten Knechtes steht Giulios Pariser Skizze wesentlich näher als Peruzzis früheren Formulierungen dieses Motivs (Ponzetikapelle, „Anbetung“-Bentivogli).

Ohne die zähflüssige Konsistenz der Drapierung, die gummiartige Biogsamkeit der Gestalten in den beiden Szenen des Konstantinsales im einzelnen nachzuahmen, eignet doch auch seinen Gestalten jene träge Schwere, jene Beziehungslosigkeit zum Bildzentrum, jene Tendenz zu starken Kontraposten und Körpertorsionen, die er hier bis an die Grenze des Grotesken übersteigert. Und während die Raffaelschule die Vielzahl der Bildelemente stets einer übergreifenden Ordnung einzugliedern weiß, droht Peruzzis „Tempelgang“ in eine Fülle virtuoser Erfindungen und Zitate zu zerfallen.

⁶³⁷ s. o. Nr. 35

⁶³⁸ Hartt, Giulio Romano, 44 f.

90 ENTWURF FÜR DEN TEMPELGANG MARIÄ (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins) Inv.-Nr. 1410; 55,6 × 89,1 cm; Feder, laviert, weiß gehöhlt, Kohle, Vorzeichnung mit Pentimenten; aufgeklebt⁶³⁹ (Taf. LXII, LXIIIa).

Eine modellartige Vorstufe schlägt die Brücke zurück zur „Anbetung“-Bentivogli. Das Blatt ist wohl kaum beschnitten und gibt die kompositionellen Absichten Peruzzis klarer zu erkennen als das verstümmelte Fresko oder seine mangelhaften Kopien. Die Gestalten der beiden Bildhälften schließen sich zu jener girlandenartigen Kette zusammen, die auch für die Komposition der „Konstantinischen Schenkung“ charakteristisch ist. Im übrigen hat Peruzzi die endgültige Fassung wesentlich verändert. Die Zahl der Figuren wurde vermindert, das Größenverhältnis der Figur zur Architektur zugunsten der Figur verändert. Einige Bewegungsmotive, etwa die beiden liegenden Gestalten des Vordergrundes oder der Pferdeknecht, sind stärker aus der Bildfläche herausgerückt, wie überhaupt eine Steigerung der Räumlichkeit angestrebt ist.

Besondere Beachtung verdient die Verwandlung des Landschaftshintergrundes. Führen die buschigen Baumkronen und Sträucher auf dem Pariser Blatt Peruzzis traditionelle Hintergründe („Dreikönigs“-Blatt) ohne wesentliche Veränderungen weiter, so taucht im ausgeführten Fresko erstmalig bei Peruzzi der Typus einer entrückten Antikenlandschaft auf. Ohne Zweifel steht diese Neuerung in engstem Zusammenhang mit Polidoro da Caravaggios Landschaften in S. Silvestro al Quirinale. Besonders die Küstenlandschaft zeigt den gleichen weitgefiederten, knorrigen Baumtypus, die gleichen verschwimmenden Bergkonturen und die gleichen aus dem Dunst aufblitzenden Architekturen – alles Motive, die sich aus einer unmittelbaren Begegnung mit antiker Landschaftsmalerei erklären lassen⁶⁴⁰. Polidoros Hintergründe in den Fresken der Villa Lante (heute Palazzo Zuccari), ebenfalls um 1523/24 datierbar, repräsentieren den gleichen Landschaftstypus, und selbst in seiner späten Neapeler „Kreuztragung“ klingt er nach⁶⁴¹. Peruzzi gibt ihn ebenso rasch auf, wie er ihn aufgreift, ein nun schon oft beobachtetes Verhalten des Künstlers gegenüber brillanten Neuerungen seiner Zeitgenossen.

⁶³⁹ Laut Vasari 1771, III, 325, Anm. 1, befand sich das Blatt damals in der Sammlung Richardson, vol. 4, fol. 162.

⁶⁴⁰ Turner 1961, 275–287 mit Bibliographie. Die beiden Inschriften von 1518 und 1530 in der Kapelle des Fra Mariano sind offensichtlich Kopien des 19. Jahrhunderts, befanden sich aber ursprünglich in der gleichen Kapelle (Forcella IV, 40, 42). Als die Kirche um 1523 von Clemens VII. erneuert wurde und eine neue Fassade (von A. da Sangallo d. J.?) erhielt, mag auch die Kapelle des Fra Mariano erneuert worden sein (Forcella IV, 41). Jedenfalls läßt sich den Inschriften von 1518 und 1530 kein festes Datum für die Weihe der Kapelle an S. Caterina oder für die Entstehung der Fresken des Polidoro entnehmen.

⁶⁴¹ Hartt, Giulio Romano, 62ff.; Turner 1961, 285, Anm. 35.

Und so wird man die Erfindung Polidoro zuschreiben dürfen, auch wenn das chronologische Verhältnis kaum mehr zu klären ist.

In seiner seltsamen Mischung aus Virtuosität und Düsterheit, aus spielerischer Gelehrsamkeit und problematischer Vereinzelung der Bildgestalt scheint der „Tempelgang“ charakteristisch für das Rom der ersten Regierungsjahre Clemens' VII. Das Erbe Raffaels lebt nur in seiner Umkehrung oder in Motiven weiter. Das Lebensgefühl hat sich gewandelt. Der Manierismus kündigt sich an, der bald mit Rosso Fiorentino und Parmigianino in Rom seinen Einzug halten wird.

91 FORTUNA ERSCHEINT EINEM REITER (Exemplar Rom, Gabinetto delle Stampe) (Taf. LXIc).

Unmittelbar aus der endgültigen Fassung des „Tempelgangs“ hervorgewachsen scheint ein unsignierter Stich mit der Aufschrift „Io son fortuna buona, ho meco Amore, / se mi conosci, ti faro signore“. Mit geringfügigen Veränderungen sind zwei Gruppen des „Tempelgangs“, das Pferd und sein Knecht und die Mutter mit dem Kind, zu einer neuen, durchaus peruzzesken Komposition verbunden. Die Erscheinung der geflügelten Fortuna hinter dem Pferd erinnert an die Madonnenerscheinung in der „Vision des Bernhard von Clairvaux“ oder im Entwurf für das Armellinigrab, beides Erfindungen der gleichen Jahre. Und ähnlich peruzzesken wirken die wenigen neuen Motive wie der kulissenartige Triumphbogen links, die antike Rustikamauer, der Globus mit dem Zodiakus oder das Gefieder (vgl. etwa die „Fortuna-Allegorie“ in Oxford). Selbst kleine Abweichungen vom Fresko, wie die Haarkappe des Knechtes (vgl. „Künstler-Allegorie“, Sammlung Pouncey), die Frisur und die Gewandung der Fortuna, kehren in Peruzzis Werken nach 1520 wieder. Und der Rückgriff auf ältere Erfindungen wäre für Peruzzi durchaus nicht ungewöhnlich. So bleibt trotz der groben Ausführung Peruzzi selbst der wahrscheinlichste Autor, auch wenn nicht ausgeschlossen werden darf, daß es sich um ein unabhängiges Arrangement des Stechers handelt.

Für Peruzzi spricht auch die Ikonographie des Blattes: Es führt in den gleichen Themenkreis wie die Oxforder „Fortuna-Allegorie“, die „Mercur-Allegorie“, die „Astrologische Allegorie“ oder die „Künstler-Allegorie“: Erkenntnis durch die Schau himmlischer Erscheinungen. Doch der vorliegende Stich verzichtet auf gelehrte Gedankengänge und übersetzt eine Volksweisheit in leicht entschlüsselbare Formen: Das Glück gebietet über die Liebe und alle anderen Güter dieser Welt. Nur dem „Glückspilz“ ist ihr Genuß gegönnt.

92 DIE VISION DES HEILIGEN BERNHARD VON CLAIRVAUX (ehemals Rom, S. Silvestro al Quirinale) (Taf. LXVIIIa).

Das Schicksal von Peruzzis zahlreichen Fassadenmalereien teilt eine „Vision des heiligen Bernhard“, die Peruzzi

für Fra Mariano del Piombo im Garten von S. Silvestro al Quirinale in Chiaroscuro gemalt hatte. Die Komposition ist jedoch durch einen anonymen Stich mit der Aufschrift „SANCTUS BERNARDUS. Ecce, cuius ortus horam nosse optas: Ecce puerum cum Maria Matre eius Nunc genuflexus eum adora. Ex Prototypo Balthasar de Senis“ erhalten geblieben⁶⁴². Vasari widmet dem Fresko nur wenige Worte: „... ed a Fra Mariano Fetti, frate del Piombo, fece a Monte Cavallo, nel giardino, un san Bernardo di terretta bellissimo⁶⁴³.“ Etwas ausführlicher äußert sich Baglione in der Vita des Paul Brill: „Dentro il Giardino de' Padri Theatini di Monti Cavallo, alla man diritta in un canto rifece il paese nella storia di S. Bernardo, che richiedeva da Maria di sapere, in qual' hora ella fusse nata, da Baldassar Peruzzi da Siena, a fresco su'l muro di chiaro e scuro, perfettamente dipinta⁶⁴⁴.“ Scheint durch diese drei Quellen Peruzzis Autorschaft hinreichend gesichert, so stellt sich die Frage, inwieweit Brill oder der Stecher die Substanz des Bildes verändert haben. Ein Blick auf Brills Landschaften lehrt, daß der Hintergrund des Stiches Brill in vielem näher steht als Peruzzi, der kaum das Gleichgewicht der figuralen Komposition durch eine ähnliche Tiefenperspektive gestört hätte⁶⁴⁵. Zwar liebt Peruzzi ebenfalls knorrige Bäume mit reicher Belaubung, kahle Strünke, Felsbrocken und Hintergrundfigürchen, wie die „Anbetung“-Bentivogli, der „Tempelgang“ oder „Androklos und der Löwe“ zeigen, doch kommt es nie zu einem räumlichen Kontinuum wie im „Heiligen Bernhard“, wo die diagonalen Bodenwellen, die Stämme und die Gestalten den Blick unaufhaltsam in die Tiefe ziehen.

Um so eindeutiger geben die Vordergrundsgestalten sich als Erfindung Peruzzis zu erkennen. Der sitzende Heilige, der vermittelnde Engel und die Madonnenerscheinung verbinden sich zu einer diagonalen Kette, wie sie ähnlich im Karton des „Tempelgangs“ beobachtet werden konnte. Doch der mächtige Körper, die weit ausholende Geste des Bernhard und seine energische Drehung aus der Fläche deuten auf eine spätere Stufe in Peruzzis Schaffen, die auf die „Jünger am Ölberg“ zufführt. Fra Mariano del Piombo, der Auftraggeber, starb 1531⁶⁴⁶. Peruzzi lebte 1527–1531 in Siena, und so darf das Fresko wohl zwischen 1524 und 1527 angesetzt werden. Es ist daher unwahrscheinlich, daß die „Vision des heiligen Bernhard“ in irgendeiner näheren Beziehung zu den beiden Kirchenlandschaften Polidoros in der Cappella des Fra Mariano stand, die zeit-

⁶⁴² Ein Exemplar befindet sich in Rom, Gabinetto delle Stampe; H. W. Wurm, in: *ArtBull* 44 (1962), 254.

⁶⁴³ Vas 1568, II, 140.

⁶⁴⁴ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architettori dal pontificato di Gregorio XIII. de 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* . . . , Roma 1642, 296.

⁶⁴⁵ vgl. A. Mayer, *Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill*, Leipzig 1910.

⁶⁴⁶ Gnoli 1891, 117–126.

lich früher liegen dürften⁶⁴⁷. Mag Brill auch der Landschaft seinen Stempel aufgedrückt haben, so ist doch schwer vorstellbar, daß seinem Hintergrund eine duftige Antikenlandschaft im Stil Polidoros vorausging.

Die Wahl des Themas erklärt sich aus der Tradition, daß der Piombatore, der päpstliche Siegelverwalter, dem Zisterzienserorden beitreten mußte⁶⁴⁸. In der Gestaltung des Gegenstandes hatte Peruzzi bedeutende Vorläufer in Orcagna (?) (Florenz, Akademie), Filippino Lippi (Florenz, Badia), Perugino (München, Pinakothek) und Fra Bartolomeo (Florenz, Akademie)⁶⁴⁹. Keines dieser Bilder muß ihm unbekannt gewesen sein. Dabei scheint Filippino in der Pose und in der wilden Umgebung, Fra Bartolomeo in der schwebenden Erscheinung der Madonna das Vorbild geliefert zu haben. Da nun diese Vorläufer den Heiligen rechts, die Madonna aber links postieren und der Stich die Frage der Seitenrichtigkeit offenläßt, wird man auch bei Peruzzi an die traditionelle Anordnung denken dürfen. Er würde dann auch die Schreibhand näher am Buche halten.

Der Text des Stiches bezieht die Madonnenerscheinung auf jene Vision des Heiligen, in der er die Geburt Christi schaut und das Alter des Christusknaben erfragt⁶⁵⁰. Bei Orcagna, Filippino und Perugino erscheint Maria hingegen ohne Kind, so daß man auch für Fra Bartolomeo und Peruzzi das Schwergewicht auf die Madonnenerscheinung und nicht auf die Frage nach der Geburtsstunde wird legen müssen.

Gegenüber ihren Vorläufern bedeutet Peruzzis Darstellung eine Vereinfachung, Monumentalisierung und Konzentrierung. Bis auf einen Engel sind alle Assistenzfiguren verschwunden. Die Vision als überirdisches Ereignis steht im Mittelpunkt, während sich bei Filippino und Perugino Maria nur durch den Heiligenschein von einer vornehmen Besucherin unterscheidet und bei Perugino und Fra Bartolomeo durch die Fülle der Assistenzfiguren fast der Eindruck einer Santa Conversazione entsteht. Sollte das Bild „Der heilige Lukas, der die Madonna malt“ in der Accademia S. Luca zu Rom tatsächlich aus Raffaels Werkstatt stammen, so wäre damit ein weiterer wichtiger Vorläufer von Peruzzis verlorenem Fresko gegeben⁶⁵¹.

93 DIE DEKORATIONEN DER VILLA TRIVULZI AM SALONE

(Taf. LXXId, e).

Unter Peruzzis dekorativen Arbeiten verdienen auch die Reste der Innendekoration der Villa Trivulzi am Salone Erwähnung. Fabriczy hat in einem Aufsatz die

⁶⁴⁷ Turner 1961; s. Anm. 640.

⁶⁴⁸ Moroni, *Dizionario* V, 277.

⁶⁴⁹ Kaftal, *Iconography*, 179f.

⁶⁵⁰ *Acta Sanctorum* . . . , Paris/Rom 1867, XXXVIII, 106.

⁶⁵¹ P. Cellini, *Il restauro del S. Luca di Raffaello*, in: *BollArt* 43 (1958), 250–262.

wichtigsten Daten über die Baugeschichte und den Besitzer zusammengefaßt und eine Beschreibung der einzelnen Räumlichkeiten gegeben⁶⁵². Diese niemals vollendete Villa befindet sich heute im Besitz einer Contessa Bandini. Ihr Zustand ist wesentlich gepflegter als in Fabriczys Tagen, bedauerlich jedoch, daß die Gewölbedekorationen des von Fabriczy geschilderten Erdgeschoßraums durch Einziehen einer Flachdecke dem Betrachter entzogen wurden. So bleiben vier dekorierte Räume: das Gewölbe der vestibulartigen Tordurchfahrt, die Stuckädikula im vorderen Raum des Obergeschosses, der Stuckfries im Mittelraum des Obergeschosses und das Gewölbe eines angrenzenden Korridors. Einer Inschrift von 1525 ist zu entnehmen, daß in diesem Jahre zumindest ein Teil des Casinos, wahrscheinlich aber bereits der Bau in seinen heutigen Umrissen stand: AUG. TRIVULTIUS CARDINALIS VILLAM HANC AD AQUAM ADRIAM SECESSUM SIBI ANIMI CAUSA PARAVIT MDXXV. Daß es nie vollendet wurde, beweist schon eine Treppe, die vom Obergeschoß ihren Ausgang nimmt, dann aber unvermittelt abbricht und wohl auf einen Mittelsturm führen sollte, für den die breiteren Mauern beiderseits der Tordurchfahrt bestimmt scheinen. Der Grundriß bei Fabriczy ist ungenau.

Über die Ausstattung des Casinos spricht Vasari nur in der Vita des Daniele da Volterra: „... E giunto in Roma, non vi fu stato molto, che per mezzo d'amici, mostrò al Cardinale Triulzi quella pittura; laquale in modo gli sodisfece, che non pure la comperò, ma pose grandissima affezione a Daniello: mandandolo poco appresso a lavorare dove havea fatto fuor di Roma a un suo Casale detto Salone un grandissimo casamento, il quale faceva adornare di fontane, stucchi, e pitture, e dove apunto allora lavoravano Gianmaria da Milano, ed altri alcune stanze di stucchi, e grottesche. Qui dunque giunto Daniello, si per la concorrenza, e si per servire quel Signore, dal quale poteva molto honore, ed utile sperare, dipinse in compagnia di coloro diverse cose in molte stanze, e loggie; e particolarmente vi fece molte grottesche, piene di varie feminette. Ma sopra tutto riuscì molto bella una storia di Fetonte fatta a fresco di figure grandi quanto il naturale, ed un fiume grandissimo, che vi fece, il quale è una molto buona figura...“⁶⁵³. Vasari war mit Daniele befreundet, so daß seine Nachrichten doppeltes Gewicht erhalten⁶⁵⁴. Da Daniele um 1532 in Volterra noch unter Sodomus Einfluß steht, seine Zusammenarbeit mit Perino

aber nicht vor 1538/39 liegen kann, ist es höchst zweifelhaft, ob er, wie Stechow und Levie annehmen, bereits 1535 nach Rom kam⁶⁵⁵. M. L. Mez setzt mit guten Gründen den Fries im Palazzo Massimo alle Colonnè (um 1538) an den Anfang von Danieles römischer Tätigkeit.

Da Danieles größere Szenen, der „Phaeton“ und der „Flußgott“, zerstört sind, ist man versucht, seine Handschrift in der Dekoration des Portaldurchganges der Villa zu suchen. Zwischen Grottesken „piene di varie feminette“ finden sich dort schlecht erhaltene Szenen mit Wagenrennen, Gladiatorenspielen und ähnlichen Begebenheiten der römischen Antike, die sich mit dem Fries des Palazzo Massimo vergleichen lassen. Zwar ist in Stil und Antikennähe noch eine entfernte Erinnerung an Peruzzi, einen der von Vasari bezeugten Lehrer Danieles, festzustellen, doch weisen die ausschweifenden Kartuschen, die Wappenrahmung und die etwas phantasielos trockenen Grottesken bereits über Peruzzi hinaus. Die kunstvollen Stukkaturen stehen auf der gleichen Stufe wie jene im Andito des Palazzo Massimo alle Colonne, dessen Ausstattung ebenfalls kaum vor Peruzzis Tod angesetzt werden kann. Nur für das Dekorationssystem als Ganzes mit seiner minuziösen Aufteilung, seinen feinen Stuckprofilen und seiner Antikennähe mag Peruzzi noch Entwürfe geliefert haben⁶⁵⁶. Der Stukkateur, Giovanmaria da Milano, der nach Vasari gleichzeitig mit Daniele in der Villa wirkte, kann kaum mit Falconetto identisch sein, wie Fabriczy vermutet. Falconetto war bereits am 8. Januar 1535 gestorben.

Demgegenüber verraten die Dekorationen im Obergeschoß eine unmittelbare Beteiligung Peruzzis. Der Stuckfries im großen Mittelraum gliedert sich in Abschnitte verschiedener Länge, in denen sich jeweils eine metallisch-feine Mäanderrahmung mit gegenständlichen Motiven verbindet: den verschiedenen Impresen des Kardinals, einem von Weinranken durchzogenen Bukranion oder rhomboiden Feldern mit Rosetten- und Palmettenfüllung. Diese rein ornamentale Folge wird unterbrochen von überschlanken Konsolen in Sphinxgestalt, die offensichtlich der tektonischen Verfestigung

⁶⁵² G. Fiocco, La Cappella del Crocifisso in San Marcello, in: BollArt 7 (1913), 87–94; W. Stechow, Daniele da Volterra, in: Th-B XXXVIII (1934), 257 ff.; M. L. Mez, Daniele da Volterra, pittore, in: BollArt 27 (1933/34), 459–474; H. Levie, Der Maler Daniele da Volterra, 1509–1566, Basler Dissertation 1952, Köln 1962, 1–13. Levies Folgerung, Daniele müsse bereits im Frühjahr 1535 in Rom gewesen sein, da sich sein Name in dem am 2. März 1535 begonnenen Mitgliederbuch der Accademia di S. Luca finde, ist nicht haltbar. Im gleichen Zusammenhang sind zahlreiche Künstler verzeichnet, die wesentlich später nach Rom gekommen sind (vgl. Missirini, Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca . . ., Roma 1823, 14).

⁶⁵⁶ Fabriczy, Abb. S. 201.

⁶⁵² C. von Fabriczy, Das Landhaus des Kardinals Trivulzi am Salone, in: JbPrKs 17 (1896), 186–205. Die Abb. bei Fabriczy, S. 199, gibt nicht den Erdgeschoßraum „A“ wieder, sondern das Gewölbe des oktogonalen Raumes des Casino Cornaro in Padua (frdl. Hinweis Dr. W. Wolters).

⁶⁵³ Vas 1568, III, 677.

⁶⁵⁴ VasMil VII, 71.

der einstigen Kassettendecken dienen sollten – ein charakteristisches Motiv Peruzzis, wie es in keinem seiner Friese fehlt. Die Raffinesse und gewählte Eleganz dieser Erfindung übertrifft selbst die Sala Capitolare der Cancelleria, an deren zeichnerisch-textiler Durchsichtigkeit sie anknüpft. Mit wenigen Motiven, sparsamsten Mitteln wird die Fläche gefüllt, rhythmisiert und mit jener geschmacklichen Unfehlbarkeit und Überfeinerung gestaltet, die während dieser Jahre vielleicht nur Peruzzi zu Gebote stand. Ein ähnlich vollendetes Beispiel peruzzesker Dekorationskunst repräsentiert die Decke der Eingangshalle des Palazzo Massimo sowie die dorische Stuckädikula im Vorderraum des Obergeschosses der Villa, die nur vom Portal des Palazzo Massimo erreicht wird.

Die Gewölbekorruptionen des angrenzenden kleinen Durchgangsraumes erinnern noch unmittelbar an die Fresken der Cancelleria und der Casina Vagnuzzi: In den gemalten Ornamentfeldern tauchen die gleichen feinflinigen Fruchtranken, die gleichen Vögel und Tiere auf wie dort, während in einer Ovalnische eine „Iustitia“ vom Typus der „Musen“ des Palazzo Pitti in Stuck erscheint. Mit der Nähe zur Cancelleria, zur Casina Vagnuzzi und zu den „Musen“ des Palazzo Pitti einerseits und der Inschrift von 1525 andererseits sind zwei wichtige Anhaltspunkte für die Datierung dieser Dekorationen gegeben. Alles weist darauf hin, daß sie entweder kurz vor Peruzzis Bolognareise oder aber unmittelbar danach entstanden sind. Der Kardinal lebte bis 1548. Die zweite Ausstattungsphase mit Gianmaria da Milano und Daniele da Volterra mag Peruzzi nach seiner Rückkehr aus Siena noch selbst eingeleitet haben.

94 MÜNZENTWURF FÜR DAS HEILIGE JAHR 1525 (Sammlung J. Weld, Lulworth, Dorset)
Feder laviert; Aufschrift des 16. Jahrhunderts: „mano de baldasar da...“; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey⁶⁵⁷ (Taf. LXXa).

Die Vielseitigkeit von Peruzzis Tätigkeit für die Kurie bezeugt auch der Entwurf für eine Papstmedaille. Die Inschrift ANNO IUBILEI IAM DIU EXPETITO · SUB CLEMENTE VII PONTIFICE MAXIMO OPTIMO besagt wohl, daß die Medaille im Laufe des Heiligen Jahres 1525 geprägt werden sollte. Dargestellt sind links stehend ein jugendlicher Imperator in antikischer Tracht, die Linke fragend auf seine Brust gerichtet, rechts sitzend ein Papst mit den Zügen Clemens VII., der sich in Blick und Gestus an den Imperator wendet. Gottvater in den Wolken segnet allerdings nur den Papst und ruft in der unübersichtbaren Eindeutigkeit seiner Zuneigung fast das Opfer Kains

⁶⁵⁷ Catalogue of the very select and valuable library of William Roscoe . . ., 1816, 22; Pouncey-Gere, 135.

und Abels in Erinnerung. Zwischen Kaiser und Papst sitzt ein bärtiger Akt, der sich mit mächtigen Hammerschlägen seiner Schmiedearbeit widmet und durch die Gesellschaft eines geflügelten Eroten als Vulkan ausgewiesen ist; im Hintergrund schließlich eine Rom ähnliche Stadtkulisse und in der Ferne das Meer mit Segelbooten. All dies kann nur auf das Verhältnis Clemens' VII. zu Karl V. anspielen, der mit der Schlacht bei Pavia im Februar 1525 seine Hegemonie in Italien befestigt und damit die Schaukelpolitik des Papstes ernstlich gefährdet hatte⁶⁵⁸.

Die Auffassung des allegorischen Gegenstandes, der Figurenstil und die Zeichentechnik bereiten unmittelbar die Stufe des „Fortuna“-Blattes vor. Eine Ausführung dieses Entwurfes ist bisher nicht bekannt geworden, doch gibt er einen wertvollen Hinweis darauf, daß man Peruzzi unter den Entwerfern der Münzen Clemens' VII., insbesondere vor dem Sacco di Roma, zu suchen hat⁶⁵⁹.

95 DAS GRABMAL DES ANTONIO DA BURGOS (Rom, S. Maria in Porta Paradisi)
(Taf. LXXIIa, LXXIIIa)

Zwei unbekannte Dokumente geben einem vergessenen Grabmal in S. Maria in Porta Paradisi seinen Platz in Peruzzis Œuvre zurück. Am 30. September 1535 wählt Peruzzi den Konsul der Bildhauer- und Steinmetzenzunft, Antonio di Giovanni Solosenda (?), „ad extimandum quandam sepulturam seu Sepulchrum per ipsum magistrum factum in dicta ecclesia sancti jacobi in quo jacet et sepultus fuit quidam Antonius Burgos hispanus . . .“⁶⁶⁰. Am 22. November 1535 erhält Peruzzi

⁶⁵⁸ Pastor IV, 2, 182–206.

⁶⁵⁹ Bonanni I, 185–195, besonders Nr. II, III, V, VII, VIII, X; Nr. II, III, IV wurden zum Heiligen Jahr geprägt, Nr. V zu seinem Abschluß.

⁶⁶⁰ ASR, Coll. Not. Capit., Stefanus De Amannis, vol. 90 (1535–1538), fol. 35r: „Indictione VIIIJ die 22 novembris 1535 Cum fuerit et sit quod alias pro sepultura marmorea quondam Reverendi patris domini Antonij de burgos fienda in cappella hospitalis novi sancti Jacopi in augusta vir nobilis dominus jacobus crescentius hinc et nunc guardianus dicte societatis et archihospitalis sancti jacobi in augusta convenerit et promiserit maestro baldassari de senis scultori . . . pro constructione dicte sepulture scuta ducentum . . . ex actis mei notarij infrascripti sub die 12 martij anni 1526 . . . de qua sepultura praefatus dominus baldassar confessus fuit habuisse et recepisce a dicto domino jacobo . . . scuta centum septuaginta quinque in pluribus et diversis vicibus . . . et nunc manualiter quod in presentia mei notarij habuit etc. a dicto domino Jacobo . . . scuta XXV pro integro residuo dictorum 200 scutorum . . . praefatus dominus jacobus eundem magistrum baldassarem . . . quietavit de dicta sepultura per dictum magistrum baldassarem factam . . . Actum Rome in Regione campimartij in domo praefati magistri baldassar presentibus domino Johanne petro de crivellis et magistro petro quondam Andree de juventij de senis pictore testibus.“

die letzten 25 Dukaten des ursprünglich vereinbarten Gesamtpreises von 200 Dukaten⁶⁶¹. Dabei wird auf einen Vertrag vom 12. März 1526 verwiesen, der sich allerdings unter den Akten des Stefanus De Amannis nicht hat auffinden lassen⁶⁶². Peruzzi wird hier seltsamerweise als Bildhauer – „scultor“ – geführt. Mit den Worten „in cappella hospitalis novi Sancti Jacopi in augusta“ wird der Ort näher bestimmt. Die Partner im Abkommen vom September 1535 sind die beiden Guardiani des Ospedale S. Jacopo, Jacopo Crescenzi und der Goldschmied Gianpietro Crivelli, im zweiten nur noch Crescenzi, während Crivelli gemeinsam mit Peruzzis Bruder Pietro d'Andrea als Zeuge auftritt.

Dieses Grabmal hat sich in seinen wesentlichen Teilen in S. Maria in Porta Paradisi, der alten Hospitalskapelle, erhalten. Die Aufstellung wurde im Barock grundsätzlich verändert. So befindet sich die etwa lebensgroße Marmorfigur des Prälaten heute über der Tür links der Altarkapelle auf einem späteren Sarkophag mit der Inschrift „Antonius De Burgos Hispanus“, während zwei auf eine Wappentafel gestützte, offensichtlich dem gleichen Zusammenhang entstammende Putten in der Frieszone des Portals ihre Aufstellung fanden. Die zugehörige Grabinschrift endlich ist im Boden vor der Tür eingelassen und nur noch in Fragmenten lesbar. Forcella überliefert jedoch ihren ursprünglichen Wortlaut⁶⁶³: DOM / ANTONIO DE BURGOS SALAMANTINO / UTRIUSQUE SIGNATURAE REFERENDARIO / UTRIUSQUE JURIS CONSULTISSIMO / QUI BONONIAE / IUS PONTIFICIUM PER XX. ANNOS PUBLICE PROFESS(US) / A LEONE X. PONTIF(ICE). MAX(IMO) IN / URBEM ACCITUS / SIGNATURAE GRATIAE SUB ILLO / SUB ADRIANO VI. ET CLEMENTE VII PONT(IFICIBUS) MAX(IMIS) / MAGNAE DOCTRI-

⁶⁶¹ loc. cit., fol. 135s: „... Constitutus personaliter (?) magister balthassar quondam Johannis de perutijs senensis pictor et architector sponte et omnibus melioribus modo etc. elegit pro parte sua ad extimandum quandam sepulturam seu sepulchrum per ipsum magistrum balthassarem factam in dicta ecclesia sancti jacobii in quo jacet et sepultus fuit quidam Antonius Burgos hispanus et huiusmodi convertitur iure (?) magistrum balthassarem ex una ex duobus jacobum de crescentijs et johannem petrum crivellum . . . nunc (?) guardianos dicti archihospitalis sancti jacobii de et super extimatione dicte sepulture videlicet magistrum antonium quondam Johannis solosenda (?) ad presentem consulem artis scarpellinorum et sculptorem cui dedit potestatem judicandi et examinandi dictam sepulturam Et promisit habere rarum gratum et firmum . . . Actum Rome in regione Campi martis. In domo solite habitationis dicti magistri balthassaris et petri quondam andree pictoris de senis presentibus eodem magistro petro pictore de senis et magister johanne quondam pauli florentino sculptore testibus . . .“

⁶⁶² Durchgesehen wurden die Bände vol. 59–93 des Collegio dei Notai Capitolinei im ASR.

⁶⁶³ Forcella XII, 94. Mit kleinen Abweichungen wiederholt bei Forcella IX, 129 nach Alveri II, 63f.; Forcella XII, 93.

NAE PROBITATIS ET INGENII FAMA P(RAE) P(OSUIT) / VIXIT ANNOS LXXV / OBIIT DIE X MENS(E). DECEMBRIS MDXV / JO(HANNES). MATTHIAS EP(I)S(COPUS). VERONEN(SIS). EX. / TESTAM(ENTO). POSUIT.

Der gelehrte Jurist hatte also zwanzig Jahre hindurch in Bologna Papstrecht gelesen, um dann von Leo X. zum Referendar der Segnatura di Grazia berufen zu werden⁶⁶⁴. Er starb 75jährig am 10. Dezember 1525. Giovanni Matteo Giberti, Bischof von Verona und bis 1527 engster Vertrauter Clemens' VII., hatte dann als Testamentsvollstrecker Peruzzi den Auftrag für das Grabmal erteilt, seine Vollendung jedoch nicht mehr erlebt, da er 1528 zur Verwaltung seiner Diözese nach Verona übersiedelt war⁶⁶⁵. Die Tatsache, daß der gebildete und kunstverständige Giberti Peruzzi wählte, verrät wiederum, von wem man sich damals gute Leistungen auch für geringes Entgelt erhoffte.

Wie hat man sich nun die ursprüngliche Aufstellung des Grabmals vorzustellen? Einen ersten Anhaltspunkt liefert das Testament des M. Caccia, der die Mittel zur barocken Restauration der Kapelle hinterließ⁶⁶⁶. Dort heißt es: „Il deposito del Prelato si reporrà a mano dritta nel Spatio vacuo, a man sinistra nell'altro spatio si accomoderà la seguente memoria intagliando le lettere in marmore con ornamenti che accompagnino tutta l'opra . . .“

Das Prälatengrab soll also an seiner alten Stelle rechts (alle Richtungen werden vom Haupteingang aus gesehen) wieder aufgestellt werden und in einer Memoria des M. Caccia ihr Pendant erhalten. Mit den „spatia vacua“ sind wahrscheinlich die Blendarkaden über den beiden Portalen gemeint, die heute beiderseits der Hauptkapelle zum Hospital führen. Daß diese Durchgänge ursprünglich nicht vorgesehen waren, geht aus einer Planskizze der Sangallo-Werkstatt hervor (UA 1346), die dort lediglich Blendarkaden vermerkt, während der Weg zum Hospital durch die heutige Hauptkapelle führt.

Läßt sich somit die Blendarkade rechts von der Hauptkapelle als ursprünglicher Aufstellungsort bestimmen, so bleibt die Frage nach der Gestalt des Grabmals. Der auf ein Kissen gestützte Prälat in voller Amtstracht und die klineartige Form seines Lagers tauchen sehr ähnlich bereits im Grabmal des Antonio Albertoni in S. Maria in Aracoeli (gest. 15. August 1509) auf⁶⁶⁷. Dieser bescheidenere Typus eines Wandgrabes verzichtet auf

⁶⁶⁴ Über dieses Amt s. Moroni, Dizionario LXIII, 223–227.

⁶⁶⁵ Pastor IV, 2, 609–618.

⁶⁶⁶ G. Spagnesi, Due opere del primo decennio di attività dell'architetto Giovanni Antonio de Rossi (S. Maria in Publicolis – S. Maria in Porta Paradisi, in: QuadArchit 52/53 (1962), 21.

⁶⁶⁷ M. H. Longhurst, Notes on italian monuments of the 12th to 16th century, 2 Bände, London 1962, Abb. Z 25.

den Sarkophag, setzt die schmale Kline des Toten unmittelbar über die Inschriftplatte und begnügt sich mit einer ädikulaartigen Rahmenarchitektur. Diese ist im Albertoni-Grab oben und unten von antikisierenden Figurenfriesen eingefasst, während auf den Seitenpfosten trauernde Putten die Wappentafel halten. Das Grabmal des Antonio da Burgos muß einen ähnlich schlichten Typus vertreten haben. Jedenfalls ist für den Preis von 200 Dukaten kaum mehr zu erwarten⁶⁶⁸. Vollplastische Putten, die das Wappen halten, finden sich auch auf dem Grabmal des Tommaso Piccolomini im Dom zu Siena (um 1485)⁶⁶⁹.

Im Grab des Antonio da Burgos setzt der pyramidale Aufbau der Putten allerdings auch eine giebelartige Umrahmung voraus. So ergibt sich als wahrscheinlichste Gestalt eine schlichte, giebelbekrönte Marmorädikula, der die Figur des Toten etwa in Augenhöhe des Betrachters eingefügt war. Ein wesentlich höherer Standpunkt würde wie heute die unbehauenen Stellen zwischen Hals und rechter Hand sichtbar machen.

Im Typus der aufgestützten Liegefigur knüpft Peruzzi unmittelbar an einer Tradition an, die über Andrea Sansovino ins späte Quattrocento zurückreicht und zweifellos von antiken Grabmalern ausgeht⁶⁷⁰. Wie so oft kommt sein Stil mehr im Detail als in der Gesamtkonzeption zum Ausdruck – Grund genug dafür, daß das Grabmal bislang völlig unbeachtet blieb. Gegenüber Sansovinos Grabfiguren, dem Prälaten in S. Maria in Aracoeli und der Hadriansstatue fällt auf, daß sich der Oberkörper des Antonio da Burgos fast senkrecht aufrichtet, ein Zug, der von einem anderen antiken Typus übernommen ist. Diese Haltung sowie der herabhängende linke Arm zerlegen den Körper in zwei Teile. Auch der Kopf und die Arme wirken wie angesetzt, im Gegensatz zum ununterbrochenen Linienfluß der Hadriansstatue. Diese bleibt mit ihren eingravierten Falten und ihrem geschlossenen Kontur viel flacher, reliefhafter, während die einzelnen Glieder des Antonio da Burgos vom Kopf bis zum Fuß in ihrer plastischen Rundheit hervortreten. Die Gewandpartien werden in prismatisch gebrochene, von scharfen Graten begrenzte Flächen gegliedert. Nur am Oberkörper leben die Parallelfalten von dem Hadriansgrab noch weiter. Auch die beiden schlafenden Putten sind so angeordnet,

daß zwischen Kopf, Armen, Rumpf und Beinen starke Zäsuren entstehen. Diese Stilmerkmale verbinden das Grab des Antonio da Burgos aufs engste mit der „Fortuna“-Allegorie, dem „Mercur“-Blatt und jener Gruppe von Zeichnungen, die das Spätwerk des Meisters einleiten. So findet sich etwa im „Paulus“ (Madrid) ein ähnliches Verhältnis vom Gewand zum Körper und eine ähnliche Faltenbildung, in den „Jüngern am Ölberg“ eine ähnliche Zerlegung des Körpers und eine ähnliche haptische Schwere der Gliedmaßen. All dies deutet aber darauf, daß Peruzzi den Entwurf bald nach Abschluß des Vertrages im Laufe des Jahres 1526 anfertigte.

Wem die Ausführung anvertraut war, ist unbekannt. Michelangelo da Siena, der Hauptmeister des Hadriansgrabes, besitzt eine präzisere, trockenere Hand. Gerade der Vergleich der Köpfe macht deutlich, daß die verschwimmend-weiße Konsistenz des Prälatengesichtes nichts mit der metallischen Klarheit von Hadrians Zügen gemein hat. Tribolo, der Gehilfe Michelangelo da Sienas am Hadriansgrab, lebte schon seit 1525 nicht mehr in Rom⁶⁷¹. Daß Peruzzi sich in späten Jahren selbst als Bildhauer versucht hätte, wie dies der Kontrakt vom November suggeriert, ist bei der Fülle seiner Aufgaben um 1526 wenig wahrscheinlich. Den Notar mochten die feineren Unterschiede zwischen entwerfendem und ausführendem Künstler wenig interessieren: Peruzzi war der Meister des Grabmals und damit „sculptor“. Als Entwerfer plastischer Werke folgte er einer Übung, die spätestens Raffael in Rom eingebürgert hatte, als er den Entwurf für den „Jonas“ der Chigi-Kapelle lieferte und die Ausführung Lorenzetti überließ. Und da Rom damals nur in Jacopo Sansovino einen erstrangigen Bildhauer besaß, mögen noch weitere Gräber auf ähnliche Weise entstanden sein.

Für Peruzzis schwer faßbaren Spätstil bedeutet das Grabmal des A. da Burgos nicht nur einen bedeutsamen chronologischen Fixpunkt, sondern auch den Gewinn eines weiteren Porträts. Der volle, runde Kopf mit den tiefliegenden Augen, dem wohlgeformten Mund und der geraden Nase erinnert an den Almosenspender des „Tempelgangs“. Nur sind die Augen schräger geführt, die Falten über der Nasenwurzel tiefer gezeichnet. So arbeitet Peruzzi auch im Bereich des Porträts – den Hadriankopf ausgenommen – mit festen, vorgeformten Typen, die jeweils nur geringfügigen Änderungen unterworfen werden. Für das Unverwechselbare eines Individuums läßt seine Kunst keinen Raum.

96 KOPFSTUDIEN (Berlin, Kupferstichkabinett)
HdZ 483; 20,8 × 28,6 cm; Feder; auf Verso Fragment des Grundrisses einer Festungsanlage mit Maß-

⁶⁶⁸ Das Hadriansgrab hatte das Fünffache gekostet; Raffaele da Montelupo hatte 1558 90 Dukaten für das Grabmal Giustini in S. Maria d. Pace mit einer Porträtbüste des Verstorbenen und einfacher Marmorrahmung verlangt (Frommel, *Miszellen zu Sangallo dem Jüngeren, Rosso und Montelupo in S. Maria della Pace*, in: *Il Vasari* 21 [1963], 148).

⁶⁶⁹ F. Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals . . .*, Straßburg 1904, 235, Abb. 131; Milanese II, 408f. Der Preis von nur 30 Dukaten entspricht einer anderen soziologischen Situation des Künstlers im Quattrocento.

⁶⁷⁰ Burger, *op. cit.*, Abb. 130.

⁶⁷¹ Niccolò Tribolo, in: *Th-B XXXIII* (1939), 394.

angaben und Aufschrift links unten: „Baldisar di Siena“; heute aufgeklebt⁶⁷² (Taf. LXIIIb).

Zwischen den frühen Wiener Kopfstudien und den späten Blättern des British Museum und des Castel Sforzesco kann ein bedeutendes Skizzenblatt in Berlin vermitteln. Dargestellt sind zwanzig Köpfe vom Kind bis zum Greis, vom Mönch bis zum Neger, Varianten jener Typen, die in Peruzzis vielfigurigen Kompositionen aus der Zeit nach Raffaels Tod immer wieder auftauchen. Die verwandtesten Physiognomien finden sich wohl im „Tempelgang Mariä“. Die sensible Zeichentechnik, die die Gesichter mit dichten Strichlagen modelliert und sich für den Rest oft mit nervösen Umrißlinien begnügt, kommt dem „Fortuna“-Blatt von 1526 nahe, so daß sich eine Datierung um 1523–1526 anbietet.

97 HERKULES UND ZERBERUS (Oxford, Ashmolean Museum)

Parker II, 231, Nr. 463; 13,3 × 14,3 cm; Feder; beschnitten; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey.

Schwer einzuordnen in Peruzzis Œuvre doch wohl von seiner Hand ist eine Kompositionsskizze „Herkules' Kampf mit dem Zerberus“. Die ausgewogene, achsenreiche Gruppe mit den kraftvollen Gesten und Köpfen, das dichtgedrängte Relief, der freie, noch nirgends aufgelöste Strich lassen am ehesten an die Zeit des „Avaritia“-Blattes (um 1521–1523) denken⁶⁷³.

98 DER LÖWENSCHLACHT-SARKOPHAG (Chatsworth, Sammlungen des Duke of Devonshire)
Inv.-Nr. 43; 25,2 × 40,4 cm; Feder (Taf. LXXIa, b).

In die Zeit kurz vor dem Sacco di Roma muß Peruzzis Rekonstruktion eines Löwenschlacht-Sarkophags datiert werden. Unter den zahlreichen Sarkophagreliefs gleichen Gegenstandes steht jenes an der Innenfassade des Casino Rospigliosi Peruzzis Zeichnung weitaus am nächsten⁶⁷⁴. Nun vermerkt Marcantonio Raimondi unter seinem Kupferstich des gleichen Reliefs „Romae in Impluvio Sancti Petri⁶⁷⁵“. Der Sarkophag befand sich also damals im Atrium von Alt-St. Peter⁶⁷⁶. Es spricht aber alles dafür, daß er aus dem unter Paul V. 1609/10 abgerissenen Atrium an den Neffen Scipione Borghese gelangte, der um 1612 die Innenfassade seines Casinos

⁶⁷² Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der K. Museen zu Berlin, Berlin 1910, X, Nr. 35; vgl. C. Loeser, Über einige italienische Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts, in: RepKw 25 (1902), 352: „Ein so feinsinniger Meister, wie es P. war, wird niemals diese widerwärtigen Typen geschaffen haben.“

⁶⁷³ s. o. Nr. 81.

⁶⁷⁴ Foto: Deutsches archäologisches Institut in Rom, Neg. Nr. 35.1969.

⁶⁷⁵ Bartsch XIV, 317f., Nr. 422; Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Venezianos und Marco Dentés, Leipzig 1881, 8f.

⁶⁷⁶ VasMil V, 417.

mit Jagdreliefs schmückte⁶⁷⁷. Scheint es also, daß das Relief des Casino Rospigliosi Peruzzis Vorlage darstellte, so ergeben sich einige wichtige Anhaltspunkte für das Verhältnis sowohl Peruzzis als auch Marcantons zur antiken Skulptur.

Peruzzis Zeichnung und damit Marcantons Stich weichen nämlich in einigen Punkten beträchtlich vom Rospigliosirelief ab. Beide lassen die Komposition nicht mit den Köpfen abschließen wie fast alle Löwenjagdreliefs dieses Typus, sondern füllen das obere Viertel mit laubreichen Stämmen. Beide ergänzen sie, wohl mit Recht, das Tier zwischen den Beinen der Amazone zu einem Löwen und nicht zu einem Hund wie sein barocker Restaurator. Beide geben sie die Köpfe der zwei Heroen jugendlich und bartlos und deuten die gefallene Gestalt zu Füßen des Reiters als zweite Amazone. Beide stimmen schließlich in einer Reihe kleinerer Abweichungen wie ergänzten Handstellungen oder dem Löwenfell des vorderen Pferdes miteinander überein. Peruzzi beschränkt sich also nicht darauf zu ergänzen und zu rekonstruieren, sondern er verändert – ein Phänomen, das sich auch in Peruzzis Aufnahmen antiker Architekturen oder noch in Serlios Architekturtraktat beobachten läßt. Und zwar transponiert er nicht wie etwa Gentile da Fabriano oder Pisanello in den Stil seiner Zeit, sondern korrigiert die Antike im Sinne der Antike^{677a}. Ein Vergleich seiner Zeichnung mit dem Rospigliosi-Relief verdeutlicht, wie er hinter der mittelmäßigen Replik die bedeutende Komposition erkennt und in ihrer Idee wiederherzustellen versucht.

Marcanton folgt Peruzzis Zeichnung in allen Einzelheiten. Nur der Torbogen, aus dem das linke Pferd heraustritt, ist vergrößert und der Wald über den ganzen oberen Bildrand hin durchgeführt. Peruzzi hatte sich hier mit einer Andeutung begnügt. Schon in der Fortsetzung tritt Marcantons mangelnde Phantasie zutage. Gegenüber Peruzzis kraftvollem Geäst nehmen sich seine Bäume dürr und schematisch aus. So wird hier Marcantons rein reproduktive Begabung auf anschaulichste faßbar. Fähig, selbst die feinsten Nuancen einer Vorlage in den Stich hinüberzuretten, bleibt er doch im Künstlerischen ganz auf sein Modell angewiesen, ohne eigene kreative Möglichkeiten⁶⁷⁸ (Taf. LXXIb).

Peruzzis Zeichnung zeigt bereits die ersten Spuren jener gewissen Spannungslosigkeit, Massigkeit und Schwere, die für die Werke seit 1524 charakteristisch sind. Die Hände verlieren ihre feingliedrige Beweglichkeit, werden fetter und mit ihren rundlich-weichen Fingern etwas

⁶⁷⁷ J. Mandl, Zur Baugeschichte und Ausstattung des Casino Rospigliosi in Rom, in: Festschrift für Hermann Egger, Graz 1933, 66; J. A. F. Orbaan, Der Abbruch Alt-Sankt Peters, in: JbPrKs 39 (1918), Beiheft 16, 72ff., 110.

^{677a} B. Degenhart u. A. Schmitt, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: MüJbKg 11 (1960), 59–151.

⁶⁷⁸ vgl. Thode, op. cit.

patschig. Im „Tempelgang“, im Hadriansgrab und auf den Zeichnungen dieser Jahre läßt sich eine ähnliche Veränderung der Hand verfolgen und darf als „pars pro toto“ für den Wandel der ganzen Figur gelten. Auch der Federstrich hat bereits die weich-zerfließende Qualität angenommen, wie sie in den „Jüngern am Ölberg“ oder in der „Madonna mit Caterina und Bernardino“ voll entwickelt ist. So bietet sich eine Datierung um 1524–1527 an, die letztmögliche Zeit der Zusammenarbeit zwischen Peruzzi und Marcanton.

Die zahlreichen Zuschreibungen an Peruzzi, die Hirth mit mehr oder minder eingehender Begründung unter den Stichen Marcantons vornimmt, entbehren jeder wirklichen Berechtigung⁶⁷⁹. Wahrscheinlich befinden sich unter den vielen Stichen dieser Jahrzehnte noch etliche, denen Zeichnungen Peruzzis zugrunde liegen. Doch fehlt vorläufig eine sichere Handhabe, gerade die fraglichen Blätter der Zeit vor Marcantons Eintritt in die Werkstatt Raffaels bestimmten Meistern zuzuschreiben. Daß nach dem Tode Raffaels nicht nur Giulio Romano und Baccio Bandinelli diese Lücke füllten, sondern auch Peruzzi, beweisen der „Löwenschlacht-Sarkophag“ und die verwandten Blätter. Vasari erwähnt die Zusammenarbeit zwischen Peruzzi und Marcanton seltsamerweise mit keinem Wort⁶⁸⁰.

99 DER FLUSSGOTT TIBER (London, British Museum)
Inv.-Nr. 1946-7-13-15; Pouncey-Gere, 141f., Nr. 244;
23,4 × 34,8 cm; Feder, laviert, weiß gehöht, braun gefärbtes Papier (Taf. LXXIc).

Etwa gleichzeitig mit dem „Löwenschlacht-Sarkophag“ muß Peruzzi den „Flußgott Tiber“ gezeichnet haben. Diese Statue wurde im Januar 1512 auf dem Gelände des Serapaeums zwischen S. Maria sopra Minerva und Piazza Collegio Romano ausgegraben⁶⁸¹. Im August 1512 befand sie sich bereits in der päpstlichen Sammlung des Belvedere. Pouncey-Geres Vermutung, die von Armerini erwähnten Flußgötter in Peruzzis Fassadenfresken der Casa Buzio könnten mit dem „Nilo, di chiaro-scuro nella facciata“ am Fundort identisch sein und mit dem Londoner Blatt zusammenhängen, läßt sich kaum aufrecht erhalten.

Einmal ist die Piazza degli Altieri zu weit von Via Pie' di Marmo entfernt, und zum ändern kann der von Kultzen publizierte Entwurf für die Imperatorensérie der Casa Buzio nicht nach 1512 datiert werden⁶⁸². Das Blatt im British Museum muß jedoch der Zeit nach 1520 angehören. Die Körperlichkeit ist weich und plastisch, massig und schwer, und die Ansicht der Figur in leichter

⁶⁷⁹ Hirth, Marcanton 1898, 7–19.

⁶⁸⁰ vgl. in diesem Zusammenhang folgende Stiche: Bartsch XIV, Nr. 12, 248, 288, 295, 296, 378, 384.

⁶⁸¹ Pouncey-Gere, loc. cit.; Ackerman, Cortile del Belvedere, 37, 45, 54; Nash, Bildlexikon 1961, I, 118, 510.

⁶⁸² s. Anm. 298; Kultzen 1963, 50–53.

Verkürzung bringt räumliche Werte zur Geltung – all dies Züge, die sich am besten mit den Jahren 1524–1527 vereinbaren lassen.

Der Fundbericht des Grossino vom Januar 1512 überliefert den Erhaltungszustand der Statue. Danach fehlten ihr ein Stück der Nase, das Ruder in der Linken, Kopf und Bein des einen Putto, Kopf und Teile des Körpers des anderen Putto, ein Teil der Schnauze und ein Ohr der Wölfin. Außerdem war das eine Bein des Flußgotts abgebrochen.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Peruzzi die Zeichnung im Zusammenhang mit der Restaurierung anfertigte, die Clemens VII. 1524/25 am „Tiber“ und am „Nil“ vornehmen ließ⁶⁸³. In den Ausgabenbüchern werden nur die untergeordneten Steinmetzen erwähnt, denen allein wohl kaum die Ergänzung der ehrwürdigen Stücke überlassen blieb. Und unter den Künstlern am päpstlichen Hofe war während dieser Jahre keiner, der sich für eine solche Aufgabe besser geeignet hätte als der archäologisch gebildete Peruzzi. All dies entzieht sich jedoch einer genaueren Überprüfung, da die beiden Statuen im Garten des Belvedere weiteren Beschädigungen ausgesetzt waren. So berichtet Taja um 1750: „Si dee inoltrè avvertire, che al Tevere collocato sopra una fonte, fu dal Bonarruoti restaurata, e rifatta la testa intiera a Romolo, e Remo e un braccio, e l'estremità d'un piede del detto Tevere, ma di presente i due putti Romolo, e Remo sono rotti, e frammenti dispersi“⁶⁸⁴.

Auf dem sehr summarischen Stich des De Cavalleriis nehmen die Putten eine ähnliche Stellung wie auf Peruzzis Zeichnung ein⁶⁸⁵. Dort ruht die Statue auch noch auf dem alten Sockel mit dem Mediciwappen Clemens' VII. Auf dem früheren Stich Beatrizets (in Rom tätig 1540–1565) hingegen wenden die Putten ihr Gesicht dem Betrachter zu. Entsprechend dem antiken Bestand legt der rechte seinen Arm auf das Hinterbein der Wölfin⁶⁸⁶.

⁶⁸³ ASR, Camerale I, vol. 1491, fol. 60r: 6. Juli 1524: „... A piero Antonio da seminato che Aconcia il nillo a Belvedere duchatti quatro...“; fol. 63v: 20. Sept. 1524: „... A piero Antonito de seminati che A concio li puti dil Tevere per tuto il suo servire e satisfatto di tuto e ha hauto per suo resto: duchatti dieci di camera...“; fol. 76r: 25. Juni 1525: „... Alli scharpellini che ano fatto il nillo... d. 4“.

⁶⁸⁴ Taja 1750, 384.

⁶⁸⁵ J. B. de Cavalleriis, Antiquarum Statuarum Urbis Romae..., Rom o. J. (um 1575), Tafel 2.

⁶⁸⁶ Bartsch XV, 267, 96. Auf zwei dem Enea Vico zugeschriebenen Zeichnungen der Pierpont Morgan Library (IV, 50) sind die beiden Statuen sehr genau ohne ihre Ergänzungen wiedergegeben. Daß die Zeichnungen jedoch nach 1524 entstanden sein müssen, beweisen die Dübellöcher an den begradigten Bruchstellen. Danach fehlten dem „Tiber“ vier Finger der rechten Hand, drei Zehen des rechten Fußes, das obere Ende des Ruders, das untere Ende des Füllhorns, die Schnauze der Wölfin, Kopf und rechter Arm des rechten Zwillinges, Kopf, linke Hand, linker Fuß und rechtes Bein des rechten Zwillinges.

Nicht viel besser erging es dem „Nil“, dessen Putten wohl um 1524/25 alle ergänzt wurden, um dann Stück für Stück wieder zu verschwinden. Bei De Cavalleriis sind sie noch alle vollständig, obwohl schon Beatrizet sieben enthauptet zeigt⁶⁸⁷. Heemskercks sicher unabhängige Skizze der Rückenansicht bestätigt auch in der Haltung der Putten Beatrizets Stich⁶⁸⁸. Unter Pius VI. gab Gaspare Sibilla, der Bildhauer der päpstlichen Statuensammlung, der Gruppe dann ihre heutige Gestalt⁶⁸⁹.

100 FORTUNA-ALLEGORIE (Oxford, Christ Church College, Bibliothek)

Inv.-Nr. D. 27; Bell, 74⁶⁹⁰; 19,7 × 26,3 cm; Feder; aufgeklebt; die Hauptkonturen sind durchstoßen (Taf. LXXVa).

Entscheidende Bedeutung für die Chronologie von Peruzzis Spätwerk besitzt eine fein ausgeführte Federzeichnung allegorischen Inhalts. Von Hadeln erkannte in ihr die Vorlage für das Titelblatt von Sigismondo Fantis „Triumpho di fortuna“, einem vorwiegend aus Holzschnitten bestehenden Buch, das im Januar 1527 bei Giacomo Giunta in Venedig erschien⁶⁹¹. Von Hadeln lehnte die traditionelle Zuschreibung an Peruzzi ab und schlug Dosso Dossi als Autor vor, nachdem Kristeller einen Künstler des Tizian-Umkreises vermutet hatte⁶⁹². Neuerdings hat sich Pouncey wieder für eine Zuschreibung an Peruzzi eingesetzt⁶⁹³.

Trotz des skizzenhaften Zustandes sind einige charakteristische Veränderungen gegenüber den Werken vor 1525 festzustellen. Am auffallendsten wirkt die Verlegung des Augenpunktes in die obere Hälfte der Darstellung – ein Phänomen, das in zahlreichen Spätwerken wiederkehrt. Es drückt sich darin die Abkehr vom Geist der Hochrenaissance aus: Die unmittelbare Konfrontation des Betrachters mit dem Bild weicht einer komplizierten Auf- oder Untersicht. Diese führt gleichzeitig an den Rand der Verzerrung, wird allerdings nur bei der

jungen Generation des beginnenden Manierismus ein echtes Stilmittel. Hand in Hand damit geht eine Veränderung des Figurenideals, die am klarsten in der Gestalt des Würfelträgers hervortritt. Der Körper ist überlängelt, der Kopf trotz des hohen Augenpunktes klein (ca. 1:8,5). Das Kontrapost wirkt wie schon in manchen früheren Blättern übertrieben. Bauch-, Gesäß- und Wadenmuskeln werden hervorgepreßt. Auch die Faltenbildung hat sich gewandelt. Besitzen in der „Anbetung“-Bentivogli oder im „Tempelgang Mariä“ die Gewänder eine metallisch-harte Konsistenz mit scharfen, parallel geführten Graten und kantig gebrochenen Bäuschen, so ist nun das ganze Gewand von weichen, trägflüssigen Kurven durchzogen, die sich bisweilen ornamental verselbständigen. Dazu trägt auch der freie, krakelurenartige Strich mit seinen faserigen Parallelschraffuren und seinen augenförmigen Inseln bei. Trotz des Fehlens jeder Flächenlavierung ist eine wachsende Bedeutung des Lichtes festzustellen. Die punktuellen Lichter der früheren Blätter verdichten sich zu großen Flächen. Andere Partien sind in völligen Schatten gehüllt. Eine eindeutige Lichtquelle fehlt nach wie vor.

Manche dieser Züge mögen auf den jungen Parmigianino zurückgehen, der 1524 nach Rom gekommen war und dort unmittelbare Resonanz gefunden hatte. Der Beweis eines solchen Einflusses ist jedoch kaum zu erbringen. Bezeichnenderweise haben Kristeller und von Hadeln einen oberitalienischen Künstler vorgeschlagen, Doch ein Blick auf ein venezianisches Blatt, etwa Tizians „Jünglinge in der Landschaft“ (Albertina) oder Sebastianos „Astrologische Allegorie“ (eh. New York, Sammlung Silbermann), zeigt die unüberbrückbaren Gegensätze⁶⁹⁴. Peruzzi bettet seine Gestalten nicht in eine weiträumige Landschaft, sondern ordnet sie reliefhaft nebeneinander. Seinen Körpern fehlt die sinnliche Rundheit, seinem Licht die zusammenfassende Strahlkraft. Wie im „Tempelgang“ herrscht auch hier beklemmende Enge. Und dennoch zeugt jeder Strich, jedes Motiv von sensibelster Eigenart.

Die zahlreichen weiteren Illustrationen in Fantis Werk können kaum Peruzzi zugeschrieben werden, auch wenn einzelne Motive seinem Stil nahekommen. Die Fassaden zwölf repräsentativer Paläste italienischer Adelsfamilien, die nur sehr entfernt an die tatsächlichen Residenzen gemahnen, können nicht von Peruzzi gezeichnet sein. Bei den zwölf Darstellungen einer nackten Fortuna-gestalt über den Meereswogen wäre Peruzzis Autorschaft nur vorstellbar, wenn man einem Stecher alle Ungeschicklichkeiten zur Last legte, die diese Blätter von der Meisterschaft der Titelseite unterscheiden. Wahrscheinlich ist sie nicht. Und auf den folgenden, aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Tafeln lassen allen-

⁶⁸⁷ De Cavalleriis, Tafel 3; Bartsch XV, 266, 95.

⁶⁸⁸ Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck, ed. C. Huelsen und H. Egger, Berlin 1913, I, Tafel 55.

⁶⁸⁹ E. Q. Visconti, Musée Pie-Clémentin, I, Milan 1818, 288; Amelung, 124–134.

⁶⁹⁰ C. F. Bell, Drawings by the old masters in the library of Christ Church, Oxford, Oxford 1914, 74.

⁶⁹¹ G. K. Nagler, Die Monogrammisten, III, München-Leipzig 1863, 1089f.; D. von Hadeln, A ferrarese drawing for a venetian woodcut, in: BurlMag 48 (1926), 1, 103.

⁶⁹² P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1911 (2. Aufl.), 291.

⁶⁹³ Mündl. Mitteilung P. Pouncey. Zur Ikonographie der Fortuna und des Glücksrades s. A. Doren, Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance, in: Vorträge der Bibliothek Warburg II, 1922/23, 71–144; zu Fantis Traktat bes. 135, Anm. 132; zuletzt E. Panofsky, „Good government“ or fortune?, in: GazBA 68 (1966), 321ff., bes. Anm. 10 mit Bibliographie.

⁶⁹⁴ H. Tietze, Tizian, London 1950, Abb. 6, 7.

falls die Darstellung Michelangelos und Vitruvs auf fol. 38 und des Pythagoras auf fol. 39 eine Verbindung mit Peruzzi zu. Höchstwahrscheinlich aber handelt es sich um verschiedene Zeichner, unter denen sich neben rein quattrocentesken auch solche befanden, die mit den Ideen des Raffaellokreises vertraut waren. Das Oxforder „Fortuna“-Blatt ist wohl höchstens ein Jahr vor dem Sacco di Roma entstanden und bezeichnet den Übergang zu Peruzzis Spätstil.

101 RÖMISCHE VEDUTE MIT S. COSTANZA (Lyon, Musée des Beaux-Arts)

Inv.-Nr. 14136; 22 × 29 cm; Feder; aufgeklebt; Aufschrift „Baldassarre Peruzzi⁶⁹⁵“ (Taf. LXXIIb).

Ein Blatt, das gleichfalls Vasaris „Libro dei Disegni“ entstammen mag, gibt in flüchtigen Federstrichen eine Vedute aus der Peripherie Roms. Dargestellt sind links S. Agnese mit dem angrenzenden Palast, in der Mitte die Ruine der konstantinischen Basilika und rechts der im Umgang verschüttete Rundbau von S. Costanza⁶⁹⁶. Ein Foto aus dem Beginn des Jahrhunderts zeigt aus etwas tieferem Blickwinkel, daß der Zeichner die Situation getreu wiedergegeben hat, auch wenn das Höhengefälle zwischen den einzelnen Monumenten etwas dramatisiert erscheint⁶⁹⁷. Der Strich ist rauher und gröber als im „Fortuna“-Blatt, entspricht aber im übrigen der gleichen Stilstufe.

102 DER APOSTEL PAULUS (Madrid, Biblioteca Nacional) Inv.-Nr. Dit. 7724; 11 × 25,4 cm; Feder; als „anonym. ital.⁶⁹⁸“ (Taf. LXXIVa).

Wohl noch kurz vor dem Sacco di Roma ist eine skizzenhafte Federzeichnung entstanden, die den Apostel Paulus mit Schwert und Buch darstellt. Der Typus des cholischen Greises ist schon im Lünettenrelief des Hadriansgrabes vorgebildet, wirkt hier jedoch ungleich wichtiger. Blickt man auf die beiden „Apostel“ der Sammlung Lugt zurück, so wird der lange Weg sichtbar, den Peruzzi in einem Jahrzehnt zurückgelegt hat: Von der bis ans Zaghafte reichenden Feinheit des Striches, von den quattrocentesken Relikten in den Augen oder Händen, von der leicht hölzernen Statuarik der Zeit um 1514/15 ist nichts mehr zu spüren. Kraftvoll und sicher wie der rasche Federstrich wirkt das Standmotiv, mächtig die Pose, bedrohlich der Blick. Auch hier bleibt die Möglichkeit offen, daß es sich um den Entwurf für einen der von Vasari erwähnten Chiaroscuroapostel in der Grabkapelle Sixtus' IV. bei St. Peter handelt⁶⁹⁹. Die Physiognomie und die klare souveräne Technik mit den vehementen Parallelschraffuren verraten noch keines der

Auflösungssymptome, die den Stil nach 1527 mehr und mehr kennzeichnen, und lassen sich am besten mit dem „Fortuna“-Blatt und der Zeit zwischen 1525 und 1527 vereinbaren.

103 MÄNNLICHE AKTE (Verona, Museo di Castelvecchio)

Inv.-Nr. 12854, 325; 16,8 × 20,9 cm; Feder; an beiden Seiten beschnitten; am unteren Rand ältere Aufschriften: „di (?) mano (?) di (?) baldasar da siena (?)“, „baldesare“ und „Ba...asare“; Zuschreibung und frdl. Hinweis P. Pouncey (Taf. LXXVb).

Um 1524–1526 mag auch eine der wenigen erhaltenen Aktskizzen Peruzzis entstanden sein. Die idealisierten Köpfe und die Felskulissen bedeuten schon einen ersten Umsetzungsprozeß. Auch die beiden Gestalten selbst scheinen nicht das Ergebnis unmittelbaren Naturstudiums: Ihre Anatomie und ihre Pose sind jedoch zu sorgfältig beobachtet, als daß sie allein der Vorstellung des Künstlers entsprungen sein könnten. So darf man in ihnen eine ähnliche Zwischenphase für eine geplante Komposition erblicken wie in den zahlreichen Kopfstudien.

Die Haltung des jüngeren Mannes links mit seinem forcierten Kontrapost, seinem in die Hüfte gestemmtten Arm, seinen überkreuzten Beinen und der leichten Drehung um seine Körperachse gehört ebenso wie das Sitzmotiv des älteren mit seinen zahlreichen Überschneidungen der Stilstufe des „Tempelgangs“ an. Der Anflug von Pathos im Blick, die schweren entspannten Gesten führen bereits auf das „Fortuna“-Blatt zu. Auch die Zeichentechnik, der klare, feine Kontur, die raschen schwingvollen Parallelschraffuren, die sich im aufgestützten Unterarm des Jüngeren zu ornamentalen Wellenformen verdichten, kehren im „Fortuna“-Blatt wieder. So präsentiert die Zeichnung die gleiche Schaffensphase wie der „Paulus“ in Madrid, mit dem sie Ausdruck wie Zeichenstil in gleichem Maße verbinden.

104 BRUNNENENTWURF (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 11133; Feder laviert; das Blatt wurde durch spätere Hand auf seine bezeichneten Teile reduziert und auf ein zweites Blatt geklebt; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. LXXIIIb).

Der Zeit nach Peruzzis Rückkehr aus Bologna muß auch der Entwurf für einen Dreischalenbrunnen angehören, den Pouncey kürzlich zwischen den anonymen Zeichnungen des Louvre entdeckte. Der mittelalterliche Typus des Dreischalenbrunnens hatte in Bramantes Brunnen auf dem alten Petersplatz für die römische Hochrenaissance neue Aktualität gewonnen⁷⁰⁰. Peruzzi

⁷⁰⁰ VasMil IV, 155; s. die Skizze des Aristotele da Sangallo UA 1710 bei Venturi XI, 1, Abb. S. 63; Giovannoni, Saggi sull' architettura del Rinascimento, Milano 1931, 74, fig. 59.

⁶⁹⁵ O. Kurz 1937, 35.

⁶⁹⁶ Egger, Römische Veduten II, 42, Tafel 101, Abb. 25.

⁶⁹⁷ A. P. Frutaz, Il complesso monumentale di Sant'Agnesa e di Santa Costanza, Città del Vaticano 1960, Tafel 1.

⁶⁹⁸ Frdl. Hinweis Fr. B. Davidson.

⁶⁹⁹ s. o. Nr. 31.

selbst war Bramantes Vorbild schon in einem früheren Brunnenentwurf gefolgt (UA 1853, vor 1520?)⁷⁰¹, dessen Bekrönung ein auf einer Amphore hockender Vogel bildet. Im übrigen bleiben die drei runden Schalen sowie die Verbindungsschäfte und -baluster dort ohne figürlichen Schmuck. Die Gestaltung des zierlichen Gebildes (Gesamthöhe etwa 1,50 m) beruht auf der rein architektonischen Formensprache des römischen Bramante.

Der Pariser Entwurf verrät einen neuen Geist. Er scheidet den nackten oktogonalen Unterbau der Sockelbank und des unteren Beckens von dem reich figurierten Aufbau der beiden oberen Schalen. Schon die Abfolge der Schalen ist entschieden rhythmischer organisiert. Dehnt sich das Podest der unteren Schale unter dem mächtigen Gewicht behäbig in die Breite, so leitet der Baluster zwischen unterer und oberer Schale schon zu der aufragenden Schlankheit der Neptunsstatue über; und beschränkt sich der Schmuck des unteren Podestes auf rein architektonische Ornamente wie Eierstab, Kannelur und Astragal, so setzen im Friesband der unteren Schale die figürlichen Motive ein, die in der Götterstatue kulminieren. Wasserspeiende Wolfsmäuler wechseln mit heraldisch verbundenen Schlangenpaaren. Am Balusterpfosten darüber lehnen zwei Putten und stützen mit dem rechten Arm die obere Schale, indes ihre Linke dem Wasserstrahl die Richtung weist. Am oberen Schalenrund wird eine Blumengirlande durch Ösen in Festons unterteilt und von Löwenköpfen begleitet. Sie empfängt ihr Wasser lediglich aus dem Maul des Delphins, der sich an die Füße des Wassergottes schmiegt. Dieser stützt sich lässig auf seinen Stab, dessen Dreizack wohl der Schere zum Opfer gefallen ist. So ergibt sich ein höchst lebendiges Ensemble, ohne daß jemals der Gedanke des Brunnens außer acht geriete.

Die „dorische“ Sprödigkeit des früheren Entwurfes ist dem Luxus ionischer Dekorationsfreude gewichen. Es ist der Wandel des Geschmacks, den Raffael und das Pontifikat Leos X. in Rom bewirkt haben. Im Detail scheinen die Formen und Motive jedoch bereits über Raffael hinauszugehen. Ähnlich kunstvoll ziselierter Schalen mit Schlangensmotiven entwirft Giulio Romano am Beginn seiner Mantuaner Tätigkeit, gewiß in Weiterführung seines römischen Stils (um 1524/25)⁷⁰². In die gleichen Jahre weist auch das weiche Chiaroscuro der Lavierung und die Auffassung der Körper. Die überlängten Verhältnisse des Neptun, seine spitz auslaufenden Unterschenkel mit den dünnen Füßen, sein müder, übertriebener Kontrapost und die spannungslose Eleganz seiner ganzen Pose gehen über den „Tempelgang“ und die „männlichen Akte“ in Verona bereits hinaus und nähern sich der „Fortuna-Allegorie“ und der „Merkur-

Allegorie“, der Zeit also um 1526/27. Das Motiv des „Manneken-Pis“ war Peruzzi aus dem Puttenfries im Salone der Villa Madama bekannt (um 1520–1523).

Für die Dimensionen des Brunnens fehlen nähere Anhaltspunkte. Die Wolfsköpfe könnten auf Siena deuten, damit aber auf die Bestimmung für einen öffentlichen Platz. Diese würde eine gewisse Monumentalität voraussetzen, wie sie die großen Figurenbrunnen der nächsten Generation dann tatsächlich erreichten. Alle diese monumentalen Figurenbrunnen gehören der Zeit nach 1530 an, und so ist Peruzzis Entwurf ein wichtiges Glied in der Kette, die von den spätmittelalterlichen Dreischalenbrunnen über die reich ornamentierten Schalenbrunnen des Quattrocento (vgl. etwa den Brunnen im Palazzo Pitti) und über die klare Architektonik des Bramantebrunnens zu den komplexen Erfindungen des toskanischen Manierismus reicht⁷⁰³. Im harmonischen Aufbau, in der rhythmischen Abfolge der Schalen, in der Beschränkung auf vier Hauptansichten, in der Klarheit und Antikennähe seiner Motive erweist er sich als echte Erfindung der Hochrenaissance; im Reichtum der Ornamente, in der phantasievollen Einbeziehung des Figürlichen und in der linearen Führung der Wasserstrahlen hingegen greift er quattrocenteske Tendenzen auf und eröffnet damit jene Entwicklung, die im weiteren Verlauf des Jahrhunderts zu so zahlreichen neuen Lösungen führen sollte.

105 ENTWÜRFE FÜR DIE AUSSTATTUNG DES DOMS ZU SIENA

105a BRONZETÜREN (Windsor Castle)

Inv.-Nr. 5492; Popham-Wilde, 293f., Nr. 685; 14,4 × 50 cm; Feder, laviert, Kohlezeichnung; unvollendet; oben, unten und links beschnitten (Taf. LXXXd).

Obwohl Peruzzi erst ab 10. Juli 1527 als Baumeister der Sieneser Domopera nachweisbar ist, stand er schon vorher in ihren Diensten. Nach den frühen Malarbeiten in der Cappella S. Giovanni taucht er 1525 wieder in den Rechnungsbüchern der Opera auf und erhält zwischen 2. September und 23. November 1525 insgesamt 252 Lire 5 Soldi, etwa 36 Dukaten, „per le sue fadighe davere luj fattj piu disegni delle portj sono a fare di fare di bronzo e per altri disegni“⁷⁰⁴. Popham hat eine Zeichnung in Windsor überzeugend mit dieser Zahlungsnotiz in Verbindung gebracht⁷⁰⁵. Das Blatt stellt offensichtlich den (linken?) Flügel eines Portals dar, dessen Verhältnis von 1:4 etwa den Proportionen des Sieneser Dom-

⁷⁰³ vgl. etwa den A. Rossellino zugeschriebenen Marmorbunnen im Palazzo Pitti (bei A. Colasanti, *Le fontane d'Italia*, Roma 1926, Tafel 45).

⁷⁰⁴ Siena, Archivio dell'Opera, vol. 721, fol. 330; vgl. Banchi-Borghesi, 455.

⁷⁰⁵ Popham-Wilde, 293f.

⁷⁰¹ Frommel, Farnesina, 44, Abb. 9.

⁷⁰² Hartt I, 86ff., II, fig. 143.

portals entspricht⁷⁰⁶. Auch die Marienikonographie der zwei ausgeführten Reliefplatten läßt sich mit dem der Madonna geweihten Dom gut vereinbaren⁷⁰⁷. Das Projekt gelangte offenbar niemals zur Ausführung, und erst vor wenigen Jahren wurde der Dom mit Bronzetüren ausgestattet.

Peruzzi geht vom klassischen Thema der antiken Bronzeportale aus, die er an St. Peter, an der Curia, am Pantheon oder am Tempel des Romulus studieren konnte⁷⁰⁸. Weder die Verteilung der Felder noch die Anordnung der Rahmenleisten entspricht genau diesen Vorbildern, doch er erreicht zweifellos eine größere Nähe zur Antike als Ghiberti oder Filarete. Im Figürlichen kann er schwerlich auf die Vorbilder der christlichen Tradition verzichten. Die Anordnung dreier großer Reliefplatten und kleiner zwischengeschobener Figurenfriese in jedem Flügel oder die schwere rahmende Akanthusranke setzen Filarete voraus, der Wechsel von Figur und Büste in den Rahmen Ghibertis „Porta del Paradiso“. Das Ergebnis ist eine Tektonisierung des Quattrocentotypus. Alle figürlichen Elemente sind konsequent in das Rahmengüst gespannt, das wiederum mit Nägeln an der Wand befestigt erscheint – ein Prinzip, das mit den Dekorationssystemen von Peruzzis Fresken übereinstimmt. Peruzzi übernimmt nun weder die Folge quadratischer Platten Ghibertis, noch greift er auf den gleichmäßigen Rhythmus der Türen von S. Sabina oder ihrer antiken Vorläufer zurück. Vielmehr kehrt er Filaretos Rhythmus um, indem er der untern Hälfte des Türflügels durch zwei hochrechteckige Platten Gewicht verleiht, die obere Hälfte aber entsprechend entlastet. Der indifferente Schwebezustand wird damit im Sinne der Ponderation verfestigt.

Ungewiß bleibt hingegen, inwieweit die Kleinteiligkeit auch der oberen Platten auf den Betrachter gewirkt hätte. Filarete hatte die vielfigurigen Szenen an unterste Stelle gesetzt und am oberen Rand auf die Friesplatte ver-

zichtet. Peruzzi bringt am oberen Ende einen Fries an, der mit ca. 0,24 m Höhe bei einer Gesamthöhe von über 6 m kaum mehr erkennbar gewesen wäre. Doch der vorliegende, unvollendete Entwurf ist gewiß nicht mit dem 1525 eingereichten identisch, und so kann man sich über Peruzzis endgültige Lösung kaum ein Bild machen.

Das Programm des einen Türflügels kombiniert mariologische Szenen mit solchen der Josephsgeschichte. Auf den „Verkauf Josephs an die Ismaeliten“ folgt der „Tod Mariä“, auf „Joseph und das Weib des Potiphar“ und „Joseph im Kerker“ die „Heimsuchung“. In der Skizze für die untere Platte glaubt Popham „Jesus im Disput mit den Schriftgelehrten“ zu erkennen. Bei der Vielzahl stehender Gestalten wäre außerdem die „Beschneidung“ oder die „Darstellung im Tempel“ zu erwägen. Ikonographisch sind die einzelnen Szenen ohne Schwierigkeit aus der mittelitalienischen Malerei der vorangehenden Jahrzehnte abzuleiten. Vor allem in der „Heimsuchung“ bleibt die Überlängung der Figuren hervorzuheben, die wohl in der Ausführung vermindert worden wäre, sowie deren konvexe Gruppierung. Dieses Verriegeln eines weitgeöffneten Hintergrundes – hier Peruzzis geliebter Tempelsilhouette – läßt sich seit 1520 nicht nur bei der Raffaelschule oder bei Peruzzi, sondern auch bei Künstlern wie Sodoma beobachten.

105 b APSIS-ENTWURF (Wien, Albertina)

Inv.-Nr. 96, R. 125; Stix-Fröhlich-Bum, 18f., Nr. 125; 16,1 × 20,4 cm; Feder, Bister, laviert; in Handschrift des späten 16. Jahrhunderts „Di Balthassarre da Siena“⁷⁰⁹ (Taf. LXXXb).

Ob der Entwurf für die Umgestaltung der Rückwand des Chors auf einen ähnlichen Auftrag zurückgeht oder erst nach Peruzzis Anstellung als Dombaumeister entstanden ist, wird sich schwer klären lassen: Die stilistische Entwicklung Peruzzis ist nach 1524 weniger genau zu fassen als in den früheren Jahren. Die reichen Quellen zur Geschichte des Sieneser Doms sind bislang noch kaum ausgewertet, und so können die Veränderungen zu Beginn des 16. Jahrhunderts nur im Umriß ermittelt werden. Erst zwischen 1357 und 1369 hatte der Chor seine heutige Ausdehnung von vier Mittelschiffsjochen erreicht⁷¹⁰. Das Fußbodenniveau der beiden neuen Joche wurde schon damals durch drei Stufen über die übrige Kirche erhöht, nicht zuletzt in Rücksicht auf die Gewölbe der Taufkirche S. Giovanni in den Substruktionen⁷¹¹. Der alte Hochaltar, der sich im Hexagon befunden hatte, und das anschließende Chorgestühl wurden dann um 1375 in den Chor verlegt und völlig erneuert⁷¹². Wahrscheinlich erhielt der Hochaltar schon damals seinen Platz im dritten (vorletzten) Chorjoch,

⁷⁰⁶ Die eingetragene Zahl 1/5 rechts oben in der äußeren Rahmenleiste würde, in braccia gerechnet, eine Türbreite von über 5 Meter ergeben und damit die Maße des Sieneser Mittelportals erheblich überschreiten, in römischen Palmen gerechnet, Mittel- wie Seitenportal unterschreiten. Die Breite des Mittelportals mißt 3,57 m.

⁷⁰⁷ Zu dem mariologischen Programm der mittelalterlichen Fassade s. H. Keller, Die Bauplastik des Sieneser Domes, in: RömJbKg 1 (1937), 156–160.

⁷⁰⁸ vgl. Peruzzis Vermessung des Portals von Alt-St. Peter bei Bartoli II, Abb. 298 (UA 111), Abb. 319 (UA 631 v). Ob allerdings die Aufnahmen der Portale des Pantheon und des Tempio di Romolo, um die Peruzzi gebeten hatte und die Labacco ihm am 9. Nov. 1528 nach Siena schickt, mit den Entwürfen für die Sieneser Domtür oder mit Peruzzis Vorbereitungen für einen Architekturtraktat zusammenhängen, ist kaum zu entscheiden (Bottari-Ticozzi II, 478–481; C. Pini, La scrittura di artisti italiani II, Firenze 1876, 151; s. o. S. 26). Die erste Möglichkeit würde die Datierungsspanne für den Entwurf in Windsor bis mindestens 1528 ausdehnen.

⁷⁰⁹ Stegmann-Geymüller VII, Peruzzi, 2.

⁷¹⁰ Lusini I, 182–205.

⁷¹¹ Lusini I, 238, Anm. 8.

⁷¹² Lusini I, 261 ff.

jenseits der neuen Stufen. Jedenfalls wurde um 1423 die Fußbodenintarsie mit dem Psalmisten David „dinanzi a l'altare maggiore“ von Domenico del Coro ausgeführt⁷¹³. Das neue Chorgestühl stand „intorno a'altare maggiore“.⁷¹⁴ Die Kanzel des Nicola Pisano verblieb wohl auf ihrem alten Platz „da lato del Vangelo sotto la Cupola tra i due primi piloni“⁷¹⁵.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts hatte man in Florenz begonnen, den Kapitelchor hinter den Hochaltar zu verlegen⁷¹⁶. Eine ähnliche Gesinnung muß Pandolfo Petrucci angeregt haben, die Disposition des Sieneser Doms zu ändern. Bereits Francesco di Giorgio (gest. 1501) hatte einen Entwurf angefertigt, der das Chorgestühl hinter den Hochaltar verlegte „ad maiorem ornatum dicte ecclesie et commoditatem cleri pro divinis“⁷¹⁷. Nachdem Petrucci am 21. Juni den Befehl erteilt hatte, das Chorgestühl zu entfernen, „ut spatiosior atque amplior fieret“, faßte die Balia dann am 23. Juni 1506 den Beschluß zur Durchführung des Projektes⁷¹⁸.

Allerdings zeigten sowohl der Klerus als auch die Bürgerschaft ihren Unwillen über diesen Eingriff des Tyrannen. Am 4. August wurde der (gotische) Hochaltar um das Bronzetafelnarekkel Vecchiettas bereichert, das bislang dem Ospedale della Scala gehört hatte⁷¹⁹. Am 23. August schließlich wurde der Hochaltar neu geweiht⁷²⁰. Über eine Neuaufstellung des alten Chorgestühls nach 1506 ist nichts bekannt.

Die von Dagobert Frey identifizierten Entwürfe Peruzzis für den Umbau des Doms von Siena stehen in keinen Zusammenhang mit den hier behandelten Ausstattungsprojekten, die ausnahmslos mit dem unveränderten Bau und der alten Orientierung rechnen⁷²¹. Die Ver-

⁷¹³ Cust, *Pavement masters*, 91f.; Lusini I, 323, Anm. 89.

⁷¹⁴ Milanese I, 312; Lusini I, 265.

⁷¹⁵ E. Carli, *Il pulpito di Siena*, Bergamo/Milano/Roma 1943, 49.

⁷¹⁶ C. A. Isermeyer, *Die Cappella Vasari und der Hochaltar in der Pieve von Arezzo*, in: *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise*, Berlin 1950, 140f., Anm. 15.

⁷¹⁷ Weller, *Francesco di Giorgio*, 396, Dok. Nr. CXLV.

⁷¹⁸ S. Tizio, *Storia Senese*, Siena, Biblioteca Comunale, vol. VII (MS), 3; Dr. H. Caspary bin ich für den Einblick in seine Auszüge aus Tizios MS zu besonderem Dank verpflichtet.

⁷¹⁹ G. Vigni, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta*, Firenze 1937, 81f.

⁷²⁰ Tizio, loc. cit.

⁷²¹ D. Frey, 36–41. Ein Anhaltspunkt für die Datierung dieser Gruppe findet sich in dem Blatt UA 582r (Frey, Abb. 20). Über die Befestigungsanlagen von Orbetello ist eines der Erweiterungsprojekte für den Sieneser Dom skizziert. Peruzzis Inspektionsreise durch die Maremma läßt sich aber für August 1532 nachweisen (Milanese III, 115ff.); ASS, Balia 107, fol. 38v s.: „Et comiserunt duobus de collegio tam deputatis qualiter detsarent (?) magistrum baldassarem ad portum herculis et quo opus est pro reparationibus locorum sicuti tam ordinatum fuit et ei dari faciatur 3 aut 4 scutos, pro tali itinere et pro bn esse et retarati magazinorum (?) urbetelli et in subsequencia . . . montis et salis, diderunt

änderungen des Jahres 1506 scheint dagegen Peruzzis Apsis-Entwurf in Wien vorauszusetzen. Statt des geraden Chorabschlusses, wie ihn einer der beiden Umbaupläne des 14. Jahrhunderts zeigt⁷²², zeichnete Peruzzi eine halbrunde Apsis mit umlaufender Pilasterordnung. Das gotisierende Chorgestühl mit einem zentralen Bischofsthron folgt der Krümmung der Wand. Für die Apsis wie auch für die Zwickel ist figürlicher Schmuck vorgesehen. Im Fries werden die Papstbüsten aufgegriffen und um das zentrale Haupt Christi gruppiert. Peruzzi beabsichtigte offenbar, das trecenteske Chorgestühl an den beiden Seitenschiffwänden wiederzuverwenden und in der Apsisrundung im gleichen Stil weiterzuführen. Auch die Altartafel in der Mittelachse der Apsis dürfte der spätmittelalterlichen Ausstattung des Domes entstammen. Im übrigen versuchte er, das vorwiegend alttestamentarische Programm der Fußbodenintarsien mit Christus und der Reihe seiner Nachfolger zu verbinden, indem er für beide Seitenjoche der Wandzone das „Urteil des Salomo“ und das „Urteil des Daniel“, für die Kalotte „Christus auf Wolken thronend zwischen Moses und Elia“ vorschlug. Dabei scheint ihm eine Synthese des illusionistischen Himmelsraumes, wie ihn Raffael in der Farnesina dargestellt hatte, und spätantiker Mosaiksysteme vorgeschwebt zu haben. Die Zwickelengel, in ihrer lässigen Pose mehr antikische Viktorien als Herolde des ewigen Lebens, sind kräftiger modelliert und sollten möglicherweise in Relief ausgeführt werden. Der Figurenstil mit der gummiartigen Biegsamkeit der Körper und den ornamental fließenden Kurven der Drapierung weist auf die Zeit kurz nach dem Sacco di Roma.

Inwieweit der Umbau des Chors unter Peruzzis Leitung tatsächlich stattfand, ist bislang unbekannt. Da jedoch bereits um 1544 Beccafumi die Apsis ausmalte und da die baulichen Veränderungen Peruzzis Zeichnung weitgehend entsprechen, besteht kein Anlaß, daran zu zweifeln⁷²³. Das Chorgestühl selbst wurde seit 1565 nach B. Neronis Entwürfen erneuert⁷²⁴.

105 c DER HOCHALTAR (Turin, Biblioteca Reale)

Inv.-Nr. 15730; Bertini, 46, Nr. 333; 30,5 × 37,2 cm; Feder, Vorzeichnung und Pentimenti sichtbar; Verso beklebt; aus zwei Teilen zusammengesetzt; alte Aufschrift „Balthasar Peruccius“ (Taf. LXXXa).

amplam commissionem camerario montis incidj faciendi ligna in silvis marsiliane quae sint sufficientia ad faciendum scalios (?) dictorum magazinorum dicti montis . . .“ Das Presbyterium hätte völlig neue Dimensionen erhalten (vgl. Frey, Tafel IV). Hochaltar, Kanzel, Chorgestühl und Apsis hätten entsprechende Veränderungen erfahren.

⁷²² Lusini I, Abb. S. 170.

⁷²³ Judey, Beccafumi, 111. Mancini (bei della Valle III, 181) spielt auf Schwierigkeiten beim Bau an, wenn er schreibt: „ . . . quanto che di Siena si partì (Peruzzi) mal sodisfatto per il pericolo corso per la nicchia del Duomo, come ognun sà . . .“

⁷²⁴ Della Valle III, 302–307; Banchi-Borghesi, 584f.

Steht der Ausbau des Kapitelchors noch in unmittelbarem Zusammenhang mit den Projekten Francesco di Giorgios und den Maßnahmen von 1506, so kann der Plan einer nochmaligen Erneuerung des Hochaltars erst nach 1520 aufgekommen sein. Am 21. Mai 1532 erhält Peruzzi von Kardinal Spinola, dem als Camerlengo die gesamten Antiken Roms unterstanden, die Erlaubnis, „nonnullos lapides mamoreas et mischios diversarumque sortierum ad conficiendum et ornandum altaria“ von Rom nach Siena schaffen zu lassen⁷²⁵. 1536 ist der Hochaltar laut Inschrift vollendet: FRANCISCUS TOLOMAEUS AEDITUUS EX LIGNEO LAPIDEUM STABILIVIT. A · D · MDXXXVI⁷²⁶. Daß Peruzzi die Erfindung des ausgeführten Hochaltars zuzuschreiben ist, wird durch eine flüchtige Aufnahme des G. A. Dosio mit der Beischrift „Questo sie lo altare del duomo di Siena invenzione di baldasare sanese“ bestätigt⁷²⁷. Den figürlichen Schmuck des Altars, die Bronzeengel von Francesco di Giorgio und Giovanni di Stefano und Vecchiettas Sakramentstabernakel, hatte Peruzzi seinem Entwurf einzufügen. So geht der ausgeführte Altar nur in seinen architektonischen Elementen auf Peruzzi zurück und muß in der vorliegenden Betrachtung übergangen werden.

Gegenüber der kristallinen Abstraktheit der ausgeführten Version sind im Turiner Entwurf zusätzliche Figuren vorgesehen. Der rechteckige Sockel ist ähnlich dem ausgeführten Altar, wenn auch in engerer Folge durch geometrische Felder gegliedert. Darüber erheben sich drei Stufen gleicher Höhe, deren untere dem Rechteck des Sockels zu folgen scheint, während die beiden oberen bereits zur Kreisform des Tabernakels überleiten. Das Kernstück bildet ein tamburartiger Zylinder, vor

dessen Feldern wiederum zwölf Tugenden sitzen. Die drei geistlichen sind dem Betrachter zugewandt, von den weltlichen sind nur „Prudentia“, „Constantia“, „Fortitudo“ und „Temperantia“ zu erkennen. Dieses Tugendprogramm nimmt möglicherweise Bezug auf die vier Tugenden in den Seitenschiffspavimenten des erhöhten Presbyteriums. Zwei der Bronzeengel stehen auf Würfelpodesten der unteren Stufe, zwei weitere auf runden Podesten des Tambours. Dann folgt, um drei weitere Kreisstufen erhöht, Vecchiettas Bronzetaabernakel. Die Ungenauigkeiten in der Wiedergabe der Bronzeengel und des Tabernakels erklären sich wohl daraus, daß Peruzzi sie aus dem Gedächtnis einzeichnete. Diese Idee eines zylindrischen, von 12 Tugenden umgebenen Altaraufbaus ist nicht minder ungewöhnlich als die ausgesparte Öffnung der ausgeführten Version, doch wesentlich unzweckmäßiger, da das nötige Altargerät sich kaum in der erforderlichen Weise neben dem künstlerischen Schmuck des Altars behauptet hätte.

Die Zeichentechnik mit den kurzen, trockenen Schraffuren und der Figurenstil stehen noch in unmittelbarer Nähe zu den Entwürfen für S. Petronio, sodaß ein Entstehungsdatum vor 1527 nicht auszuschließen ist. Das ausgeführte Projekt mag dann während Peruzzis Sieneser Aufenthalt (1527–1531) entstanden sein.

105 d DIE KANZEL (London, British Museum)

Inv.-Nr. 1948-12-13-4; Pouncey-Gere, 148, Nr. 248; 33,6 × 44,8 cm; Feder, laviert; horizontal durchgeschnitten; links und rechts je ein Stück der Architektur später ergänzt; allseitig beschnitten; Rückseite beklebt (Taf. LXXXc).

Die Erneuerung des Presbyteriums scheint auch die Kanzel des Nicola Pisano in Mitleidenschaft gezogen zu haben. Ihre alte Aufstellung unter der Kuppel mußte dem Raumgefühl der Renaissance widersprechen, und so wurde sie ebenfalls in den Chor versetzt. Die mittelalterlichen Reliefs und der ganze feingliedrige Aufbau mochten bei den Verantwortlichen der Dombauhütte mehr Verehrung als Bewunderung finden, so daß Peruzzi, sei es im Auftrag, sei es aus eigener Initiative, einen neuen Kanzelentwurf anfertigte, den man wiederum als Korrektur des älteren Typus im Sinne der Hochrenaissance verstehen darf. Die Zwickeldevisen „Liber-tas“ und „Opera“ bestätigen, daß es sich um einen Entwurf für die Domopera handelt. Nicht nur der ganze oktagonale Aufbau, auch die Thematik der drei sichtbaren Reliefplatten weisen auf Pisanos Kanzel. Wäre ein korrespondierendes Gegenstück beabsichtigt gewesen, so hätte Peruzzi kaum die „Kreuzigung Christi“, die „Anbetung der Könige“ und die „Flucht nach Ägypten“ wiederholt. Das Bedürfnis, eine repräsentativere Treppe anzufügen, und die Schwierigkeit eines ästhetisch befriedigenden Anschlusses mögen den Wunsch nach Erneuerung unterstützt haben.

⁷²⁵ Milanese III, 114f. Bereits im Sommer 1531 müssen die Arbeiten in vollem Gang gewesen sein, wie aus dem eigenhändigen Brief Peruzzis an Francesco Tolomei, Vorstand der Domopera, hervorgeht (Siena, Biblioteca Comunale, K XI 52, Nr. 38 [Filza Porri]; s. Marri-Martini, 156, Anm. 12): „A Magnifico Francesco tolomej dignissimo operarjo dela chiesa cathedre (sic!) primo Settembre MDXXXI Messer Francesco mjo magnifico et honorando. le stato da me Nicolo da Carrara. e per che dice aver. da pagare. certa quantita. di denarj. a bernardino da menzano. il quale e venuto. per pagare el censo soljto. per menzano. el dicto njcolo. carrara. vorrja. che voj facesse luj debitore a bon conto. di lire vjntidue. che monta el dicto censo. e dicto bernardino fusse sbactuto. per dicto comunita di menzano. e secondo el mjo parere vostra M. tia el po fare. sicuramente. secondo la opera facta dele pietre cavate per lo altare. ne altro me occorre. ad vostra. M. tia di continuo mj recomando Et di novo fo fede. che selj possano pagare sicuramente e promecto. le dicte ljre XXIj. per dicto njcolo per el vostro Servitore baldassarre architectore.“

⁷²⁶ Della Valle III, 183–186. Die Kosten beliefen sich auf insgesamt 6027 Dukaten, davon allein 882D. für die aus Rom bezogenen Africanostücke.

⁷²⁷ E. Luporini, Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio, in: *Critica d'Arte* 5 (1958), 49.

Peruzzi ersetzt die acht gotischen Säulenarkaden durch eine massive Wandarchitektur mit vorgestellten Säulen, eine Häufung architektonischer Glieder, wie sie unmittelbar an die Ecklösung des Palazzo Farnese erinnert. Die komposite Ordnung umfaßt ein reich ornamentiertes Gebälk, dem als attikaartiger Aufbau das eigentliche Kanzeloktagon folgt. Die Säulen finden ihre Fortsetzung in kandelabertragenden Genien. Über der „Anbetung der Könige“ ist das Lesepult angebracht. Diese schmuckhafte Kleinarchitektur gehört in die gleiche Reihe wie das Hadriansgrab, die Gonzagaorgel oder der Altar in Chatsworth. Nur sind die tragenden Elemente hier vervielfacht. Das ist nicht nur ein bewußter Kontrast zur schwebenden Leichtigkeit der Pisanokanzel, sondern wohl in erster Linie der Versuch, einen organischen Anschluß für die Treppe herzustellen. Betrachtet man die heutige, dem Beccafumi zugeschriebene Lösung, so ist dort noch ein Reflex von Peruzzis Vorschlag zu spüren: der einen Oktogonseite sind zwei Säulen vorgestellt, über denen der Verbindungssteg zur eigentlichen Treppe ansetzt. Ähnlich, doch ohne die Härten der heutigen Lösung mag Peruzzis Projekt ausgesehen haben. Die heutige Treppe wurde 1543 laut Inschrift vollendet⁷²⁸. Kurz vorher muß die Kanzel ihren neuen Standort links im ersten Chorjoch erhalten haben. Das Fußbodenmosaik der Judithgeschichte (1473) wurde dabei an seinem rechten Rande beschnitten.

Zeichentechnik und Figurenstil sind dem „Fortuna“-Blatt und dem Wiener Apsisentwurf so nahe, daß sich die gleiche Datierung um 1527–1529 anbietet. Trotz der skizzenhaften Unfertigkeit verdient die „Anbetung der Könige“ Beachtung, dieses Thema, das Peruzzis ganzen Schaffensweg begleitet. Das Format und der Ort der Anbringung legten das begrenzte Kompositionsschema der Ponzettikapelle näher als die weit ausholende Erzählweise des Bentivoglikartons. Doch wie hat sich die Auffassung seither geändert! Die Könige und ihr Gefolge sind nicht mehr flächenparallel in wenigen Schichten aufgereiht. Eine unübersehbare Masse drängt aus dem Hintergrund hervor, an ihrer Spitze die drei Könige in lebhaftester Bewegung. Auch hier wieder vollzieht sich die Aktion in einer konvexen Rundung, ist der Bildraum von einem dämmerigen Chiaroscuro erfüllt, wirken die Gestalten überlängelt, ihre Körper biegsam und weich, der Faltenwurf flüchtig.

105 e DIE SCHAUSEITE DER CAPPELLA S. GIOVANNI (London, British Museum)
Inv.-Nr. 1848-11-25-12; Pouncey-Gere, 146, Nr. 247; 20,7 × 28,1 cm; Feder und Koordinaten in Röteln; Recto und Verso (Taf. LXXXIa).

Unabhängig von den Veränderungen des Presbyteriums, doch ebenfalls für den Sienerer Dom bestimmt scheint

⁷²⁸ Della Valle III, 186 ff. Della Valle hält sie ohne zwingende Gründe für eine Erfindung Peruzzis.

ein Entwurf im British Museum. Die zwei Skizzen auf Recto und die flüchtigere auf der Rückseite zeigen Alternativvorschläge für die Schauseite einer Kapelle. Diese ist in der Arkadenöffnung flüchtig als Rundbau charakterisiert. Auf ihrem Altar kann man die Statue des Auferstandenen oder Johannes des Täufers vor einer runden Nische erkennen. Die zahlreichen Maße in „bracce“ und „dite“ weisen nach Siena. Dort hat sich aber nur eine Kapelle erhalten, die unmittelbar an den vorliegenden Entwurf erinnert: die Cappella S. Giovanni im linken Seitenschiff des Doms. Zwar ist es unbekannt, ob man bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts daran dachte, Donatellos beschädigte Johannesstatue in der Cappella S. Giovanni aufzustellen, doch entspricht Peruzzis Skizzierung auf hohem Sockel vor einer Rundnische etwa der heutigen Situation⁷²⁹. Die auf der linken Alternative eingetragenen Maße korrespondieren nicht mit der ausgeführten Eingangsfront der Kapelle. Mit etwa 5 braccia liegt die Arkadenweite wesentlich über den 3,5 braccia des Entwurfs. Man müßte also annehmen, daß um 1525–1530 die Eingangsfassade nur in einzelnen Hausteinen wie etwa den Säulenpedestalen gearbeitet, aber noch nicht versetzt war und daß Peruzzi sich nun bemühte, eine kanonischere Lösung zu finden. In allen drei Alternativen hätte er die Eingangsarkade wesentlich kleiner gehalten, so daß das Gebälk über den Säulen bzw. Pfeilern durchgezogen und die unproportionierte Aufeinanderfolge zweier Ordnungen vermieden worden wäre. Daß aber die Kapellenöffnung ursprünglich erheblich schmaler war und kaum mehr als 1,50 m lichte Breite maß, ist ihrer Innengliederung zu entnehmen, in die der heutige Durchgang unorganisch einschneidet. Über dem Gebälk folgt dann eine reich skulptierte Attika. Daß um 1530 noch keine endgültige Lösung des Problems gefunden war, geht auch aus einer Aufnahme des Dosio (um 1556–1576) hervor, die in der Zone oberhalb der unteren Säulenordnung wesentlich von der Ausführung abweicht⁷³⁰.

Die erste der drei Alternativen folgt dem klassischen Triumphbogenmotiv des Titusbogens. Die Mitte der Attika nimmt eine Reiterschlacht ein; links und rechts sind vier weibliche Gestalten postiert, deren vordere Pouncey-Gere als „Geometria et Arithmetica“ identifiziert haben. Die beiden hinteren dürften demnach „Musica“ und „Astrologia“ darstellen. Auf der Attika thront der Evangelist Lukas mit seinem geflügelten Stier, beiderseits von Engeln flankiert. Das Programm der zweiten Alternative ist weniger deutlich. Vertreter der freien Künste sind hier nicht hervorgehoben, und Lukas wird diesmal als Maler gezeigt. Die Architektur wirkt wesentlich schlichter, von reliefierten Pfeilern ein-

⁷²⁹ Lusini II, 128 f.; H. W. Janson, *The sculpture of Donatello*, Princeton 1957, II, 196 f.

⁷³⁰ Luporini, op. cit., 50, 62 ff.: fol. 126 v.

gefaßt, doch in den Proportionen verwandt. Die Skizze auf Verso schließlich versucht die heutige, größere Arkadenöffnung mit der kleinen Eingangsöffnung der beiden ersten Vorschläge zu verbinden, indem die Eingangsfassade als monumentale Exedra mit Attika gestaltet wird. Die seltsame Beischrift „Modernaccia per accomodare le jstorie“ unter der zweiten Alternative hat einen leicht abfälligen Beigeschmack. Vielleicht wollte Peruzzi damit die zweite Lösung gegenüber der ersten kritisieren. Bot sie auch die Möglichkeit, ein reiches Figurenprogramm an den Stirnseiten der Pfeiler unterzubringen, so griff sie doch auf Vorbilder wie Jacopo della Quercias Hauptportal von S. Petronio in Bologna zurück. Ein solches Dekorationssystem mußte um 1530 als längst veraltet gelten. Kopien der beiden ersten Varianten befinden sich im Skizzenbuch des Oreste Biringucci⁷³¹. Der Figurenstil schließt sich aufs engste den Entwürfen für die Apsis in Wien und für die Kanzel in London an, und so mag die Zeichnung ebenfalls nach 1527 entstanden sein.

105 f ALTARENENTWURF (Chatsworth, Sammlungen des Duke of Devonshire)

Inv.-Nr. 40; 37,4 × 45,3 cm; Feder, laviert (Taf. LXXIX b).

Ob der fein ausgearbeitete Entwurf für einen Altar mit dem Dom von Siena zusammenhängt, läßt sich auf Grund der spärlichen Beschriftung kaum feststellen. Von den vier Nischenfiguren sind die Heiligen Ansano, Lucia und Stephanus durch Attribute gekennzeichnet. Mit etwa 11 × 13 braccie (6,42 × 7,59 m) erreicht dieser Altar Ausmaße, die kleinere Kapellen oder Kirchen von vornherein ausschließen. Die reiche korinthische Ordnung gehört in dieselbe Reihe wie die des Hadriansgrabs oder der Gonzagaorgel. Der Figurenstil entspricht den Entwürfen für die Fassade von S. Petronio in Bologna. Man wird daher eine Datierung vor 1527 annehmen müssen.

106 AUGUSTUS UND DIE SIBYLLE (Siena, S. Maria di Fontegiusta)
(Taf. LXXXII)

Das Fresko „Die tiburtinische Sibylle prophezeit Augustus die Geburt Christi“ gehört zu den wenigen malerischen Arbeiten, die mit einiger Sicherheit in Peruzzis Sieneser Jahre datiert werden können. Vasari erwähnt das Fresko nicht. Mancini zeigt sich besser informiert und berichtet: „Vi sono appresso le cose di Baldassare: tralascia (Vasari) la Sibilla che mostra il vero Dio ad Ottaviano nella Madonna a Fonte Giusta, fatta dopo il Sacco di Roma, che avanti detto saccho haveva fatta la medesima a chiaro oscuro vicino a S. Salvatore in Lauro di debil maniera...“⁷³² und: „... coll'altar della Sibilla che mostra il vero Iddio ad

Ottaviano che è nella chiesa della Madonna a Fonte Giusta di Siena. Che la medesima historia et inventione ha fatto in Roma nella detta facciata, et in vero è molto diversa quella maniera di Fonte Giusta dal suo consueto, ma molto simil a quello che fece dopp'haver visto il buono in Roma“⁷³³. Diese Ansicht blieb in der Sieneser Kunstliteratur unangefochten bestehen⁷³⁴. Auch die neuere Literatur ist Mancini einstimmig gefolgt⁷³⁵.

Für die Beurteilung des ursprünglichen Zustandes ist ein Stich des Raimondo Faucci, eines Florentiner Stechers aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wertvoll⁷³⁶. Neben dem Zitat aus Vergils vierter Ekloge nennt er auch den Maler, den Standort und die alten Maße von 11 × 18 palmi (= 2,453 × 4,014 m). Die große Inschrift BALTHASSAR PERUZZI SENEN. DELINEAVIT ET PINXIT am unteren Rand des Bildes fehlt auf dem Stich. Statt dessen scheint das Fresko an dieser Stelle um wenige Zentimeter tiefer gereicht zu haben. Im übrigen ist die Komposition die gleiche. Die Altarmensa, die sich etwa in Höhe der Inschrift befunden haben muß, ist heute verschwunden, die Laibung der Arkade mit Architekturornamenten wohl des 19. Jahrhunderts gefüllt. Ob der vergoldete Holzrahmen noch auf das 16. Jahrhundert zurückgeht oder später gegen die ursprüngliche Rahmung ausgetauscht wurde, ist schwer zu beurteilen. Jedenfalls hatte Peruzzi auch im „Tempelgang Mariä“ ein Fresko durch Rahmung als Tafelbild erscheinen lassen. Der Erhaltungszustand des Bildes wird schon von den älteren Autoren beklagt. Im einzelnen sind die Farben

⁷³³ Mancini, Considerazioni I, 189; vgl. op. cit., 200, wo Mancini sich gegen Vasaris Zuschreibung des Freskos bei S. Salvatore in Lauro an Polidoro wendet (VasMil V, 143).

⁷³⁴ F. Chigi bei Bacci 1939, 321; G. A. Pecci, Ristretto delle cose notabili della città di Siena . . . , Siena 1761, 150; Della Valle, Lettere III, 192; Romagnoli, Bellartisti Senesi MS; Faluschi 1815, 161; Faluschi, Guida artistica della città di Siena, Siena 1863, 128. In der Biblioteca Comunale zu Siena befindet sich ein MS vom Ende des 17. Jhs. (?) mit einer ausführlichen Beschreibung der „Sibylle“ und des Madonnenfreskos am Arco delle due Porte (A III, 33, fol. 67–72): „Raccolta degli Autori Sanesi codello stato . . . fatto l'anno 1697 da un anonimo . . . e copiata fedelmente da altra copia MS., che si conserva da i Nobili Signori Malevolti l'anno 1704 dal J. G. M. M. S.“

⁷³⁵ Lanzi 1795/96, I, 315f.; J. Burckhardt, Cicerone 1935, II, 321; Crowe-Cavalcaselle IV, 417; Frizzoni 1891, 223; Kent, 46; Berenson 1932, 441; Venturi IX, 5, 406.

⁷³⁶ Laut Faluschi (1815) hat Teodoro Matteini aus Pistoia (1754–1831) das Fresko für einen Fürsten Chigi-Farnese kopiert und haben Agostino Costa und J. Bonaiuti aus Gubbio (1812) es ebenfalls gestochen. Zur Zeit von Francesco Bosios Visitationsbericht (Siena, Archivio Arcivescovile, numero di ordinamento provvisorio 3094, Sacre Visite, anno 1575, fol. 132v ss.) war dem Fresko noch kein Altar zugeordnet. Dies geschah dann im Jahre 1624 (loc. cit., numero di ordin. prov. 3105/II, Sacre Visite, anno 1624). Die älteren Seitenaltäre wurden in größere Distanz vom Hochaltar gerückt, „perche il Sacerdote celebrante non volta le spalle al santissimo sacramento“. Romagnoli (MS) nennt außerdem einen Stich R. Fauccis.

⁷³¹ Siena, Biblioteca Comunale, S IV 1, fol. 47s.

⁷³² Mancini, Considerazioni I, 77.

so verdorben, die Physiognomien besonders der Sibylle so übermalt, daß Peruzzis Hand nur mehr in der Frauengestalt links von der Sibylle und in der ganzen Komposition sichtbar bleibt. So können auch die Farben, das Grün, Rot, Blau, Gold und die Zwischentöne, nicht mehr wirklich beurteilt werden.

Mehr noch als die „Anbetung“-Bentivogli und der „Tempelgang“ gab das Thema Peruzzi Gelegenheit, die antike mit der christlichen Welt zu vereinen. Seit Cavallinos verlorenem Apsisfresko von S. Maria in Aracoeli zu Rom war es immer wieder dargestellt worden⁷³⁷. Die Eigenart des Freskos liegt jedoch nicht in ikonographischen Neuerungen. Wie auf zahlreichen früheren Darstellungen zeigt die Sibylle dem Kaiser die himmlische Erscheinung. Gefolge des Kaisers, Gefolge der Sibylle und ein toskanischer Landschaftshintergrund bilden das nötige Beiwerk. Eine Anspielung auf die Gründung der Kirche von S. Maria in Aracoeli, wie sie die Legende Aurea berichtet, unterbleibt⁷³⁸. Selbst auf die Romkulisse wird verzichtet. Stattdessen ist die Fläche zu zwei Dritteln mit überlebensgroßen Gestalten gefüllt, mit mehr als zwei Metern den mächtigsten in Peruzzis erhaltenem Œuvre. Sie sind auf engem Raum zusammengedrängt, und nur zwei schmale Schlitz geben den Blick in die Landschaft frei, wo zarte Bäumchen kubische Häuserkomplexe überschneiden. Das eine bezeichnet die Mittelachse und wirkt als Trennlinie zwischen Kaiser und Sibylle. Diese rekt, ganz jungfräuliche Hoheit, ganz Kündlerin eines neuen Zeitalters, den Arm gebieterisch zum Himmel und weist mit erhobenem Zeigefinger auf die Madonnenerscheinung. Ihre Geste wirkt beschwörend, als folge die Erscheinung ihrem Wink. So eilt die Madonna, von Engeln und Wolken umwogt, der Bildmitte zu. Ihr wehender Mantel wird noch vom Rahmen überschritten. Bei Ghirlandaio (Florenz, S. Trinità) oder bei Nicolò Soggi (Arezzo, SS. Anunziata, 1527) gleicht die Erscheinung einem mächtigen Himmelskörper, auf den die Sibylle aufmerksam macht. Demgegenüber konzentriert Peruzzi alles auf den Zeigegestus, hinter dem selbst die kleinere, weil entferntere Madonna zurücktritt. Der goldene Sonnenkreis der Legenda Aurea ist auf die Aura Mariä beschränkt und verklärt den verhangenen Himmel. Mit demütig gesenkten Lidern trägt die Madonna den Jesusknaben, der herabschaut, als sei es sein erster Blick auf die Erde. Augustus ist als älterer Mann mit Bart und zerfurchtem Gesicht, doch mit athletischem Körper dargestellt. Unter einem

breiten Blattkranz ragen die Spitzen seiner Krone hervor. Der schwere Mantel bedeckt nur seine rechte Schulter, so daß der römische Brustpanzer, die Tunika und das nackte linke Bein freiliegen. Mit dem rechten kniet er auf einem zweigestuften Podest, das vielleicht seinen Thron, vielleicht eine Abkürzung der späteren „Ara Coeli“ andeuten soll. Dieses Knien drückt Verehrung aus so wie die Gestik seiner Hände Betroffenheit und Erleuchtung. Seine weitgeöffneten Augen sind der Erscheinung zugewandt, deren Licht auf seinem Gesicht ruht. Neben ihm drei Begleiter: ein jugendlicher Krieger mit buschigem Römerhelm, ein bärtiger Orientale mit Turban und eine asketische Männergestalt, mit ihrer schmalen Nase, ihren schräg gestellten Augen, dem gestickten Gewand und den Sandalen vielleicht ein Byzantiner. So könnten die drei Gefolgsleute des Kaisers die Teile und Sprachen des römischen Reiches repräsentieren, in denen sich das Christentum ausgebreitet hat. Ghirlandaio unterscheidet ebenfalls einen Krieger, einen Bärtigen und einen Turbanträger unter den kaiserlichen Begleitern und ordnet der Sibylle vier wenig differenzierte Frauengestalten zu. Gegenüber der Skepsis und dem Unwillen der Gefolgsleute, die nur die Sibylle, nicht aber die Erscheinung sehen, schaut die vordere Gefährtin der Sibylle als einzige gelassen auf den Betrachter. Sie ist ähnlich gekleidet wie diese, trägt den Zopf um den Kopf gewunden und scheint etwas älter. Hinter ihr, nur im Ausschnitt sichtbar, der Kopf einer dritten, wie eine Nonne gewandeten Frau.

Der Stifter der Kapelle ist unbekannt. Der Text des Bildes liefert jedoch keine Anhaltspunkte, nach mehr zu suchen als nach einer Verkündigung der Geburt Christi, wie sie für eine Madonnenkirche naheliegt. In der Komposition versucht Peruzzi, die aufragenden Vertikalen mit dem halbrunden Abschluß der Malfäche in Übereinstimmung zu bringen. Die Madonna schmiegt sich der Rundung an, der Arm der Sibylle greift sie auf und leitet sie über die Hand und den Kopf des Kaisers zum Turban seines Begleiters zurück nach oben. Ähnlich hatte Raffael in seiner „Madonna di Foligno“ das Halbrund in den Köpfen der unteren Zone aufgegriffen. Auch die Geste der Sibylle ruft Raffaels erste römische Jahre in Erinnerung. In der „Disputa“ weist ein bärtiger Greis den heiligen Ambrosius mit ähnlich hochgestrecktem Arm auf die christliche Trinität im Himmel hin. Im übrigen ist der Geist Raffaels nur noch in der Monumentalität der Figur und in der dramatischen Interpretation des Bildgeschehens lebendig. Die konvexe, gedrängte Gruppierung der Figuren und ihre Überlängung konnten schon in der „Fortuna“-Allegorie, der „Mercur“-Allegorie und den Szenen des Portalentwurfs für den Dom von Siena beobachtet werden. Neu und für Peruzzi überraschend sind der tiefe Augenpunkt, die weiche, voluminöse Bildung der Gewänder,

⁷³⁷ F. Piper, *Mythologie der christlichen Kunst*, Weimar 1847, I, 485–490; L. Venturi, *Una rappresentazione trecentesca della legenda di Augusto e della Sibilla Tiburtina*, in: *Ausonia* 1 (1906), 93–95; Pigler, *Barockthemen* I, 471–474; C. de Tolnay, *Two frescoes by Domenico and David Ghirlandajo in Santa Trinità in Florence*, in: *WallRJB* 1961, 237–250.

⁷³⁸ J. de Voragine, *Legenda Aurea*, I, 67.

vor allem aber die kapriziöse Auffassung der Figuren, die so postiert sind, daß jeweils nur ein Bein wirklich sichtbar bleibt. Alle diese Neuerungen werden verständlich, wenn man einen Einfluß von Antonio da Trentos Chiaroscuroholzschnitt des gleichen Gegenstandes annimmt, der zwischen 1527 und 1531 nach einem Entwurf Parmigianinos angefertigt worden sein dürfte⁷³⁸. Beide Kompositionen sind so verwandt, daß ein Zusammenhang kaum zu leugnen ist. Da sich Parmigianinos Turiner Vorstudie seitenverkehrt zu dem Stich verhält und die ganze Erfindung Parmigianino näher steht als Peruzzi, ist es wahrscheinlich, daß das Fresko nach dem Stich entstand. Es wäre dies der einzige Nachweis für einen unmittelbaren Einfluß Parmigianinos auf Peruzzi. Schwerer zu beurteilen bleibt die Beziehung der „Sibylle von Fontegiusta“ zu Rosso Fiorentinos „Transfiguration“ in Città di Castello, die im Sommer 1528 in Borgo San Sepolcro begonnen und dort nach einer Unterbrechung 1530 vollendet wurde⁷³⁹. Città di Castello und Borgo Sansepolcro liegen etwa 100 km östlich von Siena, und es muß offenbleiben, ob und wie Peruzzi das Original zu Gesicht bekam⁷⁴⁰. Am deutlichsten wirkt die Übereinstimmung der beiden Werke in der aufrecht stehenden Mädchen-gestalt. Aber auch zwischen Peruzzis „Byzantiner“ und Rossos zentralem Krieger, in der Gewandbehandlung, in den Physiognomien und in den Lichtern sind Gemeinsamkeiten zu spüren. Peruzzis Œuvre zeigt ja immer wieder, wie hellhörig er jede neue Strömung zu verarbeiten wußte, wie kurz aber auch solche Eindrücke oft nur anhielten. So wird man die „Sibylle von Fontegiusta“, Peruzzis bedeutendstes Spätwerk, in die Zeit um 1530 datieren dürfen.

Neue Anregungen von sienesischer Seite wie von Sodoma oder Beccafumi, den bedeutendsten Malern der Stadt während dieser Jahre, werden in der „Sibylle von Fontegiusta“ nicht sichtbar. Peruzzi war in erster Linie am „disegno“ interessiert, den Rosso in viel stärkerem Maße besaß. Peruzzis Fresko scheint hingegen auf die jüngere Generation weitergewirkt zu haben. Eine Zeichnung des Bartolomeo Neroni greift die Komposition auf und variiert sie im Stile Peruzzis, nimmt ihr aber die Spannung und Konzentration des Freskos⁷⁴¹.

⁷³⁸ K. Oberhuber, Katalog der Ausstellung „Renaissance in Italien. 16. Jahrhundert“, Albertina, Wien 1966, 130, Nr. 198, Abb. 28 mit Bibliographie.

⁷³⁹ Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, 70–75.

⁷⁴⁰ Laut Romagnoli (Bellartisti Senesi) sandte die Balia Peruzzi am 22. Sept. 1529 ins Lager des kaiserlichen Heeres, das am 15. Sept. Arezzo erobert hatte (G. Capponi, *Geschichte der florentinischen Republik*, Leipzig 1876, II, 373f.). Diese Nachricht hat sich jedoch durch kein Dokument verifizieren lassen (Gaye II, 207ff.; s. o. S. 21).

⁷⁴¹ New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 80.3.147; 26,7 × 20,3 cm; Feder und Bister; als B. Neroni; Kent, Tafel 68 als Peruzzi.

107 DIE FRESKEN DER VILLA BELCARO (Belcaro bei Siena)

Die Fresken der Villa Belcaro werden weder von Vasari noch von Mancini erwähnt, lassen sich jedoch durch das Datum „1535“ in den Dekorationen der Kapelle in die letzten Jahre von Peruzzis Leben datieren. Fabio Chigi denkt in seinem „Elenco“ noch an Beccafumi⁷⁴², und als erster hat wohl Fra G. della Valle in Peruzzi ihren Autor erblickt⁷⁴³. Diese Ansicht wurde von den meisten Autoren der Folgezeit übernommen, wenn auch Wicar und Frizzoni mit Recht auf die großen Schwächen der Fresken hingewiesen haben⁷⁴⁴.

Den von Camaiori zusammengestellten Dokumenten ist zu entnehmen, daß die Festung Belcaro seit 1482 unbewohnbar war, daß sie 1525 von den Bellanti an die Turamini verkauft wurde und daß Crescenzo Turamini bei seinem Tode 1543 große Summen in „palatium tenimentum et fortilitium“ investiert hatte⁷⁴⁵. Der Grundriß (UA 346) veranschaulicht, wie eingehend Peruzzi sich mit dem Ausbau des alten Kastells befaßte⁷⁴⁶. Der Palast muß damals zumindest in Teilen seiner Grundmauern schon gestanden haben, da der Wohnblock Unregelmäßigkeiten zeigt, die kaum in Peruzzis Absicht gelegen haben können und die in seinem Umbauvorschlag durch vorgeblendete Hofarkaden im Innern verdeckt werden. Peruzzis Uffizienprojekt kann jedoch den Umbauten unter Crescenzo Turamini nicht zugrundegelegen haben, da die Haupttreppe dort außerhalb des Wohntraktes zu liegen käme. Wahrscheinlich zwangen die Kosten zu einer Reduzierung des Projektes auf die bloße Herstellung und Regularisierung des Wohntraktes, auf den Bau einer Kapelle und einer Gartenloggia. Die heutige Hof-fassade (und das gegenüberliegende Wirtschaftsgebäude?) geht auf eine Restaurierung des 19. Jahrhunderts zurück⁷⁴⁷. Daß Peruzzi an dem Umbau beteiligt war, beweisen Kapelle und Loggia, die man schwerlich einem anderen Architekten Sienas vor 1535 wird zuschreiben können. Mit Fresken ausgestattet sind das der Treppe vorgelagerte Vestibül, die Kapelle und die Gartenloggia⁷⁴⁸.

⁷⁴² F. Chigi bei Bacci 1939, 328.

⁷⁴³ Della Valle III, 192ff.

⁷⁴⁴ Lanzi I, 315; Romagnoli, *Bellartisti Senesi*, loc. cit.: Crowe-Cavalcaselle IV, 417 (die Autoren haben die Fresken nicht gesehen); Frizzoni 1891, 220–224; L. Pollini, *Il castello di Belcaro* (Siena), in: *Siena Monumentale* II, 2 (1907), 1–49; G. Camaiori, *Memorie storiche di Belcaro*, in: *Bollettino Senese di storia patria* 20 (1913), 305–383; Kent, 50f.; Berenson 1932, 442; Venturi IX, 5, 406f.

⁷⁴⁵ Camaiori, *Dok. Nr. XVI, XVII, XXV*.

⁷⁴⁶ Kent, Tafel 74; Venturi XI, 1, 415.

⁷⁴⁷ Camaiori, 357, 359.

⁷⁴⁸ vgl. die Grundrisse und Schnitte des ausgeführten Baus bei Pollini, op. cit.

107a DAS PARIS-URTEIL
(Taf. LXXXIII)

Im Spiegel des wohl unter Peruzzi eingezogenen Muldengewölbes des Vestibüls ist das Parisurteil dargestellt. Diese friesartige Komposition verrät ganz die Eigenart Peruzzis: Die seichte Bühne mit ihrem welligen Gelände, die knorrigen, halb überschrittenen Stämme, der homogene dunkelblaue Hintergrund, der sich nur im rechten Drittel öffnet, und schließlich die rhythmisch reihende Anordnung der Figuren rufen sofort die beiden Figurenfriese der Farnesina ins Gedächtnis. Für Peruzzi spricht aber auch die Nähe zu Raffael, dessen „Parisurteil“, seinerseits eine Umformung des Sarkophagreliefs der Villa Medici, der Komposition von Belcaro zugrundeliegt⁷⁴⁹. Peruzzi übersetzt jedoch nicht nur die Landschaft, sondern auch die Gestalten und ihre Gruppierung ganz in die Sprache seines Spätstils. Vor allem verzichtet er auf die starke Räumlichkeit, die Raffaels Gruppen ein eigenes Zentrum, seinen Gestalten allseitige Aktionsmöglichkeit gewährt. Statt dessen sind sämtliche Gestalten der Komposition in drei eng begrenzten Schichten untergebracht, die lediglich gegeneinander ausponderiert, nicht aber durch einen echten Aktionsraum verbunden werden. Daß die Komposition nicht in ihre Teile zerfällt, ist ihrer rein zweidimensionalen Verknüpfung zu danken, jener Girlandenbewegung, die von der Musengruppe über den Arm des Paris zu Venus und von Minervas Gewand zu den Flußgöttern weiterschwingt. Die neun Götter, die zusammen mit den drei konkurrierenden Göttinnen die olympische Zwölfzahl ergeben, harren als fester Reliefblock rechts oben im Himmel auf den Schiedspruch des Richters. So entsteht jene gläsern gespannte Bildhaut, in der die Figuren eine ähnliche Gitterfunktion erhalten wie die Säulen in der Fassade des Palazzo Massimo.

Die rhythmische Anordnung statuarischer Gestalten in der Fläche bedeutet eine Rückwendung zum Stil der Sala del Fregio, zur Periode also vor Raffaels Einfluß. Während dort jedoch die Gestalten von sprühndstem Leben erfüllt sind, jede in Spannung zu einer anderen und in vollster Aktion steht, macht sich im „Parisurteil“ eine kühle Stilisierung bemerkbar, die den Ablauf der Handlung lähmt. Narzistisch und preziös, als seien sie in die Betrachtung ihres Spiegelbildes versunken, stellen die spröden Akte ihre Nacktheit zur Schau. Diese Unterkühlung ist wohl ein charakteristisches Symptom des toskanischen Manierismus, dem sich Peruzzi hier stärker noch als in der „Sibylle von Fontegiusta“ anschließt. Die Gestalten sind noch feingliedriger, noch überlänger, die Köpfe noch kleiner, die Bewegungen noch gezierter geworden.

⁷⁴⁹ Bartsch XIV, 197, Nr. 245; Frommel 1962, 270; Kauffmann 1963, 60.

All dies gilt für den „disegno“, für die Komposition, die kaum einem anderen als Peruzzi zugeschrieben werden kann. Anders die Ausführung, die zweifellos unter den Retuschen der letzten Restaurierungen gelitten hat, deren hölzerne Härte, deren anmutslose Trockenheit und deren befremdliche Physiognomien aber keinesfalls mit dem Meister der „Sibylle von Fontegiusta“ vereinbar sind. Immerhin scheint diese ausführende Hand Peruzzis Karton genau gefolgt zu sein, denn bis in die Drapierung, bis in die Modellierung der Körper bleibt seine Eigenart spürbar.

Besondere Beachtung verdient der Grotteskenfries, der das Fresko allseitig umrahmt. Zierliche Minerven balancieren auf ihren Rockschleppen und flankieren eine Gorgonenblüte. Eulen und andere Vögel wippen auf zerbrechlichen Gewächsen um einen Kandelabersockel – all dies durch drahtiges Rankenwerk miteinander verbunden und streng tektonisch zwischen die beiden Rahmenleisten eingespannt. Das Ornament, in dem sich der Formwille eines Künstlers oft am freiesten entfaltet, bezeugt den gleichen Hang zum Feingliedrig-Preziösen, zum Überlängten, Zerbrechlichen, zu rhythmischer Girlandenbewegung in der Fläche und zur Vergitterung einer unbestimmten Raumtiefe wie das Fresko. Die vom Frate Della Valle geschilderten Chiaroscuroszenen unterhalb des Gewölbegesimses mit Darstellungen von Priapos, Silen und Bacchanten sind verdorben.

107b DIE GARTENLOGGIA
(Taf. LXXXIV)

Die Dekoration in den drei Hängekuppeln der benachbarten Gartenloggia verrät den gleichen Geist. In Anlehnung an die ersten vatikanischen Loggien und an das Badezimmer des Kardinals Riario sind die beiden seitlichen Joche in Pergolakuppeln verwandelt. Ihre luftige Konstruktion ist von feinem Rankenwerk durchzogen, Früchten und Blumen aller Art, die aus üppigen Buketts in den Pendentifzwickeln aufwachsen. Zwischen den Holzstäben sind ähnlich der Stanza d'Eliodoro Teppiche mit kleinen mythologischen Szenen gespannt, während die Durchblicke in den heute weißgrauen, ursprünglich vielleicht blaßblauen Himmel verschiedenste Vögel füllen. Dieses Dekorationssystem steht in der Auffassung den Fresken der Cancelleria so nahe, daß wiederum nur Peruzzi als der Erfinder gelten darf. Weniger phantasievoll ist das Mitteljoch durch ein geometrisches Rahmengerüst in zahlreiche kleine Felder runden, achteckigen, rhombischen, rechteckigen und quadratischen Formates eingeteilt, die sich zu einem Achsenkreuz ordnen. Die nahezu gleichmäßige Füllung aller Felder mit Gestalten oder miniaturartigen Szenen und die helle, sehr restaurierte Farbigekeit schaffen einen verwirrenden, undifferenzierten Eindruck, während etwa die „Volta Dorata“ der Cancelleria durch

Farbe, Format und Ornament belebt und organisiert wird⁷⁵⁰.

Dieses kleinteilige Dekorationssystem mit seinen pikanten Motiven erinnert viel mehr an Giulio Romanos um 1527/28 datierbare Gewölbefresken der Sala dei Venti im Palazzo del Te als an die monumentaleren Vorbilder Raffaels⁷⁵¹. An einen Einfluß Giulios möchte man auch bei der Szene des „Gigantenkampfes“ denken, die dem Gigantenkampf des Palazzo del Te nahesteht⁷⁵². Von Kontakten Peruzzis zu Giulio in den Jahren nach dem Sacco di Roma ist allerdings nichts bekannt. Die einzelnen Motive aus der antiken Mythologie sollen sich wohl kaum zu einem komplizierten Programm zusammenschließen, sondern sind als „cose divertenti“ wie in den Friesen der Farnesina oder der Loggia der Villa Madama zu verstehen⁷⁵³.

107 c DIE KAPELLE⁷⁵⁴

(Taf. LXXXVa, LXXXVIa)

Die wertvollsten Anhaltspunkte zur Beurteilung von Peruzzis malerischer Tätigkeit in Belcaro liefert die an die Loggia angrenzende Kapelle. Ihre einfache, von dorischen Pilastern flankierte Giebelfassade und ihr Inneres mit dem zentralen, von einer Hängerkuppel überwölbten Laienraum und der halbkreisförmigen Apsis sprechen die Sprache Peruzzis. Auch das den ganzen Innenraum umfassende Dekorationssystem fügt sich in seiner antikisierenden, tektonisch-klaaren Vierteiligkeit seinem Œuvre ein. Sockelzone, aufgehende Wand und Gewölbe sind durch ornamentierte Gesimse voneinander geschieden. Den Sockel schmückt eine fingierte Marmorinkrustation. Die gleichfalls fingierte Wandarchitektur darüber öffnet in der Apsis einen Durchblick auf ein ansteigendes Gelände, auf dem, gerade noch von der Kapellenmauer überschritten, die thronende Madonna und vier Heilige erscheinen. Daß

⁷⁵⁰ Zur Restaurierung der Loggia s. Della Valle III, 194; Frizzoni, 220f.; Camaiori, 333f.

⁷⁵¹ Hartt, Giulio Romano, 115.

⁷⁵² Hartt, Giulio Romano, 153f.: um 1531–1534.

⁷⁵³ I. Linkes Joch: Mitteltondo: „Europa und der Stier“; 4 Seitenfelder: Stiere und Meerestiere, Jungfrauen auf Pferd.

II. Mitteljoch: a) „Orpheus spielt vor den Tieren“; b) „Apollo und Marsyas“; c) „Hippomenes und Atalante“; d) „Perseus und Medusa“; 4 Eckrhomben mit Götterlieben („Apollo und Leukothea“ [?], „Mars und Venus“, „Jupiter und Juno“, „Mercur und Herse“ [?]), 8 hochrechteckige Felder mit olympischen Göttern (Ceres, Bacchus, Minerva, Jupiter, Mars, Venus, Apollo, Diana), Füllfelder (Cleopatra, Leda etc.).

III. Rechtes Joch: Mitteltondo: „Diana und Aktaion“. Nebenfelder: a) „Pluto und Proserpina“; b) „Venus und Mars im Netz des Vulkan“; c) „Gigantenkampf“; d) „Diana und Endymion“.

⁷⁵⁴ Nach Merlottis Zeugnis (fol. 630) wurden die Fresken der Kapelle im Jahre 1868 von dem römischen Maler Ernesto Sprega restauriert.

die „Santa Conversazione“ außerhalb des Sanktuariums und dennoch in der irdischen Sphäre einer Landschaft inszeniert wird, ist bezeichnend für jene Spätphase der römischen Renaissance, in der die transzendenten Aspekte hinter den dekorativen zurücktreten. In die Wandabschnitte der Apsis sind Nischen eingelassen, deren Heilige keinen geringeren Realitätsgehalt beanspruchen als die Heiligen vor dem Fenster. Die Wandpfeiler dazwischen, wie die ganze Apsiskalotte, schmücken rechteckige Felder mit Szenen, Inschriften oder Ornamenten, während der Blick in die oktogonalen Öffnungen der Hängerkuppel durch Teppiche mit den Evangelistendarstellungen und durch das von Putten gerahmte Wappen der Turamini verdeckt wird. Das schematische Feldersystem der Gewölbe zeugt von ähnlicher Phantasielosigkeit wie das Mitteljoch der Gartenloggia. Beide stehen sie in so eigenartigem Kontrast zum Einfallsreichtum der Seitenjoche der Loggia oder zu Peruzzis gesicherten Werken, daß sich die Frage erhebt, ob er hierzu mehr als flüchtige Skizzen geliefert haben kann.

Die Ikonographie geht wohl von den beiden Titelheiligen der Kapelle, Jakobus und Christophorus, aus, denen die beiden Katharinen, Petrus (?) und Paulus beigegeben werden⁷⁵⁵. Außergewöhnlich daran ist lediglich die Darstellung des Jakobus Maior als betagten Kriegers mit Panzer, Helm und Kreuzbanner. Nur die Muscheln auf der Fahne erinnern an seine herkömmlichen Attribute. Er tritt hier in seiner Eigenschaft als „Miles Christi“ auf, in der er auch in der kleinen Szene der

⁷⁵⁵ Camaiori, 372f.;

I. Apsisöffnung (von links nach rechts): Katharina von Siena, Jakobus Maior als Miles Christi (Réau III, 696f.), Johannes der Täufer als Knabe, Christophorus, Katharina von Alexandria.

II. Linke Wandnische: Petrus.

III. Szenen im linken Apsispfeiler: a) „Enthauptung des Jakobus Maior“; b) „Überführung seines Leichnams nach Compostella“ (Legenda Aurea I, 39ff.; Réau III, 699). IV. Rechte Wandnische: Paulus.

V. Szenen im rechten Apsispfeiler: a) „Christophorus läßt seinen Stab grünen“; b) „Marter des Christophorus“ (Legenda Aurea I, 653ff.).

VI. Apsiskalotte: untere Reihe: a) „Jakobus im Kampf gegen die Sarazenen“ (Réau III, 700f.); b) „Kreuztragung Christi“; c) „Beweinung Christi“; d) „Auferstehung Christi“; e) „Christophorus und der Einsiedler“ (?) (Legenda Aurea I, 651); mittlere Reihe: fünf Sibyllen; obere Reihe: fünf Tugenden (Constantia, Caritas, Fides u. a.).

VII. Hängerkuppel: vier Evangelisten; die beiden Inschriften im linken und rechten Apsispfeiler spielen auf die Heiligen der S. Conversazione an: „MARTIRIUM SUBIT HIC / HEC DULCIA VULNERA GESSIT“, auf die Marter des Jakobus und die Stigmata der Katharina von Siena; „SCANDIT AD ASTRA ROTA HEC / HIC DULCIA PONDERA PORTAT“, auf die Marter der Katharina von Alexandria und die Trägerdienste des Christophorus. Vier weitere Sprüche an den Wänden der Kapelle haben mehr allgemeinen religiösen Charakter und stammen möglicherweise aus einer späteren Epoche.

Apsiskalotte gegen die Sarazenen reitet. Dieser spanische Aspekt des Apostels ist zweifellos auf die Cappella degli Spagnuoli bei S. Spirito in Siena zurückzuführen, deren Lünette Sodoma 1530 mit dem berühmten Reiterbild des „Jakobus in der Schlacht von Clavijo“ schmückte⁷⁵⁶. So ist auch im Pferd des Kalottenfeldes noch deutlich die Erinnerung an Sodoma lebendig. Mit dem Jahre 1529 wäre also neben dem Vollendungsdatum 1535, das Crescenzo Turamini mit seinen Initialen am Triumphbogen der Kapelle anbringen ließ, auch ein Terminus post gegeben. Damit erhebt sich aber die Frage, wie weit Peruzzis Anteil an der Ausmalung der Kapelle reicht.

Von 1527 bis 1534 lebte Peruzzi in Siena, um dann spätestens um die Jahreswende 1534/35 nach Rom zurückzukehren. Daß er um 1535 noch in Siena tätig war, ist dokumentarisch nicht nachweisbar und sowohl wegen seiner zahlreichen römischen Verpflichtungen als auch wegen seiner Auseinandersetzungen mit der Balla unwahrscheinlich. So darf man annehmen, daß erst nach seiner Abreise aus Siena die Fresken der Kapelle vollendet wurden.

Vasari nennt unter Peruzzis Schülern drei Maler: Francesco Senese, Virgilio Romano und Bartolomeo Neroni, genannt „Il Riccio“. Von Virgilio und Francesco ist bisher kein Werk bekannt geworden. Der einzige, der sich zwischen 1527 und 1535 in Siena nachweisen läßt, ist Bartolomeo Neroni⁷⁵⁷. Nun lassen sich zwar einige Gemeinsamkeiten zwischen Riccios Fresken und der Kapelle von Belcaro feststellen: Eine Identität der Hände scheint jedoch ausgeschlossen⁷⁵⁸. Riccios Figuren sind geschmeidiger, seine Gewänder fließender, sein Inkarnat atmender und sein Stil steht insgesamt Sodoma näher als die trockene, hölzern-steife Hand in Belcaro. So muß die Frage der Ausführung einstweilen offenbleiben.

Die Erfindung der Figuren stammt auch in der Kapelle zweifellos von Peruzzi. Der hohe Augenpunkt für die Gestalten, ihre überlängte Proportionierung, die kleinen Köpfe, die archäologische Akribie in der Rüstung des „Jakobus“, schließlich die verschiedenen Typen selbst und die Auffassung ihrer Standmotive sind charakteristisch für Peruzzis Spätstil. Ein Vergleich etwa des „Christophorus“ in Edinburgh mit dem „Christophorus“ der „S. Conversazione“ macht deutlich, was

der ausführende Künstler von Peruzzi übernommen hat und wo er verändert.^{758a} Der Typus der „Caterina von Siena“ kehrt fast identisch in den Zeichnungen des British Museum und des Victoria and Albert-Museum wieder⁷⁵⁹. Die illusionistische Öffnung einer Apsis in die Landschaft schließlich findet ihre Analogie auf einem Entwurf Peruzzis, der sich nur in der Kopie des Sieneser Skizzenbuches erhalten hat⁷⁶⁰.

Die Oberfläche der Kapellenfresken hat unter den Restaurierungen so sehr gelitten, daß auch hier der ursprüngliche Pinsel nur noch an einigen Stellen sichtbar ist. Während etwa die beiden „Christophorus“-Szenen im rechten Apsispfeiler fast wie die Erfindung eines Nazareners anmuten, scheinen die beiden „Jakobus“-Szenen kaum verändert. Überhaupt gehören diese beiden Felder zum besten, was sich von der Ausstattung der Villa erhalten hat. Ohne jede Härte, mit freiem, lockerem Pinsel sind die Figuren miniaturhaft aufgetupft, sicher in der Zeichnung, souverän in Pose und Bewegung, meisterhaft in Lichtführung und Kolorit. Es wäre denkbar, daß Peruzzi, wie Raffael im Ceres-Kopf der Loggia di Amor e Psiche, seinen Schülern hier ein Exemplum gab, an dem sie sich im Laufe der Ausführung orientieren konnten. Farben wie das Kupfergrün und Goldgelb, Weinrot, Violett, Ocker und Schneeweiß etwa der „Enthauptung des Jakobus“ bilden in der Tat die wesentlichsten Elemente der Palette. Die stilistischen Abweichungen von der „Sibylle von Fontegiusta“ legen das spätest mögliche Datum nahe. Die Tafel des Palazzo Chigi-Saracini und die Entwürfe für die Villa Belcaro dürften daher um 1533/34 entstanden sein. Beziehungen zu Sodoma sind hier ebenso wenig festzustellen wie in der „Sibylle von Fontegiusta“. In den überlängten, malerisch gelockerten Figürchen der „Jakobus“-Szenen meint man hingegen einen entfernten Einfluß Beccafumis zu spüren, der seinerseits in den Fresken des Palazzo Bindi-Sergardi (1527/28) und des Palazzo Pubblico (1529 ff.) von den archäologischen, perspektivischen und anatomischen Kenntnissen seines einstigen Lehrers Peruzzi profitiert⁷⁶¹ (Taf. LXXXVa).

108 LUNA UND ENDYMION (Siena, Sammlung Chigi-Saracini)

70 × 127 cm; Öl auf Holz⁷⁶² (Taf. LXXXVIb).

Für die Eigenhändigkeit der beiden linken Wandfelder in der Kapelle der Villa Belcaro spricht auch eine unbekannte Holztafel mythologischen Inhalts. Ihre minutiöse Feinmalerei ist stark mitgenommen, besonders in den ursprünglich vergoldeten Partien wie im Wagen,

⁷⁵⁶ Cust, Sodoma, 196f.

⁷⁵⁷ C. Brandi, B. Neroni, in: Th-B XXXV (1931), 393; 1534 erhält er von der Maurerzunft den Auftrag zur Ausmalung der Cappella dei Quattro Coronati (Milanesi III, 122), die erste größere malerische Arbeit, nachdem er 1532 in den Chorbüchern für Final Pia 21 Szenen nach Sodomas Fresken in Monte Oliveto Maggiore kopiert hatte (Cust, Sodoma, 243). 1536/37 arbeitet er dann an eigenen Fresken in Monte Oliveto Maggiore.

⁷⁵⁸ vgl. etwa den Kopf des Christophorus mit dem Bärtigen der Christusgruppe in „Christus und die Ehebrecherin“ in Monte Oliveto Maggiore.

^{758a} s. u. Nr. 120.

⁷⁵⁹ s. u. Nr. 122, 133.

⁷⁶⁰ fol. 15r, s. u. Nr. 110.

⁷⁶¹ Judey, Beccafumi, 61–70.

⁷⁶² Freundlicher Hinweis Dr. D. Sanminiatielli.

im Bänderschmuck der Luna und in dem Halbmond, der sich über ihrem rechten Arm befand. Der nachtblaue Himmel, die schimmernd weißen Rosse, das himbeerrote Gewand der Luna, ihr lichtgrünes Kopftuch und die vielen zwischen Weiß, Ocker, Braun und Grün wechselnden Zwischentöne im schlafenden Endymion, in den Tieren, der Landschaft oder in den Wölkchen schaffen jenen märchenhaften Zauber, den Peruzzi seinen besten Erzählungen zu geben weiß. Die Komposition bedient sich antiker Motive, ohne unmittelbar an einem der zahlreichen Sarkophagreliefs dieses Themas anzuknüpfen. Dort ist das Gespann meist vom schlafenden Endymion abgewendet, während Luna herabsteigt, um sich dem Geliebten zu nähern⁷⁶³. Peruzzis Komposition greift dagegen auf die Szene „Cephalus und Aurora“ im Fries der Sala delle Prospettive zurück, die nicht nur in kleinen Details, sondern auch in der Umsetzung des Mythos ins Märchenhaft-Dekorative der Sieneser Tafel entspricht. Auch der geschichtete Hintergrund mit den Bauminseln, dem Hirten und dem fernen Horizont links knüpft dort an.

Alle diese Gemeinsamkeiten verbergen nicht, daß sich Peruzzis Stil seit der Zeit um 1518 grundlegend gewandelt hat. Die Gestalt der Diana ist fein und zerbrechlich geworden, hat die Fülle und das Pathos der Raffaelzeit verloren. Der überlange Arm steht kaum mehr in organischer Verbindung mit dem Körper, ihr kleiner Kopf ist zur lieblichen Maske erstarrt. Diese Preisgabe aller Monumentalität, aller Dramatik, dieses Abrücken vom Geiste Raffaels stellt die Sieneser Tafel in eine Reihe mit dem „Parisurteil“ und den „Jakobus“-Szenen der Villa Belcaro. Alle drei Kompositionen werden durch eine statische, flächenparallele Girlandenbewegung zusammengehalten und zeichnen sich eher durch Geschmack und Virtuosität als durch Unmittelbarkeit aus. Der Hund im „Parisurteil“ oder die Landschaft in der Überführung des „Jakobus nach Compostella“ zeigen, daß die Gemeinsamkeiten bis ins Detail reichen.

109 MADONNA MIT CATERINA VON SIENA (Siena, Arco delle Due Porte)
(Taf. XCIC)

Zu den wenigen wohl eigenhändigen Malereien aus Peruzzis Spätzeit gehört die „Madonna“ am Arco delle Due Porte⁷⁶⁴. Schon Pecci bedauert den Zustand des ständig der Witterung ausgesetzten Freskos: „... l'immagine di Maria, con S. Caterina da Siena, tra due Archi delle due Porte che fu dipinta a fresco da Baldassarre Peruzzi da Siena, ed è una delle pochissime

Pitture che di questo famoso Professore, benché Sanese, con ammirazione degli Intendenti, s'osserva.“ Und eine Beschreibung aus dem Ende des 17. Jahrhunderts ergänzt den fragmentarischen Eindruck: „Questa pittura è in poco buono stato, perchè è stata sempre esposta all'intemperie dell'aria... La Madre di Dio tiene a sedere sui ginocchi il Pargoletto D. Redentore che scherzando corrisponde alla festa, ed allegrezze, che pargoleggiando gli fa S. Giovannino, che sta in piedi avendo presa con una manina una gota di Gesù per constringerlo a voltare per darli un bacio, ed il S. Bambino col collo voltato stà in atto di darglielo con volto ridente, con bella maniera e con graziosissima voltatura. La S. Madre assieme con S. Caterina osserva con trasporto di genio questo spettacolo che le dà sommo piacere. Il volto della Madonna è composto di belle fattezze, e la sua fisiognomia è soave a segno, che ben si comprende che non le si può chieder grazia con purità di cuore, senza sicurezza di ottenerla, essendo essa il vero ajuto dei peccatori, la consolatrice degli afflitti. I Puttini sono ridenti, belli, graziosi quanto mai possano essere, e pieni di viva nobiltà, e Baltassarre sommo Architetto... ha saputo riempire questo Quadro da lui dipinto di tutte quelle bellezze d'immagine, di cui è suscettibile. Non si descrive di questa pittura la S. Caterina, perche ben si vede, che è stata dipinta da altro Pittore, essendo di meschino disegno, e di piccol partito...“⁷⁶⁵. Im folgenden wird der zunehmende Verfall des Freskos beklagt, die Anfertigung eines Stiches und die Anbringung einer schützenden Glasscheibe empfohlen. Das Datum und den Stifter, wohl einen Privatmann, verschweigen die Quellen⁷⁶⁶.

Trotz der weitgehenden Zerstörung der unteren Bildzone ist die Komposition im Umriß noch erkennbar: in leicht diagonaler Ansicht die thronende Madonna mit dem Christusknaben auf ihrem linken Knie, in der Rechten das Schriftband des kleinen Johannes mit dem „Ecce Agnus Dei“. Dieser beugt sich über das rechte Knie der Madonna, um einen Kuß auf die Wange des Christusknaben zu drücken. Christus hält mit beiden Händen das Kreuz des Johannes, das in diagonaler Verkürzung bis in Kopfhöhe der Madonna aufragt. Während die Madonna ihre ganze Aufmerksamkeit dem Spiel der beiden Kinder zuwendet, kniet etwas abseits links Caterina von Siena, traditionell in Tracht und Gestus, und blickt andächtig auf Maria.

Den Typus und die Gewandung der Maria, das verliebte Spiel der Kinder und die ganze Auffassung der Szene haben Raffael und seine Schule in zahlreichen Varianten vorgebildet (vgl. etwa die „Heilige Familie unter der Eiche“, Prado oder die „Kleine heilige Familie“, Louvre). Nur ist Caterina als sienesischer Stadtheilige an die Stelle Josephs oder Annas getreten.

⁷⁶⁵ s. o. Anm. 734.

⁷⁶⁶ Auch der heutige Besitzer ließ sich nicht ermitteln.

Darin erinnert das Fresko an die etwa gleichzeitige „S. Conversazione“ im British Museum, die für einen ähnlichen Zusammenhang gedacht gewesen sein mag⁷⁶⁷. Mit dem Rot des Gewandes, dem Grünblau des Mantels und dem Weiß des Schleiers der Madonna, dem Gelb des Untergewandes, dem Schwarz des Mantels und dem Weiß des Schleiers der Caterina folgt auch die Farbigekeit der Bildtradition. Dabei verrät die Oberfläche an den wenigen erhaltenen Stellen einen fein lasierenden, sensiblen Pinsel, ohne von späteren Übermalungen entstellt zu sein. Ob die Caterina von der Hand eines Schülers oder Nachfolgers Peruzzis stammt, wie die Beschreibung meint, ist allerdings nicht mehr zu entscheiden. Ihr Typus steht dem der „S. Conversazione“ im British Museum so nahe, daß zumindest die Erfindung Peruzzi durchaus zuzutrauen wäre.

Der schlechte Zustand entzieht das Fresko einer eingehenderen Analyse. Immerhin macht die „S. Conversazione“ des British Museum die Zuschreibung an den späten Peruzzi wahrscheinlich. Der innige und intime, noch immer an Raffael gemahnende Madonnentypus dieser beiden Kompositionen hebt sich wohltuend von der hölzernen Leblosigkeit der Madonna in Belcaro ab und dokumentiert aufs schönste Peruzzis religiösen Spätstil.

Das einzige von Vasari aufgeführte figürliche Werk Peruzzis in Siena, der Orgelprospekt von S. Maria del Carmine, war bereits im 18. Jahrhundert verschwunden⁷⁶⁸.

110 DAS „TACCUINO SENESE“ (Siena, Biblioteca Comunale)

Inv.-Nr. S IV 7; 21 × 28 cm und einige kleinere Blätter; Feder und Rötel (Taf. XCIIc, XCVc).

Seit Giuseppe Ciaccheri im Jahre 1780 das Skizzenbuch in Rom erwarb, ist es in den meisten monographischen Arbeiten über Peruzzi erwähnt oder diskutiert worden⁷⁶⁹. Geymüller hat wohl als erster an seiner Eigenhändigkeit gezweifelt, nachdem er in sechs heute verschollenen Originalzeichnungen Peruzzis Vorlagen des Skizzenbuches wiedererkannt hatte⁷⁷⁰. Nach einer oberflächlichen Untersuchung von Weese unternahm dann Egger eine systematische Beschreibung des komplexen Bestandes⁷⁷¹. Dabei gelang es ihm, zahlreiche Entwürfe auf den Einzug Kaiser Karls V. in Rom zu beziehen,

dessen Vorbereitung den beiden päpstlichen Architekten wohl im November 1535 übertragen worden war. Durch Vergleiche der Handschrift und gesicherter Peruzzzeichnungen mit entsprechenden Blättern des Skizzenbuches führte er den eindeutigen Nachweis, daß es sich bei den meisten um Kopien nach verschollenen Zeichnungen Peruzzis handeln muß. Das wichtigste Argument der früheren Autoren für die Eigenhändigkeit des Skizzenbuches, die Notiz auf fol. 35r „fu di me baldasere perucio el donai a Messer Jacopo melighino ed a Messer pierantonio salimbeni“ bezieht Egger nicht auf das Skizzenbuch, sondern auf den auf fol. 35r dargestellten Cippus, den Peruzzi seinen Freunden Meleghino und Salimbeni überlassen hätte. Einen Terminus post für die Datierung des Skizzenbuches gibt Egger in der Kopie der Grabinschrift des im November 1549 verstorbenen Perin del Vaga, die in der Handschrift den anderen Notizen genau entspricht (fol. 9v). Anfechtbar hingegen ist der Terminus post von 1583, den Egger in den beiden Ansichten des „Pädagogen“ der Niobidengruppe auf fol. 16v und 17v erblickt. Der dort dargestellte „Pädagoge“ befand sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts in der Sammlung Ciampollini und diente bereits Pollajuolo als Vorlage⁷⁷². – Die Handschrift des Skizzenbuches, deren Autor bisher nicht nachgewiesen werden konnte, deutet auf einen Künstler der Generation Sallustio Peruzzis, Bartolomeo Neronis und G. A. Dosios. Alle späteren Versuche, dennoch in Teilen des Skizzenbuches Peruzzis eigene Hand zu erkennen, setzen sich über Eggers zwingende Beweise hinweg⁷⁷³.

Von den 120 bezeichneten Seiten des 60 Blatt starken Skizzenbuches lassen sich neun mit Studien für den Einzug Karls V. (fol. 21r, 25v, 28v, 29r, 30r, 31r, 38r, 39r, 40r)⁷⁷⁴, zwei mit St. Peter (fol. 28r, 36v)⁷⁷⁵, zwei mit dem Dom von Siena (fol. 28v, 31v)⁷⁷⁶ und zwei mit S. Domenico in Siena (fol. 32r, 37v)⁷⁷⁷ in Zusammenhang bringen. Weitere Blätter reihen sich diesen Gruppen mit einiger Wahrscheinlichkeit an. Es würde dies darauf deuten, daß ein großer Teil der Vorlagen aus Peruzzis letzten Lebensjahren stammt. Daß dies jedoch nicht für alle Vorlagen gilt, zeigt fol. 4r, dessen Original höchstwahrscheinlich während der Zusammenkunft Leos X. mit Franz I. im Dezember

⁷⁶⁷ s. u. Nr. 123.

⁷⁶⁸ VasMil IV, 596f., 603; F. Chigi bei Bacci 1939, 306; von Pecci und Faluschi wird die Orgel nicht mehr erwähnt, ebensowenig von V. Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, Siena 1907; nach Milanese (III, 51f.) wurde die Orgel 1511/12 in Auftrag gegeben.

⁷⁶⁹ Della Valle III, 199; VasMil IV, 607, Anm. 2; F. Donati, *Elogio di Baldassare Peruzzi*, Siena 1879.

⁷⁷⁰ H. von Geymüller, *Raffaello studiato come architetto*, Milano 1884, 35, Anm. 57; Egger 1902, 10, Anm. 2.

⁷⁷¹ Weese 1894, 77–85; Egger 1902, 1–44.

⁷⁷² C. Huelsen, *Das Skizzenbuch des G. A. Dosio im staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1933, 27, Nr. 131.

⁷⁷³ G. Pignotti, *Il taccuino di Baldassare Peruzzi*, in: *Rassegna d'arte senese* 15/16 (1922/23), 38–52; Kent, 69; V. Mariani, *Dal „Taccuino“ di Baldassare Peruzzi*, in: *L'Arte* 32 (1929), 262–265; Venturi XI, 1, 438f.; G. De Angelis d'Ossat, *Gli archi trionfali ideati dal Peruzzi per la venuta a Roma di Carlo V*, in: *Capitolium* 18 (1943), 288f.; Pouncey-Gere, 149.

⁷⁷⁴ November/Dezember 1535; Egger, 26–38.

⁷⁷⁵ um 1531–1535?; vgl. D. Frey 1915, 31.

⁷⁷⁶ Um 1532; Frey, 40f.; s. o. S. 141.

⁷⁷⁷ Um 1532; Egger, 32, 37; Chierici, 193, 74.

1515 in Bologna entstand⁷⁷⁸. Diese Zeichnung bietet einen wichtigen Anhaltspunkt für die Beurteilung der Vorlagen. Während die oben angeführten Studien sehr wohl in einem Skizzenbuch Peruzzis vereinigt gewesen sein könnten, ist dies für fol. 4r unwahrscheinlich. Man wird daher annehmen müssen, daß der Kopist entweder nach verschiedenen Skizzenbüchern des Meisters zeichnete oder aber nach einzelnen Blättern⁷⁷⁹. Die übrigen Zeichnungen lassen sich mit Ausnahme zweier Gruppen, wie schon Weese und Egger glauben, ebenfalls mit Peruzzis Stil vereinbaren. Bei der einen Gruppe (fol. 42v–45r) handelt es sich um dilettantische Architektur- und Perspektivstudien, deren Ornamentik (fol. 43r, 44v) auf die Zeit nach Peruzzis Tod deutet; bei der anderen um teilweise lavierte Federzeichnungen, die in manchem an den Umkreis des Taddeo Zuccari erinnern (fol. 6r, 6v, 17r, 19v, 20r, 20v, 45r, 45v, 48r, 48v, 49v, 50r, 51r, 52–54).

Die Gewißheit, daß das Sienesische Skizzenbuch nicht nur Kopien nach Vorlagen Peruzzis, sondern auch später datierbare Objekte wie die Grabinschrift Perinos und die Gruppe fol. 42–45r enthält, zwingt dazu, bei jeder Skizze neu zu entscheiden, ob sie sich mit Peruzzis Stil vereinen läßt. Und da man mit Vorlagen aus verschiedensten Epochen seines Wirkens rechnen muß, kann es wenig zur Kenntnis seiner Entwicklung und insbesondere seines Spätstils beitragen.

Neben den Architektorentwürfen, den Antikenaufnahmen, die Egger in seinem Katalog meist identifiziert hat, und den Kopien nach den Illustrationen der „Hypnerotomachia Polifili⁷⁸⁰“ sind hier vor allem die eigenen figürlichen Erfindungen zu betrachten. Wie zahlreiche figürliche Antikenaufnahmen verraten auch einige der figürlichen Kompositionen und Skizzen unverkennbar Peruzzis Eigenart. Außer dem Triumphbogen für Franz I. sind dies vor allem die Madonnenstudien (fol. 3v, 5r, 12v, 13r), der Apostel Paulus (fol. 3r), ein Greis mit geöffnetem Mund (fol. 8r), die Dorfvedute (fol. 1r) und das um die Säulen gedrängte Volk (fol. 12r). Jede von diesen Darstellungen findet Parallelen in Peruzzis gesicherten Werken.

111 WEIBLICHE GEWANDSTATUE (J. Weld, The Manor House, Lulworth, Dorset)
Ince Blundell, 18, Nr. 157⁷⁸¹; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XCIIb).

Als wichtiges Argument für die Authentizität der meisten Vorlagen dürfen auch zwei figürliche Zeich-

⁷⁷⁸ s. o. Nr. 33.

⁷⁷⁹ Daß sich im Nachlaß Peruzzis mehrere Skizzenbücher fanden, geht aus den handschriftlichen Querverweisen seines Sohnes Sallustio hervor (vgl. UA 400; „... una bona parte di questo tempio si e in quello libro longo“ oder UA 439: „... in un libro piciole ce ne una altra parte ed e misurata“).

⁷⁸⁰ Egger 1902, 16.

⁷⁸¹ Ince Blundell, Catalogue . . . , 3, Nr. 157.

nungen gelten, die in Stil und Gegenstand genau dem Sieneser Skizzenbuch entsprechen. Ein Blatt in einer englischen Privatsammlung, das durch eigenhändige Ziffern für Peruzzi gesichert ist und den faserig freien Stil der Spätzeit aufweist, stellt eine sitzende weibliche Gewandstatue in Ansicht, Pose sowie Technik fast genau übereinstimmend mit fol. 7v des „Taccuino Senese“ dar und gehörte wohl dem gleichen Komplex an wie die Vorlage von fol. 7v.

112 SITZENDER MIT PHRYGISCHER MÜTZE (London, British Museum)

Inv.-Nr. 1946-7-13-270; Pouncey-Gere, 149 Nr. 250, 19,8 × 33,7 cm, Feder, laviert, Vorzeichnung in Kreide (Taf. XCII d).

Ebenfalls aus Peruzzis letzten Jahren muß die Zeichnung eines Sitzenden mit phrygischer Mütze stammen. Die zerfließende Massigkeit der Gestalt, der weiche, spannungslose Strich, die schematischen Schattenlagen können besser noch als auf anderen Blättern die Eigenart von Peruzzis Spätstil veranschaulichen. Doch die nervöse Unruhe vor allem des Konturs geben Pouncey-Geres Zuschreibung an den Meister wohl recht. Auch hier und in den Architekturskizzen auf verso ist die Nähe zum „Taccuino Senese“ unverkennbar.

113 BÄRTIGER RÖMER (Berlin, Kupferstichkabinett)

KdZ 17975; 19,6 × 25,2 cm; Feder; früher Polidoro da Caravaggio zugeschrieben (Taf. XCII b).

Kräftiger im Strich und den „Jüngern am Ölberg“ und „Androklos und dem Löwen“ verwandter ist die Federzeichnung eines sitzenden Römers mit Bart, die ebenfalls dem Umkreis des „Skizzenbuches“ angehört.

114 SKIZZENBLATT (Florenz, Uffizien)

149 F; 13,1 × 20,4 cm; Feder; Zuschreibung an Peruzzi durch Egger (?) und Pouncey (Taf. XCV b).

Eine weitere Parallele zum „Taccuino Senese“ findet sich auf einem Skizzenblatt, das bereits Egger Peruzzi zugeschrieben zu haben scheint⁷⁸² und das neuerdings Pouncey wieder unter den „anonimi“ der Uffizienzeichnungen entdeckte. Neben den Studien zweier Köpfe, zweier Putten und eines sitzenden Jünglings ist der Torso einer Amazonenstatue dargestellt. Dieser Torso kehrt nun auf fol. 5r des „Taccuino“ neben einer Madonnenstudie wieder⁷⁸³. Obwohl sich beide Skizzen bis in Einzelheiten gleichen, reichen die Übereinstimmungen nicht aus, um die eine als Kopie der andern auszuweisen. Man wird daher annehmen dürfen, daß dem Zeichner des „Taccuino“ eine dem Uffizienblatt verwandte Skizze der gleichen Stilstufe vorlag.

⁷⁸² Siehe altes Foto des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz mit der Aufschrift „Peruzzi“ in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana.

⁷⁸³ Egger 1902, 20f.

Der Zeichenstil des Blattes läßt sich am besten der Phase um 1525–1527, der Zeit des „Paulus“ in Madrid und der „Akte“ in Verona, zuordnen, wenn auch eine spätere Datierung nicht auszuschließen ist.

115 GOTTVATER IN DEN WOLKEN (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 11133; 32,3 × 44,1 cm; Feder; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XCIIIb).

Dem Umkreis des „Taccuino Senese“ steht eine Feder-skizze nahe, die wiederum durch ihren sensiblen Kontur, durch ihre schwungvollen Schraffuren und durch die konzentrierte Kraft ihres Ausdrucks das Gefälle zwischen Original und Kopie veranschaulichen kann. In der reliefhaften Profilansicht des mosaichen Gottvaters lebt noch die Erinnerung an Michelangelos Sixtinische Decke weiter.

116 KOPFSTUDIEN (London, British Museum)

Inv.-Nr. 1874-8-8-32, Pouncey-Gere, 138, Nr. 240; 21,7 × 23,4 cm; Feder, auf Verso Feder, laviert; auf Recto Notizen Peruzzis sowie in späterer Hand des 16. Jahrhunderts „di mano Baldasar de (Si)ena“ und „di Baldassare“ (Taf. LXXXVIIIa, b).

Recto vereinigt eine Dame, einen Knaben und einen Jüngling zu einer Gruppe, die sich wie zufällig einem Kreis mit Studien über die numerischen Verhältnisse zwischen Kreis und Fünfeck einfügt⁷⁸⁴. Mit Recht wurde auf die Verwandtschaft dieser Gruppe mit venezianischen Halbfigurenbildern hingewiesen. Wickhoff und ihm folgend Pouncey-Gere haben daher ein frühes Entstehungsdatum um 1511, während der Jahre engerer Beziehungen zu Sebastiano del Piombo, angenommen. Ein Blick auf die Zeichnungen der Farnesinazeit lehrt jedoch, daß der krakelurenhaft freie Strich besonders der Gewandfalten kaum mit der metallisch feinen Handschrift um 1510–1512 zu vereinbaren ist. Eine Datierung in die Zeit nach 1527 wird aber auch durch die pointierte Tracht der Dame wahrscheinlich. Die geschnürten Puffärmel mit den unruhigen Durchbrechungen am Unterarm finden sich erst auf Darstellungen nach 1525⁷⁸⁵. Francesco da Olanda etwa gibt um 1538 die Tracht der Sienserin fast identisch wieder⁷⁸⁶. Einen letzten Anhaltspunkt für die späte Datierung liefert schließlich einer der handschriftlich vermerkten Namen. Als einzige Persönlichkeit wird ein „Messer Lorenzo . . . nesecci“ mit vollem Namen genannt. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist Lorenzo

⁷⁸⁴ Wickhoff 1899, 193f.; Wickhoff, Über einige italienische Zeichnungen im British Museum, in: JbPrKs 20 (1899), 203
⁷⁸⁵ L. Ozzòla, Il vestiario italiano dal 1500 al 1550, Roma 1940, 44ff.; vgl. etwa Tizians „La Bella“ (Florenz, Pal. Pitti), um 1536.

⁷⁸⁶ Francesco da Olanda, fol. 2, 3v.

Carnesecchi gemeint, das einzige bekannte Familienmitglied dieses Vornamens in der Zeit zwischen 1510 und 1536, der im April 1529 die Delegation nach Arezzo zu den Truppen des Ercole von Ferrara leitete, 1530 nach der Übergabe von Castrocaso an die kaiserlichen Truppen nach Cervia verbannt und 1534 zum Prokurator der Florentiner Verbannten in Rom gewählt wurde⁷⁸⁷. Peruzzi kann also zwischen 1529 und 1534 in der Toskana, wahrscheinlicher aber 1534/35 in Rom mit Carnesecchi zu tun gehabt haben.

Auf Verso ist neben weiteren Kopfstudien ein auf einem Felsen sitzender Satyr skizziert, der im Typus an die Panischen der Villa Madama erinnert, in der Auffassung aber matter, unplastischer und flächengebundener wirkt und damit der Stilstufe des „Paris“-Urteils der Villa Belcaro näher steht.

117 AUFGEKLEBTE KOPFSTUDIEN (Wien, Albertina)⁷⁸⁸ (Taf. XIXa)

Mit der gleichen Wahrscheinlichkeit läßt sich das Fragment mit zwei Köpfen, das später dem Wiener Studienblatt aufgeklebt wurde, in Peruzzis letzte Jahre datieren. Es entspricht nämlich der Pfeiler auf Verso in Maß und Gestalt einer der Grundrißvarianten für S. Domenico in Siena, so daß die Zeichnung um 1532 angesetzt werden darf⁷⁸⁹. Im Pathos der Kopfdrehung verrät sich die Nähe zum Londoner Blatt, auch wenn die Feder hier weniger großzügig gehandhabt ist und statt der ausholenden Strichlagen punktet, kritzelt, schraffiert und mit Licht- und Schattenwerten modelliert. Dabei scheint es, als eigne den Wiener Köpfen wärmeres Leben, menschlicherer Ausdruck als den Londoner Studien, in denen sich die Gefahr eines kühlen Schematismus bemerkbar macht. Ließe sich also der Versuch, das Londoner Blatt um 1534/35 anzusetzen, verifizieren, so wäre ein weiterer Fingerzeig gegeben, wie sich Peruzzis Stil während seiner letzten Lebensjahre wandelte. Es wäre dies aber eine ähnliche Tendenz, wie sie von der „Sibylle von Fontegiusta“ zu den Fresken von Belcaro beobachtet werden konnte.

118 ZWEI STUDIEN EINES WEIBLICHEN KOPFES (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum)

118a 5,6 × 8,8 cm; Feder auf rotgetöntem Papier; verstümmelte Aufschrift: Peruzzis (?) „as(?)-spectar me doglia“ (Taf. XCIII f).

⁷⁸⁷ B. Varchi, Storia Fiorentina, Firenze 1857, I, 393, II, 23, 180f., 241, 276f., 402, 409, 413, III, 9, 75f.

⁷⁸⁸ s. o. Nr. 21.

⁷⁸⁹ Chierici; die Kirche S. Domenico war am 4. Dez. 1531 abgebrannt, sodaß Peruzzis Pläne und damit das Wiener Fragment kaum vorher angesetzt werden können; s. ASS, Patr. Resti 2249, fol. 3v: „Nota come la chiesa di S. Domenico bruciò l'Anno mile cinquecento trenta uno la notte di Sta. Barbara . . .“

118b 8,5 × 9 cm; Feder auf rotgetöntem Papier⁷⁹⁰. Nicht zuletzt durch den Charakter der Aufschrift wird die Zuschreibung zweier flüchtiger Skizzen an Peruzzi wahrscheinlich gemacht, die ursprünglich wohl in einem Blatt vereinigt waren. Die Handschrift ist jener auf dem Verso der Wiener Kopfstudien eng verwandt. Dem Wiener Fragment stehen auch die aufgelöste, teigig weiche Konsistenz des Kopfes am nächsten und der Zeichenstil, der sich zu keinen klaren Schraffuren mehr ordnet, sondern mit willkürlichen Krakeluren Plastizität und Helldunkel schafft, so daß zumal bei dem zweiten Kopf Peruzzis Autorschaft zunächst problematisch erscheint.

119 STUDIENBLATT (Paris, École des Beaux-Arts) Inv.-Nr. 249; 9,7 × 22,1 cm; Feder; Zuschreibung an Peruzzi durch P. Pouncey (Taf. LXXXVIIb).

Auf Recto des Wiener Fragmentes ist ein langgestreckter Grundriß skizziert, der möglicherweise mit dem Umbau von Peruzzis Sieneser Wohnhaus in Zusammenhang steht^{790a}. Wenn aber Skizzen für das Wohnhaus mit solchen für S. Domenico auf einem Blatt vereinigt wären, so würde dies darauf deuten, daß auch der Umbau dieses spätmittelalterlichen Hauses erst gegen 1532 erfolgte. Eine Variante des gleichen Grundrisses taucht nun auf einem doppelseitig bezeichneten Blatt in der École des Beaux-Arts auf. Daß diese interessante Skizze in Siena entstanden ist, beweist auch die Studie für die Modernisierung des Palazzo Pubblico, den Peruzzi als Stadtbaumeister zu betreuen hatte⁷⁹¹. Somit wäre auch diese Zeichnung in die Zeit um 1532 zu datieren.

Außer den architektonischen Skizzen, einigen Zahlen und einer verstümmelten lateinischen Maxime – „*proprium enim stult . . .*“ – enthält das Blatt zwei Varianten für einen Christophorus, eine antikisierende Aktfigur, zwei Köpfe und einen Fuß. Durch die Freiheit des Striches sind diese Studien aufschlußreicher für den späten Zeichenstil Peruzzis als die meisten anderen. Mit wenigen, krakelurenhaft zerfließenden Strichen gewinnen die Christophorus-Varianten Gestalt; und der Kopf mit dem aufgerissenen Mund darf als eine der ausdrucksvollsten Dokumentationen des späten Peruzzi gelten. Kein Kontur, keine Form ist mehr klar umgrenzt. Ein nahezu chaotisches Gewirr faseriger Linien umschreibt Hals, Mund und Nase und verknotet sich in der Augenzone zu einem unauflösbaren Labyrinth. Ob sich der Mund dieser barbarischen Physiognomie zum Schluck, zum Ruf oder zum Schrei öffnet, ist nicht auszumachen. Jedenfalls wird er in größter Anspannung vorgeführt und unterscheidet sich damit grundsätzlich von den früheren Gestalten Peruzzis und ihrer Tendenz

⁷⁹⁰ Frdl. Hinweis Dr. R. Kultzen.

^{790a} s. o. S. 20.

⁷⁹¹ Frommel, Farnesina, 129f.

zu statischer Ruhe. Wie eng beide Möglichkeiten nebeneinander bestehen, zeigt der Knabekopf auf Verso mit seinen duftigen und sparsamen Linien, wobei auch hier die Krakelur in Augen, Ohr oder Haar die Einzelform überspielt. Diese typischen Merkmale von Peruzzis spätem Zeichenstil erlauben es, dem Pariser Blatt weitere Zeichnungen anzureihen.

120 CHRISTOPHORUS (Edinburgh, The National Gallery of Scotland)

Inv.-Nr. 1625; 20,9 × 28,5 cm; Feder, laviert über schwarzer Kreide; Verso leer; alte Aufschrift BALDASS: DI SIENA⁷⁹² (Taf. LXXXVIIa).

Mit der linken „Christophorus“-Variante in der Pose völlig identisch, wenn auch bekleidet und sorgfältig durchmodelliert, ist eine Studie in Edinburgh. Auch der Zeichenstil gehört in den Krakeluren des Gewandes und des Hintergrundes oder in der Auffassung des Fußes unverkennbar der gleichen Stufe wie das Pariser Blatt an. Das Pathos im aufwärtsgewandten Blick und der ganze Kopftypus hingegen sind dem Wiener Fragment so verwandt, daß sich auch stilistisch alle drei Blätter zu einer Gruppe zusammenschließen. Der Vergleich mit dem „Christophorus“ der Kapelle von Belcaro kann das starke Qualitätsgefälle zwischen eigenhändigen und von Schülerhand ausgeführten Werken verdeutlichen. Vom Ausdruck des Kopfes, von der Monumentalität der Gestalt, der Kraft der Glieder, dem Zauber der Landschaft ist dort nichts mehr zu spüren.

121 STUDIENBLATT (Mailand, Castel Sforzesco, Gabinetto delle Stampe)

Disegni preziosi, formato B, Nr. 4873; ehemals Sammlung Morelli⁷⁹³; 19,9 × 28,2 cm; Feder; alte Aufschrift DI BALDASSARRE (Taf. XCa).

Drei Köpfe erscheinen neben einem Luchs, einer Vase, einem Auge, zwei Tauben und einem anatomisch genauen Männerbein. Der Alte mit Kappe, hängender Nase und vorgeschobener Unterlippe taucht immer wieder unter Peruzzis Typen auf, ist hier aber ins Häßliche verzerrt, ja die jugendliche Minerva darunter mutet wie die Karikatur eines Parmigianino-Typus an.

122 KATHARINENRELIQUIAR (London, Victoria and Albert-Museum)

Inv.-Nr. E 13-1922; 14 × 34,7 cm; Feder, laviert; beschnitten, aufgeklebt; in Peruzzis Handschrift am rechten Rand „*di pi(etra?)*“; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. LXXXIc).

Eine lavierte Federzeichnung mit der Darstellung eines Reliquiars führt wiederum in den Kreis von S. Domenico in Siena. Auf einem quadratischen Sockel steht ein

⁷⁹² Freundlicher Hinweis K. Andrews.

⁷⁹³ Frizzoni, Collezione Morelli, Tafel XIII.

Ziborium, dessen kassettierte Hängekuppel auf ornamentierten Arkadenpfeilern mit Zwickelfiguren (Engeln?) ruht. Vier flammende Kandelaber und Sienas Kreuz auf Bergen bilden seine Bekrönung. Der Kopf ist durch Tracht und Physiognomie deutlich als Katharina von Siena gekennzeichnet. Ihr Schädel wurde seit dem ausgehenden Mittelalter in S. Domenico aufbewahrt und erhielt 1466 ein im 18. Jahrhundert ersetztes Silberreliquiar⁷⁹⁴. Dieses fand in der Cappella S. Caterina bei S. Domenico in einem Vecchietta zugeschriebenen Tabernakel seine Aufstellung⁷⁹⁵. Wahrscheinlich hatte Peruzzi daran gedacht, den quattrocentesken Wandaltar durch das freistehende Ziborium zu ersetzen und damit besser sichtbar zu machen. Die Zeichnung gehört Peruzzis Spätstil an. Ihr wahrscheinlichstes Datum wäre die Zeit um 1532, als Peruzzi wegen seines Hauses und wegen der Erneuerungspläne für die Kirche mit dem Konvent in engerer Beziehung stand⁷⁹⁶. Sodomas Fresken waren bereits 1526 abgeschlossen und rechnen mit dem Wandaltar.

123 MADONNA MIT S. CATERINA UND S. BERNARDINO DA SIENA (London, British Museum)
Inv.-Nr. 1920-11-16-10; Pouncey-Gere, 148f., Nr. 249; 17,9 × 25,6 cm; Feder, Spuren schwarzer Kreide; spätere Aufschrift „R. Durbinas“ (Taf. LXXXIb).

Physiognomisch fast identisch mit dem „Katharinenreliquiar“ des Victoria and Albert-Museums erscheint die Heilige auf einem Entwurf, der wiederum Peruzzis Sieneser Spätzeit angehört. Stilistisch schließt sich das Blatt eng an das „Ölberg“-Fragment in Chantilly an. Der Strich hat die gleiche teigig-träge Konsistenz, den Figuren eignet eine ähnlich unbewegliche Schwere, jene gewisse Resignation und Müdigkeit, die man aus den existentiellen und künstlerischen Schwierigkeiten des Meisters nach dem Sacco di Roma erklären könnte. Dabei ist die Komposition durchaus gelungen und das Verhältnis der Gestalten zueinander voll verhaltener Innigkeit.

124 DIE JÜNGER AM ÖLBERG (Chantilly, Musée Condé) École Lombard-venetien Nr. 117; 19,5 × 29,5 cm; Feder, graue Tinte, beschnitten; dort Tizian zugeschrieben; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XCIa).

Ein Entwurfsfragment mit schlafenden Gestalten geht im krakelurenhaft aufgelösten, träg-weichen Federstrich noch über das „Fortuna“-Blatt hinaus. Die Zeichnung gibt offenbar den Unterteil einer Ölbergskomposition mit den schlafenden Jüngern. Der Sinn für massig schwere Körper, für Torsion und komplexe Bewegungsmotive, den Peruzzi seit dem „Bentivogli“-Blatt in zunehmendem Maße entwickelt hatte, läßt ihn

hier den alten Bildtypus aufs lebendigste variieren. Sackartig sind die Gestalten in sich zusammengesunken, von bleiernem Schlaf erfaßt schmiegen sie ihre grobschlächtigen Glieder an das felsige Gelände des Ölbergs. Ähnlich Fra Angelico (Florenz, S. Marco), Dürer („Große Passion“, um 1493), Raffael (New York, Metropolitan Museum) oder Pontormo (Galluzzo, Certosa, 1522/23) hat man sich Christus unmittelbar über den Jüngern zu ergänzen. Doch in keinem dieser Werke ist der Schlaf so nachdrücklich veranschaulicht wie bei Peruzzi, der sich gewiß auch von Auferstehungsszenen und ihren schlafenden Kriegsknechten anregen ließ. Im übrigen scheint die massige Schwere des Körpers auch Peruzzis Konkurrenten im römisch-sienesischen Umkreis während dieser Jahre beschäftigt zu haben und findet sich etwa in der Vordergrundgruppe von Sebastianos „Marientod“ (Rom, S. Maria del Popolo) oder Sodomas „Die hl. Katharina empfängt die Stigmata“ (Siena, S. Domenico, um 1525/26).

125 MERKUR-ALLEGORIE (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

Inv.-Nr. 1419; 23,4 × 42,2 cm; Feder, laviert, braune Tinte; leicht beschnitten⁷⁹⁷ (Taf. LXXXVI).

Seine unmittelbare Verwandtschaft mit dem „Fortuna“-Blatt verrät eines der originellsten und geglücktesten Blätter des späten Peruzzi, die „Mercur-Allegorie“ im Louvre. Die Zeichnung, deren Bestimmung unbekannt ist, befand sich im Besitz prominenter Sammler. Aus Vasaris „Libro dei Disegni“ gelangte sie über Crozat und Mariette ins Louvre und erregte schon früh den Ehrgeiz der Interpreten⁷⁹⁸. Die kurze Beschreibung in Vasaris zweiter Auflage geht vorwiegend deskriptiv vor: „... una storia finta per capriccio, cio è una piazza piena d'archi, colossi, teatri, obelisci, piramidi, tempii di diverse maniere, portici, ed altre cose tutte fatte all'antica, e sopra una base è Mercurio alquale correndo intorno tutte le sorti d'archimisti con soffietti, mantici, Bocce ed altri instrumenti da stillare, gli fanno un servitiale per farlo andar del corpo: con non meno ridicola, che bella invenzione, e capriccio⁷⁹⁹“. Die Beschreibung trifft zu, bemüht sich aber nicht, den Sinn des Capriccio aufzulösen.

Der Blick aus der Vogelperspektive zeigt eine weite Bühne, die an allen Seiten umstellt ist von mehr oder minder genauen Zitate antiker Bauwerke: einer Verbindung des Konstantinsbogens mit dem Bogen von Pola links, dem Kolosseum mit einer monumentalen Neptunsstatue, wohl dem „Colossus Neronis“, einer Rekonstruktion des Turmes der Winde, dem Pantheon, zwei Säulen in Art der Trajans- und Marc Aurel-Säule, einem Mausoleum vom Typus des Augustusgrabmals,

⁷⁹⁴ Cust, Pavement masters, 124.

⁷⁹⁵ loc. cit., 124, 147f.; Cust, Sodoma, 176.

⁷⁹⁶ s. o. S. 20, 22f., 36, Nr. 119.

⁷⁹⁷ Kurz 1937, 35.

⁷⁹⁸ Vasari-Bottari II, 202ff.; VasMil IV, 610, Anm. 1.

⁷⁹⁹ Vas 1568, II, 144.

einem Zirkus, einem Theater, der „Meta“, einem tempiettoartigen Rundbau und einem Prostyllos mit Jungfrauenstatuen – einer höchst eigenwilligen Mischung also aus Archäologie und Phantasie, wie sie sowohl bei Peruzzi als auch bei seinen Zeitgenossen ihresgleichen sucht. In keiner seiner früheren Kompositionen schafft Peruzzi eine ähnlich weiträumige Aktionsbühne. Noch der „Tempelgang“ hatte unter der gedrängten Überfülle auf engem Raume gelitten. Hier scheint es nun, als habe er sich von den tiefen Bildhintergründen Raffaels und besonders Giulio Romanos („Adlocutio“, „Steinigung des Stephanus“) anregen lassen. Doch die grenzenlose Weite umgeht er auch hier, indem er den Hintergrund mit seinen Kulissen völlig zustellt. Ebenso wenig kommt ein wirklich organischer Raum zustande. Ist die rechte Hälfte der Bildbühne ganz im Sinne zentralperspektivischer Tiefenentwicklung aufgebaut und erfüllt das Auditorium des Theaters die Funktion eines exedraartigen Abschlusses, so fallen in der linken eine Reihe seltsamer Verschiebungen auf. Der Triumphbogen ist leicht in die Schräge gestellt und leitet über den Turm der Winde in die fragmentarische Scenae Frons des Theaters, eine Diagonale beschreibend, die in offener Dissonanz zur Tiefenachse der rechten Hälfte steht. Diese mangelnde Kohärenz des Raumes, aber auch das Fehlen einer eindeutigen Lichtquelle und jeglichen atmosphärischen Lebens erinnern an eine halbvollendete Bühnenszenarie. Eine spezifische Bedeutung dieser Architekturen über ihren allgemein antikischen Charakter hinaus ist schwer festzustellen und im vorliegenden Zusammenhang gar nicht wahrscheinlich. Allenfalls könnten einige der Monumente antike Gottheiten repräsentieren (Neptun, Winde, „Pantheon“, Pegasus-Apollo, Vesta).

Mit Ausnahme einiger locker verteilter Hintergrundfigurchen sind die Gestalten wiederum in die vordere Bildebene gedrängt. Der weit überlebensgroße Gott hat sein zylindrisches Podest verlassen und kehrt, auf seinen Caduceus gestützt, dem Betrachter seine Hinterseite zu. Die Versammlung um ihn ist durch lange Talare, Mönchskutten, Zwicker und ausladende Hüte als Gelehrtenzunft ausgewiesen und durch Blasebälge, Phiolen, Rohre und Feuerzangen für ein alchemistisches Experiment gerüstet. Während die meisten nur beobachtend zur Seite stehen und durch ihre Gebärde den ganzen Tiefsinn des Geschehens mitteilen, haben sich vier oder fünf von ihnen mit Klistier und anderen medizinischen Geräten am After Merkurs zu schaffen gemacht. Zwei sind mit Lententuch oder Kopfbinde nur spärlich bekleidet. Am Rande schließlich versucht ein Knabe, mit Degen und Barett als kecker Page aufgeputzt, seinen Blasebalg an einem Bologneser Hündchen, indes rechts eine düstere Mönchsgestalt die Szene verläßt. Deckt sich dieser Tatbestand mit Vasaris

Beschreibung, so erhebt sich nun die Frage nach seiner Deutung.

Bottari geht in seiner Interpretation Vasaris wohl nicht zu weit, wenn er ihn im Sinne einer Parodie auf die Suche nach dem Stein der Weisen versteht⁸⁰⁰. Das Klistier wäre demnach der Versuch, dem Gott des Geldes seine Reichtümer von hinten zu entlocken. Eine komplexere Deutung brachte der Gelehrte J. B. Mariette (1694–1774) in Vorschlag. Gemeint seien nicht eigentlich die Alchimisten, sondern unter ihrer Maske alle jene Künstler, die weniger der Ehre als dem Gelde nachjagten. Von den gierigen Karikaturen der rechten und mittleren Gruppe unterscheidet sich die linke durch edle Bescheidenheit. Unter ihnen gäben sich Raffael, Michelangelo, Peruzzi, Sebastiano und Giovanni da Udine, die den rechten Pfad nie verlassen hätten, deutlich durch ihre Physiognomien zu erkennen, während Giuliano da Sangallo und Bramante der gewinnsüchtigen Gruppe zugesellt seien. Diese Deutung steht und fällt mit den Porträtidentifizierungen, die in keinem Falle wirklich überzeugen. Und nichts hätte Peruzzi ferner gelegen, als seine wichtigsten architektonischen Lehrmeister zum Gegenstand einer solchen Anklage zu machen. Mariettes Deutung, die sich aus den Künstlerviten begründen ließe, ist jedoch aufschlußreich für die genaue Auseinandersetzung des 18. Jahrhunderts mit dem Rom der Renaissance⁸⁰¹. So bleibt eine Parodie auf die Alchimisten die wahrscheinlichste Deutung. Was mag Peruzzi aber nun veranlaßt haben, diese Zunft zu verhöhnen? Welche Aktualität kann sie in seinem Leben besessen haben?

Milanesi hat mit Recht auf die zahlreichen Übereinstimmungen hingewiesen, die das Blatt mit der Verurteilung der Alchimie im zweiten Buch von Vannoccio Biringuccis „Pirotechnia“ verbindet⁸⁰². Dieser Traktat erschien posthum ein Jahr nach Biringuccis Tod. Wann er entstand, ist unbekannt, sicher jedoch, daß Peruzzi und Biringucci einander kannten, schon 1524 Briefe wechselten und zwischen 1530 und 1534 gemeinsam im

⁸⁰⁰ Vasari-Bottari II, 202, Anm. 1.

⁸⁰¹ Mariettes Deutung bei Vasari-Bottari II, 202ff.; vgl. auch die Ablehnung von Mariettes Deutung bei Della Valle III, 166.

⁸⁰² VasMil IV, 610, Anm. 1; V. Biringucci, *De la Pirotechnia*, Venedig 1540, II, 1, fol. 22v ss.: „DE LARGENTO VIVO ET SUA MINIERA Et ancho questi suttili investigatori per certi effetti chan considerato di lui, lhan chiamato mercurio, forse per la similianza del suo pianeta, in quelli effetti del quale li poeti fabulizando vogliono che sia mezzo infra degli dei e gli homini. Così anchor questi vogliono che sia questo infra li metalli perfetti facendosi prima materia minerale, e forse anchor esser potrebbe che così il chiamassero per esser come lui alato e fuggitivo, e per virtù dela sottigliezza potente a penetrare in tutte le cose come fa lo iddio mercurio, ed ad uscir anchor a sua posta dove gli e messo. Hor chiamasi questo per quel nome che vogliono che a noi non importa, chiamarollo anchio come loro quando mercurio e quando argento vivo... Diro qui per acostarmi e quel che di lui

Dienst der Republik Siena standen⁸⁰³. Biringucci, 1480 in Siena geboren, war bis 1523 treuer Gefolgsmann der den Chigi verschwägerten Petrucci, so daß die Bekanntheit der beiden Meister gewiß bis in die Anfänge des Jahrhunderts zurückreichte. 1535, als Peruzzi endgültig nach Rom zurückgekehrt war, scheint Biringucci ihm als Baumeister der Republik nachgefolgt zu sein.

Peruzzis „Mercur“-Allegorie muß aus stilistischen Gründen in die Zeit zwischen etwa 1526 und 1532 datiert werden. Es wäre ein eigenartiger Zufall, wenn beide Meister gleichzeitig, doch unabhängig voneinander,

dicano li filosofi, che esser potrebbe chel sia materia prossima a convertirsi in metallo, ma per vederla tanto mal proportionata e mal decotta creder non posso che esser possa disposta alla generatione di tute le spetie di metalli. Et che se di pur fusse mi pare che la fusse in via se non gli fusser stati interotti gli debiti mezzi piu a generar il piombo o lo stagno, o'l ferro o pur argento che non il rame o loro, e se considerare il vogliamo per via delle compressioni naturali, o pur per il poter de pianeti molto lontano da quelle del oro, e dal poter del sole o dela luna mi par mercurio. Et pero diro se non e quel chio ho detto, esser cosa che la natura gli e piaciuto di fare quel che l'ha fatto, e questo mil fa dire el vederne sempre quanto n'ho veduto esser duna medesima forma e duna qualita medesima. Gli alchimisti son quelli nelle oppenion sopradette che vogliono in ogni modo chel sia vero chel sia un defetto dela natura per poter sperare con la lor arte succorarlo. Et per questo stanno in continua agitatione di mente e di corpo in veder daiutarlo e di supplire al bisogno di quel che la natura ha manchato per condurlo alla sua perfettione sopra dela quale cosa per trovarne la via naschano infiniti pareri e dispute, per che e chi di lui credi una cosa e chi un'altra, e cosi stan sospesi senza resolutione in travaglioso combattimento, ed alcuni sonno che per dargli la fission metallica il vogliono haver chel sia prima dogni vitale spirito privo, e per questo chil sotterra in veneni, o in venenosi suchi d'herbe, e chi la nieggano in gli corrosive e potenti acque acute, e chi vol che dal fuocho con ingenuosi mezzi in arida calcina sia convertito, ed in summa chil viol concio in un modo e chi in un altro. Et tale anchora e di questi che diffidato di lui l'ha odioso, e praticare dove lui intervenga per alcun modo non vuole, ed alcuni altri sonno d'opposito parere, e le faculta el tempo ed ogni lor speranza metteno in seguirarlo. Talche chi ben considera el fatto suo e una confusion d'intelletti, Anzi e un giuoco ed una civetta dela turba alchimistica, al qual come ho detto sempre stanno intorno per volerne far anatomia, hor cercando con varie lusinghe ed inganni ed hor con forza e varii ingegni di metterlo in strettissime carceri, o murarlo, over con ferri o altre forte catene incatenarlo, e alcuni altri sonno che con varii caschamenti e botti, da poi che morir far nol possano, cerchan de fiachargli lossa, e troncandogli lale per levargli ogni vigor del suo possente volare. Talche alle volte il poverello si trova in assai mal partito. Pur al fine per esser del numero degli dei, ed avere in se vigor divino, ed ancho per esser alato al lor dispetto quando il vede piu esser nel mezzo del suo maggior pericolo per salvar la vita, d'ogni lor sorte legame si scioglie, e fuggendo delle man de suoi crucifissori sene vola in cielo, e quasi ridendo li suoi adversarii tutti sbeffati ed scherniti lassa con le boccie e lor borse vacue...

⁸⁰³ VasMil IV, 626 (Peruzzis UA 419 verso); Milanesi III, 124ff.; A. Mieli, V. Biringucci, in Enciclopedia Italiana 7 (1930), 64.

ihrem Spott über die Alchimie Ausdruck verliehen hätten. Und dies um so mehr, als Peruzzis Blatt in vieler Hinsicht wie eine Illustration von Biringuccis Text anmutet. Die „*infiniti parer e dispute*“ der Alchimisten, die mit giftigen Säften, Säuren, Feuer oder Kalk dem Geheimnis des Quecksilbers beizukommen trachten, die den Merkur umlagern „*per volerne far anatomia*“, die ihn mit Schmeichelworten und Betrug in ihre Gewalt bekommen wollen und seiner quecksilbrigen Flüchtigkeit letztlich machtlos gegenüberstehen, sind auch der Gegenstand von Peruzzis Pariser Zeichnung. Hartlaub hat in Erwägung gezogen, ob Beccafumis Holzschnittfolge „*De re metallica*“ als Illustration von Biringuccis Traktat gedacht gewesen sei, gleichzeitig aber darauf hingewiesen, daß die in der „*Pirotechnia*“ so ausgesprochen alchimiefeindliche Tendenz bei Beccafumi nicht zum Ausdruck komme⁸⁰⁴. Immerhin mag Beccafumi, der sich selbst dem Bronzeuß widmete, mit Biringuccis Traktat vertraut gewesen sein.

Peruzzis Blatt war kaum als Buchillustration gedacht, eher als Chiaroscurostich polemischen Charakters. Schwer zu beantworten bleibt auch die Frage, warum zwei der Alchimisten nackt dargestellt sind. Vielleicht wollte Peruzzi damit auf die damals gängige Heilweise der Syphilis durch Quecksilberdämpfe anspielen⁸⁰⁵. Welche Bedeutung die Alchimie selbst in Künstlerkreisen besaß, geht aus der Vita des Parmigianino hervor, der sich von 1524 bis 1527 in Rom aufhielt und am Ende seines Lebens gänzlich der Goldmachersucht verfiel: „*E avesse voluto Dio, ch'egli avesse seguitato gli studii della pittura e non fusse andato dietro à i Ghiribizzi di congelare Mercurio, per farsi piu ricco di quello, che l'aveva dotato la natura, ed il cielo...*“⁸⁰⁶

Peruzzi jedenfalls, der sich ein großes Wissen auf verschiedensten Gebieten angeeignet hatte und nach Vasaris Zeugnis besonders mit Mathematik und Astrologie befaßte, scheint sich der Gefahren der Alchimie bewußt gewesen zu sein.

Stilistisch beschreitet Peruzzi hier völlig neue Wege. Hatten Flächenlavierung und Chiaroscurotechnik schon in seinen früheren Werken eine große Rolle gespielt, so kam der Beleuchtung doch meist eine sekundäre Bedeutung zu. Hier ist nun alles auf flackerndes Helldunkel abgestellt, auch wenn dem Betrachter die Quelle des Lichtes verborgen bleibt. Die Helldunkelkontraste erhalten eine solch beherrschende Macht, daß sie die plastische Form teilweise aufzehren und etwa den kleinen Pagen links zur puren Silhouette reduzieren.

⁸⁰⁴ G. F. Hartlaub, *De re metallica*. Eine allegorische Holzschnittfolge des Domenico Beccafumi genannt il Meccherino, in: *JbPrKs* 60 (1939), 103–110.

⁸⁰⁵ Freundlicher Hinweis Prof. W. Heckscher; vgl. E. Panofsky, *Homage to Fracastoro in a germano-flemish composition of about 1590?*, in: *NedKhJb* 12 (1961), 1–33.

⁸⁰⁶ Vas 1568, II, 231.

Man wird noch einmal an Raffael und seine Schüler erinnert, die in einigen lavierten Zeichnungen mit ähnlichen Mitteln arbeiten⁸⁰⁷. Was die Einzelfigur angeht, so können die Neptunsstatue im Hintergrund und die beiden gebückten Alchimisten der rechten Gruppe aufs beste mit dem Würfelträger und dem knienden Alten des „Fortuna“-Blattes konfrontiert werden. Der zittrig freie Strich, die ösenförmigen Falten oder der Gesichtstypus verraten die gleichen Eigentümlichkeiten. Dennoch ist ein Abstand von wenigen Jahren nicht auszuschließen, da Peruzzis Spätstil nur mehr graduelle Wandlungen durchzumachen scheint. Peruzzi konnte Biringucci vor 1527 in Rom oder Siena und seit 1530 in Siena sehen. Wahrscheinlicher ist eine Datierung in die Zeit der „Sibylle von Fontegiusta“, also um 1530–1532 etwa.

126 DIE SOGENANNTHE „HOCHZEIT DER REBECCA“
(Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni)
438 Esp.; Ferri, Disegni, 174; 26,1 × 199,3 cm; Feder, laviert; zusammengesetzt aus drei Blättern gleicher Breite, deren Länge 55,9 cm, 79,4 cm, bzw. 60 cm mißt; schlecht erhalten; nachträglich auf Leinwand aufgeklebt⁸⁰⁸ (Taf. LXXVII–LXXVIII).

Wenig früher mag der lange Chiaroscurofries in den Uffizien entstanden sein. Gijsbert van Veen stach im Jahre 1599 die Komposition in nahezu gleicher Größe und verwandelte sie durch geringfügige Veränderungen in eine „Hochzeit der Rebecca“: „...Balthasar Perutius Senensis, pictor eximius, moriens, descriptionem quandam reliquerat artificij non vulgaris, quam ego sequutus, nulla re penitus immutata, ad Rebeccae matrimonium traduxi...⁸⁰⁹“ Van Veen, der 1588 in Rom nachweisbar ist, war offensichtlich der Meinung, die Zeichnung stammte aus dem Nachlaß Peruzzis⁸¹⁰. Eine Deutung ihres Gegenstandes wußte er ebensowenig wie die neueren Autoren.

Bereitet es auch Schwierigkeiten, in dieser vielfigurigen Komposition eine der bekannten Sagen, Legenden oder Historien wiederzuentdecken: zweifellos ist ein Ereignis aus der Frühzeit der menschlichen Geschichte dargestellt. Die Landschaftskulisse mit ihren Felswänden, ihren Büschen, Gewässern und Steinen scheint noch wenig von Menschenhand gestaltet. Nur ein Fußpfad

links, die Türme auf dem fernen Hügel, das schlichte Haus mit seinem umzäunten Garten und schließlich die steile Bogenbrücke über dem Fluß rechts geben erstes Zeugnis menschlicher Kultur. Das Haus entspricht mit seinem Portikus aus unbearbeiteten Baumstämmen, seinem grob gezimmerten Giebel und seinem schlichten Rechteckfenster dem Bild, das die Antike und ihr folgend die Renaissance von der Urform des Hauses und damit auch des Tempels hatte⁸¹¹. Die Mehrzahl der Gestalten sind zwei locker verbundenen Aktionen zugeordnet: dem Tanzfeste links und dem Wanderzug rechts, der auf den Festplatz zusteuert. Die linke Gruppe besitzt ihren Mittelpunkt in einem gemischten Reigen, wo jeweils ein Tänzer mit zwei Tänzerinnen alterniert. Die zwölf Mädchen sind in Gewandung und Haarputz ganz ähnlich den „Musen“ des Palazzo Pitti gehalten. Die sechs Männer tragen antike Beinkleider, kurze Chitone mit Kapuze, die etruskisch-römische „cuculla“, und einen Laubkranz oder ein Stirnband im Haar. Die Musik zu ihrem Reigen liefern einige Musikanten: links ein Trommler mit breitem Barrett, der gleichzeitig auf einem Blasinstrument spielt, neben ihm ein beliebter Trompeter; rechts im Hintergrund ein Triangel, ein Becken, ein Dudelsack und ein Tamburin. Die Zuschauer verteilen sich ebenfalls auf beide Seiten: links auf dem Boden hockend einige Frauen mit Kindern und Hunden, wobei die eine einer anderen einen Fruchtkorb reicht; rechts, imposanter auf einem dreigestuften Halbbrund thronend, zehn Würdenträger, unter ihnen offensichtlich auch eine Frau (die Zweite von rechts). Ihre Aufmerksamkeit gilt weniger dem Tanz als den Ankömmlingen rechts. Geführt von einem Greis mit Stirnband, einem römischen Krieger mit Kurzsword und Rundschild und einem barfüßigen Lanzenträger im Kapuzenrock, folgen Frauen zu Fuß und auf dem Esel, bärtige Reiter mit phantastischen Hüten auf Pferd und Esel, Hunde und Kriegsvolk in bunter Ordnung. Zwei Reiter rechts haben sich vom Zug getrennt. Der eine gönnt sich und seinem Pferd eine Rast, der andere strebt in Begleitung seines Waffenknechts dem Hause zu, in dessen Portikus schon etliche bewirtet werden.

Es ist verständlich, daß G. van Veen sich dabei an Ereignisse des Alten Testaments erinnert fühlte und in dem greisen Führer Moses erblickte. Doch läßt sich in keinem Detail die leiseste Anspielung auf den Alten Bund entdecken. Zwar macht Peruzzi keine grundsätzlichen Unterschiede zwischen den Angehörigen mythischer Kulturen, seien es Juden, Ägypter, Griechen oder Römer. Doch scheint er es hier auf die römische Frühzeit abgezielt zu haben. Denn nicht nur die Tracht der Soldaten, auch das antike Urhaus und das dreigestufte Halbbrund weisen darauf hin.

⁸⁰⁷ vgl. etwa den Entwurf für die „Konstantinschlacht“ im Louvre (Rouchès, Tafel 29) oder Giulios frühe Mantuaner Blätter: Hartt II, Abb. 151, 294.

⁸⁰⁸ Romagnoli, *Bellartisti Senensi*, loc. cit.; VasMil IV, 610f., Anm. 1; Kent, 74; Freedberg, 405f., Abb. 489.

⁸⁰⁹ Eine seitenverkehrte kleinere Kopie dieses Stiches stammt von J. T. de Bry (Taf. LXXVIIIb); nach V. Borghini III (bei Della Valle III, 183ff.) befanden sich Peruzzis „disegni, tocchi d'acquerelli a chiaro-scuro con numero grandissimo di figure, e abbigliamenti nobili“ in der Sammlung des Kard. Leopoldo da Toscana.

⁸¹⁰ Th-B XXXIV (1940), 175.

⁸¹¹ Vitruv II, I, 3–5; Alberti, *De re aedificatoria* I, 2, I, 9, VII, 6.

Forscht man in den Anfängen der Geschichte Roms, wie sie Livius beschreibt, so finden sich wenige Ereignisse, die Peruzzi hier gemeint haben kann. Einen wichtigen Anhaltspunkt liefern jedoch die amphitheatralischen Sitzstufen. In Verbindung mit dem Reigen erinnern sie an die Anfänge des antiken Theaters aus dem „Choros“. In der Tat scheinen die Humanisten der Renaissance schon eine ähnliche Theorie vertreten zu haben. Alberti leitet sein Kapitel über das Theater mit einer Betrachtung über seine Ursprünge ein und zitiert als wichtigste Quelle einen Passus aus Ovids „Ars Amandi“⁸¹²: „...Ludos ego bonam illam posteritatem quae Ianum signabat in aere facile crediderim spectasse sub fago aut sub ulmo stantem. Primus sollicitos inquit Naso / fecisti Romule ludos: / Cum iuvit viduos rapta Sabina viros. / Tum neque marmoreo pendebant vela theatro. / Nec fuerant liquido pulpita rubra croco. / Illic quas tulerant nemorosa palatia frondes / Simpliciter positae: scaena sine arte fuit. / In gradibus sedit populus de cespite factis: / Qualibet hirsutas fronde tegente comas / Ferunt tamen yolaum Ipsiclei filium primum instituisse gradibus extractas sedes in Sardinia insula: cum ab Hercule Thespiadas accepisset.“

Auch die anschließenden Zeilen Ovids berühren den Bildgegenstand: „Respiciunt, oculisque notat sibi quisque puellam / Quam velit, et tacito pectore multa movent; / Dunque rudem praebente modum tibicine Tusco, / Ludius aequatam ter pede pulsat humum, / in medio plausu, plausus tunc arte carebat. / Rex populo praedae signa petenda dedit“⁸¹³.

Seinen Ratschlägen über die Bekanntschaften mit schönen Damen im Theater blendet Ovid also einen historischen Exkurs über die Ursprünge des Theaters ein und verlegt diese in die Urzeit der Urbs, als König Romulus seinen Helden eine Gattin verschaffen mußte. Auf schlichter Bühne wurde ein Fest veranstaltet, zu dem die Sabiner geladen waren. Das Volk nahm auf Rasenbänken Platz und war durch Kränze gegen die Sonne geschützt. Jeder Römer suchte sich ein Mädchen aus. Beim kunstlosen Spiel eines tuskischen Flötenbläusers stampfte der Vortänzer dreimal auf den planierten Boden, bis der König das verabredete Zeichen zum Raub der Mädchen gab. – All dies läßt sich mit Peruzzis Blatt aufs beste vereinbaren. Die römische Urzeit, die noch keine Paläste und Theater kannte, die Ankunft der sabinischen Gäste, der Tanz, die Flötenmusik und der König, der seinen Stab gerade zu erheben scheint. Auf Caraglios Stich nach Rosso Fiorentino reiten die Sabinerinnen ebenfalls auf Eseln⁸¹⁴; und auf einer anonymen Komposition aus der Mitte des 16. Jahrhunderts sowie auf zwei Gemälden Poussins finden sich die gleichen eigenartigen Kapuzen-

röcke⁸¹⁵. Poussin zeichnet seinen König ebenfalls mit Stab und Stirnbinde aus⁸¹⁶. Schließlich berichtet Dionysios von Halikarnassos, der Name der Sabiner gehe auf ihre Lanzen zurück⁸¹⁷.

Sollte dieser Deutungsversuch sich als richtig erweisen, so würde Peruzzis Blatt zu den wenigen Kompositionen gehören, die nicht den Augenblick des Raubes der Sabinerinnen, sondern das vorhergehende Fest schildern. Es wäre ihm demnach weniger an dem römischen Frauenraub als an den Ursprüngen des römischen Theaters gelegen gewesen, einem Thema, das ihn schon im Zusammenhang mit seinem geplanten Vitruvkommentar und mit seinen zahlreichen Aufnahmen und Rekonstruktionsversuchen antiker Theater beschäftigen mußte⁸¹⁸. Wiederum ist die archäologische Kenntnis und Treue erstaunlich. Kein Zeitgenosse, nicht einmal der gebildete Poussin verlegt das Ereignis in die Umgebung des Urhauses und des Urtheaters, wie die Quellen sie tatsächlich beschreiben.

Die Bestimmung der Zeichnung ist schwer auszumachen. Als Tafelbild oder Stich kann man sich das langgestreckte Format (ca. 1:7,6) kaum vorstellen. Vielleicht war sie als Entwurf für den Fries eines Innenraumes oder einer Fassadenbemalung gedacht, wo noch weitere Szenen der Geschichte angereiht werden konnten. Ebenso gut mag sie zu den Arbeiten gehören, in denen Peruzzi ohne bestimmten Auftrag seine Lieblingsvorstellungen festzuhalten versuchte⁸¹⁹.

Stilistisch gehörte das Blatt der gleichen Gruppe wie das „Fortuna“-Blatt und die „Merkur-Allegorie“ an. Der Strich hat die gleiche freie, zittrig-krakelurenhafte Beschaffenheit. Mit dem „Merkur“-Blatt verbindet es weiterhin die virtuose Handhabung der Chiaroscuro-Lavierung, die Auflösung der Figur in Hell- und Dunkelwerte. Auch die Komposition selbst mit ihrer schräg in die Tiefe führenden Figurenkulisse links, dem kreisförmigen Reigen in der Mitte und der tiefen Gasse der Karawane rechts steht dem „Merkur“-Blatt nahe. Der Reigentanz selbst erinnert im Aufbau ganz an den „Musentanz“ des Palazzo Pitti. Doch die Gestalten sind nun lockerer gruppiert. Ihre Bewegung wirkt gelöster, und aus der messerscharfen, vehement bewegten Metallfolie der Musengewänder ist ein weich-fließender Stoff geworden, dessen ondolierende Faltenbewegung den Engeln des „Fortuna“-Blattes und des Entwurfs für die Sieneser Domapsis nahekommt. Von der fülligeren Gewandbehandlung der „Sibylle von Fontegiusta“ und den Manierismen der Villa Belcaro ist noch nichts zu spüren. Es bietet sich daher eine Datierung um 1526–1529 an.

⁸¹⁵ National Gallery illustrations, Italian schools, London 1950, 310, Nr. 644.

⁸¹⁶ O. Grautoff, Nicolas Poussin, München 1914, II, 70f.

⁸¹⁷ Dionysios von Halikarnassos II, 49.

⁸¹⁸ VasMil IV, 604, 615–625.

⁸¹⁹ vgl. D. Frey 1915, 43ff.

⁸¹² Alberti VIII, 7; Ovid, Ars Amandi I, 101–108.

⁸¹³ op. cit. I, 109–114.

⁸¹⁴ K. Kusenberger, Le Rosso, Paris 1931, Tafel XX, 2

127 ERSCHEINUNG CHRISTI VOR DEN ELF APOSTELN (Holkham-Hall, Sammlung des Duke of Leicester) Inv.-Nr. 53 A; 18,4 × 25,6 cm; Feder, laviert; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. LXXIVb).

Ein Blatt in der gleichen Chiaroscurotechnik wie die „Mercur-Allegorie“ und die sogenannte „Hochzeit der Rebecca“ steht stilistisch zwischen dem „Paulus“ (Madrid) und der „Sibylle von Fontegiusta“. In der Ecke einer gewölbten Säulenhalle haben sich die elf Apostel zu einer Zweierreihe zusammengedrängt und richten den Blick erstaunt, zweifelnd oder gläubig auf die schlanke Christuserscheinung⁸²⁰. Christus unterscheidet sich lediglich durch die entblößte Brust von seinen Jüngern. Auch das Licht in der dämmerigen Halle geht nicht von ihm aus, sondern hat, wie in den beiden anderen Chiaroscuroblättern, keine eigentliche Quelle. Ruft das Chiaroscuro dort die Atmosphäre einer Dämmerstunde herauf, so ist es hier dem geheimnisvollen Augenblick besonders angemessen und hat auch den ganzen Hintergrund erfaßt. Der Raum selbst ist nur im Ausschnitt angedeutet und mit seinem Tonnengewölbe, seiner ionischen Säulenordnung und seinen flachgedeckten Seitenflügeln eher einem antiken Idealsaal als der Zuflucht der Jünger nach Christi Tod ähnlich⁸²¹. Im zitterigen Strich und in der Lavierung entspricht die Technik der „Mercur-Allegorie“ und der „Hochzeit der Rebecca“. Die Auffassung des Themas, die Charakterisierung der Jünger und ihr Verhältnis zur Bildfläche sind zweifellos von Raffael abzuleiten, der etwa in dem Karton für die „Schlüsselübergabe“ oder der Grisaille in den Stanzen „Domine, ecce duo gladij...“ die Gestalten ähnlich, monumental in die vordere Bildebene drängt⁸²². Charakteristisch für Peruzzi ist wiederum die Entdramatisierung, indem er den spannungsschaffenden Abstand zwischen Christus und den Jüngern fast aufhebt und alle Gestalten zu einem Reliefkomplex zusammenschließt. Und während Raffael den Hintergrund öffnet und etwa durch die Schafherde in der „Schlüsselübergabe“ zum Hintergrund überleitet, verriegelt Peruzzi die Bühne auf beiden Seiten durch enge Säulenstellungen. Dies erinnert an die „Sibylle von Fontegiusta“, wo die beiden Bäumchen ebenfalls die Standfläche der gedrängten Gestalten nach hinten eng begrenzen. In den meisten Kompositionen der Zeit nach Raffaels Tod hatte Peruzzi seine Aktionen auf einer weiträumigeren Bühne entfaltet⁸²³. Selbst die verwandte Komposition „Odysseus

⁸²⁰ Réau II, 2, 567.

⁸²¹ Johannes XX, 19–29; vgl. etwa den mit Säulen ausgestatteten Innenraum bei A. Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, 66.

⁸²² vgl. auch die von N. Le Sueur gestochene, ehemals im Cabinet Crozat (Nr. 78) befindliche Komposition „D'après le dessin de Raphaël del Colle...“

⁸²³ C. Fairfax Murray, *Drawings by the old Masters, Collection of J. Pierpont Morgan*, London 1905–1912, I, Nr. 44

lockt die Töchter des Lykomedes in den Palast“ für Villa Madama besitzt einen größeren Aktionsradius.

128 MÄNNLICHER RÖTELKOPF (Berlin, Kupferstichkabinett) KdZ 484; 19,6 × 25,2 cm; Rötel und schwarze Kreide; Aufschrift des 16./17. Jahrhunderts „Baldassarre Sanese“ (Taf. XCVa).

Das ausdrucksstarke Pathos der Spätzeit eignet den Zügen eines sorgfältig ausgearbeiteten Rötelpopfes in Berlin. Peruzzis Tendenz zur Typisierung auch seiner Porträts erschwert die Entscheidung, ob hier ein Porträt oder ein Idealtypus leonardesker Prägung vorliegt. Jedenfalls erinnert die Physiognomie an den dritten Apostel der „Erscheinung Christi“. Gegenüber der plastischen Geschlossenheit des vergleichbaren Turiner „Mädchenkopfes“ treten die individuelle Form, die Ausdruckswerte der Physiognomie stärker in den Vordergrund. Der Strich hat seine vereinfachende Kraft verloren und zumal in den Haaren jene spielerische Autonomie gewonnen, die die Zeichnungen der Spätzeit kennzeichnet. Die nur von zartem Kontur gefaßte, auf Lichtkontraste angelegte Binnenmodellierung ist in der Wirkung den letzten Chiaroscuroblättern vergleichbar.

129 SANTA CONVERSAZIONE (New York, Pierpont Morgan Library) Inv.-Nr. I, 44; 14,2 × 18,9 cm; Feder, laviert; spätere Aufschrift „Titiano“; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey (Taf. XCb).

Der Typus einer Heiligen Familie mit anbetendem Engel (Michael?) links, zwei anbetenden Mönchen rechts und fünf schwer identifizierbaren Heiligen auf einer Kompositionsskizze erinnert eher an die sienensische als an die römische Tradition, wo interessantere Lösungen angestrebt wurden. Doch in der Madonna, in den blumenstreuenden Engeln und in der Staffelung der Hintergrundfiguren lebt deutlich die Erinnerung an Raffael weiter. Die spielerische Lebendigkeit des Striches steht in seltsamem Kontrast zur konventionellen Erfindung. Bemerkenswert vor allem der damenhaft Madonnen-typus im Gegensatz zur ländlich-mütterlichen Madonna etwa der „S. Conversazione“ des British Museum, der den Köpfen des Studienblattes im British Museum entspricht (vgl. vor allem den kleinen Kopf auf Verso). Der aufgelöste kühle Stil deutet auf die letzte Schaffensphase des Meisters.

130 VERSTREUTE SKIZZEN (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni)

(als Sodoma); J. Bean und F. Stampfle, Katalog der Ausstellung des Metropolitan Museum und der Pierpont Morgan Library: „Drawings from New York Collections I: The Italian Renaissance“, New York 1965, 39, Nr. 47.

130 a UA 12; Ferri, *Architettura*, 35, 149; 13,9 × 18,3 cm; Feder (Taf. XCIIIa).

130 b UA 480; Ferri, *Architettura*, 35, 122; 29,2 × 44,2 cm; Feder.

130 c UA 484 Verso; Ferri, *Architettura*, 156; 28,8 × 42,9 cm; Feder (Taf. XCIIa).

130 d UA 700; Ferri, *Architettura*, 17, 222; 20,6 × 28,4 cm; Feder.

130 e 156 Orn.; Ferri, *Disegni*, 175; 11 × 17,6 cm; Rötél; Aufschrift in Peruzzis Hand „presso al coliseo in u(n) porticale“ (Taf. XCIII d).

130 f UA 550 Verso; Ferri, *Architettura*, 128 f.; 21,5 × 28,5 cm; Rötél; Aufschrift in Peruzzis Hand „a s(an)c(t)o Bartholomeo jn isola“ (Taf. XCIII e).

130 g 676 Orn.; Ferri, *Disegni*, 175; Rötél; Aufschrift in Peruzzis Hand „i(nn)el cortile del S. M(arco) Ant(onio) Colonna“ (Taf. XCIII c).

Daß die aufgelöste, krakelurenhafte Zeichenweise des Studienblattes der *École des Beaux Arts* charakteristisch für Peruzzis Spätzeit ist, bestätigen auch die Skizzen auf einem der sogenannten Reduktionsentwürfe für St. Peter⁸²⁴. Man wird diese Zeichnungen aus historischen Erwägungen an das Ende des Pontifikates Clemens' VII. (um 1531–1534) datieren dürfen⁸²⁵. Offensichtlich handelt es sich um Kompositionsstudien zu dem Thema „Christus und die Ehebrecherin“, das in drei Varianten auf Recto und Verso vorgeführt wird. Ebenfalls Peruzzis Spätzeit zuzuordnen sind die Viktorie auf UA 484, der Kopf auf UA 480, die weibliche Aktfigur auf UA 700 und die Studien zu einer Anbetung auf 156 Orn., während die Rötélstudien nach antiken Vorlagen auf 156 Orn., auf 676 Orn. und auf UA 550 Verso sich einer genaueren Datierung entziehen⁸²⁶.

131 ANDROKLUS UND DER LÖWE (Leningrad, Ermitage) Inv.-Nr. 14124; 20,5 × 27,0 cm; Feder, laviert; quadriert⁸²⁷ (Taf. LXXXIX b).

Diese Kompositionsskizze gehört zu den wenigen mythologischen Blättern aus den letzten Jahren des

⁸²⁴ D. Frey 1915, 20–28.

⁸²⁵ Pastor V, 798 ff.; s. o. S. 23.

⁸²⁶ Bartoli II, 52 f., Tafel 187, fig. 47, Tafel 136; B. Degenhart, Dante, Leonardo und Sangallo . . ., in: *RömJbKg* 7 (1955), Abb. 250.

⁸²⁷ A. Benois, *La collection des dessins de Mr. Jarémitch*, in: *Starye Gody*, November 1913, 7 ff.; M. Dobrolonsky, *Die Zeichnungen-Sammlung der Eremitage*, in: *Pantheon* 2 (1928), 60 f.; A. A. Sidorov, *Disegni di antichi maestri*, gestochen von N. Le Sueur und A. C. P. Caylus s. P. J. Mariette, *Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-bas et de France du Cabinet de feu Mr. de Crozat*, Paris 1747; Kopie wohl des Originals in Frankfurt, Staedelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 4281.

Meisters. Die Geschichte vom Sklaven Androklus und seiner Freundschaft mit dem Löwen hat Gellius am anschaulichsten überliefert⁸²⁸. Peruzzi setzt das glückliche Ende der Begebenheit in den Vordergrund seiner Darstellung. Ganz rechts in der Bildtiefe sieht man einen Ausschnitt aus der dreijährigen Wüstengemeinschaft von Mensch und Löwe, in der Mitte, ähnlich abgekürzt, Androklus zwischen den wilden Tieren der Arena, als der Löwe „caudam more atque ritu adulantium canum dementer movet hominisque se corpori adiungit cruraque eius et manus prope iam exanimati metu lingua leniter demulcet“. Vorne schließlich führt der vor dem Tode errettete und vom Kaiser begnadigte Androklus seinen Freund „loro tenui“ – an einem Riemen – durch Rom, um sich vom Volk bewundern und beschenken zu lassen: „Hic est leo hospes hominis, hic est homo medicus leonis.“

Die nächsten stilistischen Entsprechungen finden sich in dem „Sitzenden Römer“ in Berlin. Dort ist der Strich ähnlich rau und spröde, ähnlich frei und skizzierend in den zerklüfteten Gewandbüschen, zeigen die Hände, Füße und Physiognomie einen ähnlichen Hang zur Vereinfachung, ja zuweilen sogar zur Vergröberung. Verwandte Kopftypen, eine verwandte Abkürzungsformel für eine hängende Hand und eine vergleichbare Bedeutung von Helldunkelkontrasten finden sich in den „Kopfstudien“ des British Museum. Das Schreitmotiv des Androklus mit dem gedrehten Oberkörper erinnert an den ungleich feiner ausgearbeiteten „Christophorus“ in Edinburgh, der Hintergrund mit den Felsen, den Tieren und dem Sitzmotiv des Androklus an „Luna und Endymion“ – all dies Werke, die in die Jahre 1530–1535 fallen. So bietet sich auch für das Leningrader Blatt eine Datierung in die letzte Schaffenszeit Peruzzis an. Außer gewöhnlich für Peruzzi ist die starke Tiefenstaffelung, die durch die diagonale Abfolge der drei Androklusgestalten erreicht wird und die dem friesartigen Ablauf der Vordergrundsszene ähnlich entgegen steht wie die Architekturkulisse in Peruzzis früheren Werken. Und neben der Vordergrundsszene, die durch die mächtige Architektur eine bedeutende Monumentalisierung erfährt, scheinen die Hintergrundsfingürchen doppelt minuziös, — ein manieristischer Effekt, wie ihn besonders Parmigianino liebte.

132 KÜNSTLER-ALLEGORIE (London, Sammlung Pouncey) 18,5 × 25,5 cm; Feder, laviert, Rötélvorzeichnung; Zuschreibung an Peruzzi durch Pouncey⁸²⁹ (Taf. LXXXV b).

Erst in jüngster Zeit hat Peruzzis Spätwerk eine wesentliche Bereicherung in einer Zeichnung erfahren, deren Zuschreibung an den Meister keinem Zweifel unterliegt. Dargestellt ist ein höchst ungewöhnlicher Vorgang. Ein

⁸²⁸ A. Gellius, *Noctes atticae*, V, 14; vgl. Aelian, *Historia animalium*, II, 19, 1.

⁸²⁹ Freundlicher Hinweis P. Pouncey

sorgfältig gekleideter Gentiluomo in der Tracht von 1530 hat sich flüchtig auf einem Felsblock niedergelassen, den ernsten Blick gen Himmel gewandt, wo ihm auf einer Wolke Venus, Minerva, die neun Musen und, in Gestalt einer alten Nonne, vielleicht Mnemosyne, die Mutter der Musen, entgegenschweben⁸³⁰. Und während der bärtige Ritter in den Anblick der Erscheinung versunken ist, führt er die Hände zur Brust, wo hinter dem halbgeöffneten Hemd das Bild eines kauernenden Frauenfigürchens sichtbar wird. Zeuge dieser Begegnung ist nun ein Zeichner, in schlichterer Gewandung und gebührendem Abstand am Boden hockend, der sich ganz auf sein Gegenüber konzentriert und das Gesehene mit dem Stift festhält. Dabei scheint es, als sei er im Begriff, das Figürchen und nicht den Ritter selbst auf das Papier zu bannen. Unter seinem Daumen befände sich ihr Kopf. Der Himmelsvision widmet er nicht die geringste Aufmerksamkeit, gewiß, weil sie für ihn unsichtbar bleibt. Die Landschaft endlich unterscheidet sich mit ihrer Meeresbucht, ihrer Steilküste, ihren Schiffen und fernen Hügelketten nur unerheblich von anderen Hintergründen dieser Jahre (vgl. „Christophorus“, Edinburgh; sogenannte „Hochzeit der Rebecca“, Florenz).

Auffallend ist zunächst die aufsteigende Linie der Beziehungen, vom Zeichner zum Edelmann und von diesem zur Wolkenerscheinung, deren Sinn wohl so zu verstehen ist, daß der Zeichner die Wirkung fixiert, die die Begegnung mit göttlichen Mächten in einem Sterblichen auslöst. Daß der Meister eine solche Begegnung zwischen Mensch und Göttlichem veranschaulichen wollte, besagt schon der Gestus des Edelmannes. So beschreibt Ripa „Amor verso Iddio“ als „Huomo che stia riverente con la faccia rivolta verso il Cielo, quale additi con la sinistra mano, e con la destra mostri il petto aperto⁸³¹“. Dabei könnte das Frauenfigürchen die platonische „Venus coelestis“ bedeuten, jene höchste Form der Liebe, die beim Anblick des Göttlichen im Menschen wachgerufen wird. „Illa (Venus coelestis) enim amore ingenito ad intelligendam Dei pulchritudinem rapitur⁸³²“. Venus, Minerva, Mnemosyne und die Musen, die Göttinnen des Schönen, der Künste und der Wissenschaften, sind aber eine genaue Umschreibung jener „divina pulchritudo“. Das Frauenfigürchen wäre demnach das Spiegelbild der himmlischen Venus, die als Inbegriff des Göttlich-Schönen in ähnlicher Haltung dargestellt ist: „Fit amantis animus speculum in quo amati relucet imago⁸³³“. Als eindeutige Hauptfigur der Himmelserscheinung stellt Venus sogar ihre Begleite-

rinnen in den Schatten. All dies wäre bei einer Allegorie der „Prudentia“ oder der „Veritas“, denen ebenfalls der Spiegel als Attribut zugeordnet wird, wenig sinnvoll, zumal ja Minerva beide Qualitäten bereits in sich vereinigt. Wenn nun also der Zeichner die himmlische Venus als Spiegelbild in der Brust eines menschlichen Mediums festhält, so mag dies ein Hinweis auf die Ziele und Möglichkeiten des Künstlers überhaupt sein. Peruzzi hätte sich damit zu der platonischen Anschauung bekannt, daß zwar das höchste Ziel des Künstlers die Darstellung des Göttlichen sei, daß das Göttliche sich dem Menschen jedoch im Irdisch-Sichtbaren offenbare⁸³⁴. Ein neuplatonisches Konzept der Allegorie wäre um so bedeutsamer, als es einen wertvollen Einblick in Peruzzis Weltbild gewährte.

Wie immer das Blatt zu verstehen ist, ein gedanklich-allegorischer Hintergrund kann kaum gelegnet werden, und damit reiht es sich Kompositionen wie der „Vertreibung der Avaritia“ oder der „Mercur-Allegorie“ an. Freilich wirkt die tiefsinnige Konfrontation olympischer Gottheiten mit Vertretern des beginnenden höfischen Zeitalters problematischer als die spöttelnde *Commedia dell'arte* der „Mercur-Allegorie“. Der Umsetzungsprozeß des komplizierten Gedankens ins Bild scheint nur halb gelungen und erinnert trotz aller Feinheiten im Detail an jene rebusartigen Illustrationen allegorischer und emblematischer Traktate, die sich im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmender Beliebtheit erfreuten. Künstler und Modell, Himmelsordnung und Landschaftskulisse vereinigen sich nicht zu einem geschlossenen Ganzen.

Stilistisch findet sich die nächste Parallele im „Christophorus“ zu Edinburgh, wie sich überhaupt Zeichentechnik, Figurentypen und Komposition am besten mit den letzten Lebensjahren des Meisters um 1532–1535 vereinbaren lassen. Ähnlich den „Kopfstudien“ des British Museum eignet den Gestalten jene seltsame Mischung von Pathos, Blutlosigkeit und Kühle, in der sich bereits das Lebensgefühl des Manierismus ankündigt.

133 BESTATTUNG EINES MÄRTYRERS (Turin, Biblioteca Reale)

Inv.-Nr. 15746; Feder, laviert, weiß gehöht⁸³⁵ (Taf. LXXXIXa).

Der Leningrader Zeichnung „Androklos und der Löwe“ läßt sich eine Komposition ungewissen Gegenstandes an die Seite stellen. Vor dem Hintergrund einer stadtähnlichen Kulisse ist ein offener Sarkophag mit der Leiche eines Enthaupteten dargestellt, dessen jugendlichen Kopf ein Bärtiger in Händen hält. Um den Sarkophag drängen sich sieben Jünglinge und ein

⁸³⁰ Pauly-Wissowa XV, 2, 2268f.

⁸³¹ Ripa, 28.

⁸³² *Omnia D. Platonis opera translatione Marsilij Ficini . . .*, Commentarium in Convivium II, 7 (De duobus amoris generibus, ac de duplici Venere), Venedig 1571, 221.

⁸³³ loc. cit., II, 8, Exhortatio ad amorem. De amore simplici ac de mutuo.

⁸³⁴ Panofsky, *Studies in iconology*, 141ff.

⁸³⁵ Ruland, 123, Nr. XXV; den Hinweis auf die Zeichnung verdanke ich Dr. K. Oberhuber.

zweiter Bärtiger, die einen in konzentrierter Andacht, die andern erregt mit ihren Fackeln den Sarkophag beleuchtend. Durch den Charakter der Hintergrundarchitektur, des Sarkophags, der Tracht auch des Bartes und der Haare ist die Szene in eine antike Epoche verlegt. Wie in der „Erscheinung Christi vor den elf Aposteln“ hat der Zeichner auf Heiligenscheine und andere Attribute verzichtet. Nur die gefalteten Hände zweier Jünglinge links deuten auf eine Begebenheit aus der christlichen Märtyrergeschichte. Da weder der Deckel des Sarkophags noch eine Gruft zu sehen sind, mag es sich eher um eine Bestattung als um die Translation einer Märtyrerreliquie handeln.

Trotz der Unterschiede in der Zeichentechnik reichen die Übereinstimmungen mit dem „Androklos“-Blatt bis in Einzelheiten: Nicht nur im Verhältnis der Figuren zum Blatt, zueinander und zu dem Tor, sondern auch in der Auffassung der Physiognomien, der Hände und der antikischen Gewandung. Für die „phrygische“ Tracht des Bärtigen hatte Peruzzi schon in früheren Zeichnungen wie „Herkules und Euander“ eine Vorliebe gezeigt. Die Skizzen auf fol. 2r und fol. 10v des „Taccuino“ beweisen, wie genau er die antiken Vorlagen studierte. Mit ihren sparsamen, krakelurenartigen Federstrichen und dem reichlichen Gebrauch der Weißhöhung steht die Technik zwischen „Christus vor den elf Aposteln“ und der „Künstlerallegorie“. In den spannungslosen Gesten, in den ausdruckschwachen Physiognomien und in der weichen, etwas teigigen Konsistenz der Figuren wird wie in der „Künstler-Allegorie“ die Problematik von Peruzzis letztem Stil und der Abstand von der pittoresken Lebendigkeit der „Mercur-Allegorie“ oder der sogenannten „Hochzeit der Rebecca“ spürbar.

134 PERUZZIS PORTRÄT (Taf. I a-c, LXXVII)

Das einzig sichere Zeugnis von Peruzzis Gesichtszügen bleibt bislang das Porträt in der zweiten Auflage der „Künstlerviten“, das Vasari nach eigener Aussage von dem Maler Francesco da Siena erhalten hatte⁸³⁶. Da der Holzschnitt Vasaris eine Profilansicht mit seitwärts gewendetem Blick wiedergibt, wird er weniger auf ein Selbstporträt des Meisters als auf eine Skizze des Francesco da Siena zurückgehen, die dieser nach unbekanntem Vorlagen oder aber, wie es bei der Profilansicht am leichtesten wäre, nach der Erinnerung angefertigt hätte. Die Federskizze eines Profilkopfes im Sienser Taccuino S III 2 (Biblioteca Comunale) stellt trotz einer entfernten Ähnlichkeit kaum Peruzzis Kopf dar, sondern wurde wahrscheinlich nach Vasaris Porträt des Simone Martini kopiert⁸³⁷. Es ist damit

⁸³⁶ Vas 1568, II, 137, 143.

⁸³⁷ Siena, Biblioteca Comunale, S III 2, fol. 10v; Vas 1568, I, 169; Kent, 56; P. Rossi 1923, 14; Marri-Martini 1929, 152, Tafel 2.

zugleich ein Terminus post für dieses fälschlich immer wieder Peruzzi zugeschriebene Skizzenbuch gegeben. Nun hat Milanesi mit Recht auf die Ähnlichkeit eines der sogenannten „Hochzeit der Rebecca“ aufgeklebten Porträtkopfes mit Vasaris Holzschnitt hingewiesen und in ihm ebenfalls ein Porträt des Meisters vermutet⁸³⁸. Dieser Kopf ist in Dreiviertelprofil gezeigt, doch zu stark verwischt, um bestimmte Aussagen über seinen Autor zu erlauben. Eine zweite Zeichnung der gleichen Ansicht befindet sich in der Sammlung Janos Scholz zu New York⁸³⁹. Ihr guter Erhaltungszustand gestattet eine wesentlich genauere Beurteilung. Soweit ein Vergleich mit Vasaris Holzschnitt möglich ist, scheint hier wie dort die gleiche Person dargestellt. Der Blick wirkt leidend und schwermütig. Die Falten um die kleinen, tief gebetteten Augen und der welke Hals verraten, daß der kaum fünfundfünfzigjährig Verstorbene frühzeitig gealtert war. Das Unglück des Sacco, die Mühen der Folgezeit, vor allem aber die Fieberanfälle seiner letzten Jahre mögen dazu beigetragen haben⁸⁴⁰. All dies deutet auf eine Entstehung des Porträts kurz vor dem Tode des Meisters. Vielleicht liegt dem New Yorker Blatt eine verlorene Selbstporträtzeichnung Peruzzis zugrunde. Dieses selbst scheint später entstanden zu sein⁸⁴¹.

Weitere zeitgenössische Porträts sind bisher nicht bekannt geworden. Das von Kent publizierte Ölbild einer amerikanischen Privatsammlung stellt schwerlich Peruzzi dar. Sein Kopf ist breiter, sein Bart und seine Haare sind gelockt⁸⁴². Die Stiche in späteren Vasariausgaben gehen sämtlich auf die Ausgabe von 1568 zurück. Es liegt nahe, auch im Werk Peruzzis Selbstbildnisse zu suchen. Doch obwohl gerade in der Frühzeit zahlreiche Köpfe physiognomisch verwandt sind und im Ausdruck ähnlich Anmut und Schwermut verbinden, reichen die Gemeinsamkeiten nicht über das allgemeinste hinaus (vgl. etwa den Johannes in der „Santa Conversazione“, S. Onofrio; den Lünettenkopf im Treppenhaus zu Ostia; den Hintergrundskopf unter dem linken Obelisk in der „Mercur-Allegorie“; den Tänzer rechts vorne in der sogenannten „Hochzeit der Rebecca“). Die These, Peruzzi sei im vorderen Sänfenträger der „Vertreibung des Heliodor“ von Raffael dargestellt, ist sowohl wegen der physiognomischen Unterschiede als auch wegen Vasaris Nachricht, Raffael habe dieser Gestalt die Züge Marcantonio Raimondis

⁸³⁸ VasMil IV, 610f., Anm. 1; vgl. auch Lermolieff 1886, 442; s. o. Nr. 126; Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, 438 Esp.; 12,5 × 14,2 cm; Metallstift; Oberfläche stark verwischt (Taf. LXXVII).

⁸³⁹ New York, Sammlung Janos Scholz; freundlicher Hinweis Janos Scholz.

⁸⁴⁰ s. o. S. 18ff.

⁸⁴¹ Freundliche Mitteilung Dr. K. Oberhuber, der das Blatt selbst sehen konnte.

⁸⁴² Kent, 85, Abb. Titelseite.

verliehen unhaltbar⁸⁴³. Es bleibt dagegen zu erwägen, ob in dem Chiaroscurofries „Die Grundsteinlegung von Alt-St. Peter“ unterhalb der „Taufe Konstantins“ in der Sala di Costantino ein Bildnis Peruzzis beabsichtigt war. Der vordere Architekt im Mönchsgewand, der dem Papst den Plan überreicht, ähnelt dem damaligen ersten Architekten von St. Peter, A. da Sangallo d. J.⁸⁴⁴. Der Papst trägt die Züge Clemens' VII., und der Plan entspricht den frühen Projekten für Neu-St. Peter. Nichts liegt also näher, als in der Gestalt hinter dem ersten Architekten den zweiten zu vermuten, als welcher Peruzzi seit 1520 fungierte. In der Tat läßt sich eine Ähnlichkeit mit den oben erwähnten Porträts des Meisters feststellen.

VERZEICHNIS DER VERLORENEN ODER ZERSTÖRTEN WERKE

1. Von Vasari genannt:

- Volterra, Marienkapelle, Fresken (VasMil IV, 590f.; s. o. Nr. 1)
 Madonnentondo (VasMil IV, 591)
 Rom, S. Rocco a Ripa, Cappella dei Mulattieri (VasMil IV, 591; s. o. Nr. 15)
 Ostia, Rocca, Szenen aus der römischen Geschichte (VasMil IV, 592; s. o. Nr. 17)
 Rom, Vatikanspalast, Uccelliera, Monatsdarstellungen (VasMil IV, 592; s. o. Nr. 16)
 Rom, Via dell'Orso, Fassadenmalereien an einer Osteria (VasMil IV, 593; Katalog „Le Case dipinte . . .“, 43f.)
 Rom, Via dell'Orso, Haus des Ulisse da Fano, Fassadenmalereien mit Odysseusszenen (VasMil IV, 593; s. o. Nr. 47)
 Rom, Farnesina, Fassadenmalereien (VasMil IV, 593; s. o. Nr. 18b)
 Rom, Via dei Giubbonari, Fassadenmalereien (VasMil IV, 594; s. o. Nr. 20)
 Dekorationen des kapitolinischen Theaters von 1513, Verrat der Tarpeja (VasMil IV, 595; s. o. Nr. 36)
 Bühnenbild für den „Poenulus“ des Plautus (VasMil IV, 596; s. o. S. 77)
 Rom, Piazza degli Altieri, Casa Buzio, Fassadenmalereien (VasMil IV, 596; s. o. Nr. 24)
 Rom, Banchi, Fassadenfresko mit dem Wappen Leos X. (VasMil IV, 596; Katalog „Le Case dipinte . . .“, 52)

⁸⁴³ VasMil V, 442; K. Brun, in: Göttinger Anzeiger I (1882), 543; J. Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886, 441f., Anm. 2; Pastor III, 802, Anm. 2; Frommel, Farnesina, 152.

⁸⁴⁴ vgl. Giovannoni 1959, Titelbild.

- Rom, S. Silvestro al Quirinale, Garten, S. Bernardino (VasMil IV, 596; s. o. Nr. 92)
 Rom, S. Caterina da Siena, Totenbahre (VasMil IV, 596; s. o. Nr. 59)
 Siena, S. Niccolò del Carmine, Orgelprospekt (VasMil IV, 597; s. o. S. 151)
 Rom, S. Maria dell'Anima, Hadriansgrab, Die heiligen Benno und Antonius (VasMil IV, 600; s. o. Nr. 86)
 Bühnenbild für die „Calandria“ des Bibbiena (VasMil IV, 600f.)
 Apparat für die Krönung Clemens' VII. (VasMil IV, 601; s. o. S. 16)
 Rom, St. Peter, Grabkapelle Sixtus' IV., Apsisdekoration (VasMil IV, 601; s. o. Nr. 31)
 Rom, St. Peter, Grabkapelle Sixtus IV., Bronzeta-
 bernakel (VasMil IV, 601; s. o. Nr. 31)
 Porträt des Connetable von Bourbon (VasMil IV, 601)

2. Von Mancini genannt (außer den unter 1. angeführten Werken):

- Rom, Via dei Coronari, Die Sibylle verkündet Augustus die Geburt Christi, wohl von Polidoro (I, 77, 189, 281; II, 85; Katalog „Le Case dipinte . . .“, 37; vgl. o. Nr. 106)
 Viterbo, S. Giovanni di Codatremoli, Verkündigung (I, 77, 189, 301; II, 74; vgl. o. Nr. 44)
 Rom, Borgo Vecchio, Fassadenmalereien (I, 77, 189, 269, 311; II, 32; Katalog „Le Case dipinte . . .“, 84f.)
 Siena, Piazza Posterula, Casa Turamini, dekorative Malereien (I, 77)
 Ehemals Siena, Palazzo Chigi, Tafelbild (I, 77)
 Ehemals Siena, Gefäß mit Orpheus und Tieren (I, 77)
 Rom, Palast des Bischofs Ubaldini im Borgo, Anbetung der Könige, Aquarell (I, 77, 268)
 Rom, S. Stefano Rotondo, Chiaroscuro (?) (I, 274, II, 182)
 Rom, S. Anna, Kapelle rechter Hand, wohl Perino (I, 279; II, 192)
 Rom, S. Girolamo della Carità, Geburt Christi (I, 280)
 Rom, Piazza Colonna, Fassadenmalereien (I, 283; II, 201; Katalog „Le Case dipinte . . .“, 24f.)
 Rom, Haus bei S. Maria della Scala, Iustitia mit Wappen (I, 310)

3. Sonstige verlorene Werke, die von älteren Quellen bezeugt sind:

- Rom, S. Eustachio, Cappella della Trinità mit Heiligen Girolamo und Martino (Celio 28; Titi 1674, 162; Milanesi, *Miscellanea MS*, vol. XXIII, fol. 445f., Siena, Biblioteca Comunale: „Cappella della S. Trinità-figure antiquesse esprimenti S. Girolamo e S. Martino, dipinte in due tabernacoli. Della detta cappella ritoccata nel passato ora poco si conserva“)
 S. Ambrogio (S. Carlo al Corso), Kapelle rechter Hand (Celio, 13)

VERZEICHNIS
 DER DEM VERFASSER
 UNBEKANNT GEBLIEBENEN
 ODER ZWEIFELHAFTEN WERKE:

Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet, weibliche Allegorie, Kohle (ältere Aufschrift „Balth. Peruzzi di Siena“)

Berlin, Kupferstichkabinett, freie Kopie nach Mantegnas „Virtus combusta“, Federzeichnung KdZ 6659 (Hinweis Dr. K. Oberhuber)

Berlin (?) ehemals Kgl. preußischer Kunstbesitz, Anbetung der Könige (Silos 1673, 111; L. Salerno, in: *Burl Mag* 102 [1960], 138 f.)

Ehemals Villa di Castelnuovo Tancredi, dekorative Malereien (MS um 1792–1838, Siena, Biblioteca Comunale LXI, 50, fol. 39)

Chatsworth, Sammlung des Duke of Devonshire, Heilige Familie, Zeichnung

Ehemals Cerreto Ciampoli, Kastell, Geschichte des Scipio (Venturi 1932, 412; nach De Cataldo, 62 verloren)

Ehemals Cerreto Ciampoli, Kapelle, Geburt Christi mit Heiligen (della Valle III, 189)

Ehemals Florenz, Sammlung Ranucci, Anbetung der Könige, überliefert durch Stich des C. Lasinio (Nagler XIII, 141)

Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Bühnenbildentwurf, UA 291

Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, 1244 F

Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Münzentwurf, 72 Sant.

London, Sammlung C. R. Rudolf, Entwurf für Bischofsgrab (Kopie nach Peruzzi?) (Hinweis P. Pouncey)

Ehemals London, Sammlung W. Russell, Madonna mit Kind, signierte Federskizze (Katalog der Winterausstellung Grosvenor Gallery 1877/78, 86, Nr. 730; Kent, 76)

Ehemals London, Sammlung E. Cheney, Anbetung der Könige, Federzeichnung (Katalog der Winterausstellung Grosvenor Gallery 1877/78, 87, Nr. 738)

Ehemals Mailand, Sammlung Marchese Fossati, Jünglingsporträt (Venturi 1932, 412; nach De Cataldo, 62 verschollen)

Ehemals Mailand, Sammlung Conte Gioivo, Dido und Aeneas (Kent, 75)

Ehemals Villa Montorsoli bei Montalcino, dekorative Malereien und Grottesken (MS um 1792–1838, Siena, Biblioteca Comunale LXI, 50, fol. 30)

New York, Metropolitan Museum, Madonna mit Kind, Freskofragment, Inv.-Nr. 21 134.6 (Hinweis Dr. K. Oberhuber)

Oxford, Ashmolean Museum, Madonna mit Kind, Rötél, Parker II, 89, Nr. 187 (Hinweis Dr. K. Oberhuber)

Ehemals Oxford, Sammlung Wellesley, Frau mit Buch und Schlange, Rötél (Kent, 77)

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Éstamps, Zeichnung B 3a, Nr. 10 (J. Adhémar)

Ehemals Paris, Sammlung Crozat, Büßender Hieronymus, überliefert durch Stich des N. Château (Exemplar Rom, Gabinetto delle Stampe, Nr. 4709)

Ehemals Paris, Sammlung Crozat, Johannes der Evangelist

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Krieger in Karren, Zeichnung Inv.-Nr. 1422

Ehemals Rom, Sammlung Cavaceppi, Heilige Familie (Lanzi I, 315)

Ehemals Rom, Palazzo Doria-Pamfili al Corso, Chiaroscuroszenen aus der römischen Geschichte (Steinmann, Sixtinische Kapelle II, 101 ff.; Metz, 454; Mancini I, 278 vermutet in Ripanda ihren Autor)

Rom, ehemals Museo Cristiano, Vermählung der hl. Katharina (Berenson 1897, 167)

Rom, Casa Silvestro Paluzzi an Piazza dei Satiri, Fassadenmalereien (Lanciani I, 246 und Katalog „Le Case dipinte . . .“, 62 ohne Quellenangabe, zerstört)

Ehemals Siena, Sammlung Selvi, drei Gemälde (Romagnoli; Kent, 69)

Ehemals Siena, Sammlung Sergardi, Heilige Familie (Lanzi I, 315)

Ehemals Sigmaringen, Sammlung Fürst Hohenzollern, Anbetung der Könige, Zeichnung (Frizzoni 1891, 217)

Ort unbekannt, Anbetung der Könige, überliefert durch Stich des Ch. Alberti (Nagler XIII, 141)

Ort unbekannt, Mutius Scaevola vor Porsenna, überliefert durch Stich des A. Andreani (Nagler XIII, 141)

Ort unbekannt, Flötenblasender Apoll (Versteigerungskatalog Dufourny, Paris, November 1819)

Ort unbekannt, Zeichnung (Versteigerungskatalog Sotheby, 6./7. 7. 1920, Nr. 81)

Ort unbekannt, chem. Sammlung Conte Guido di Bisenzo (G. Melchiorri, in: *Ape Italiana* V, 1839, 29 f.)

Ort unbekannt, Madonna mit Schleier (Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts 8, 1805, 123)

Stich des A. Andreani nach Peruzzi (?): Mucius Scaevola (Romagnoli)

VERZEICHNIS DER HIER ABGELEHNTEN ZUSCHREIBUNGEN:

Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet, Aufnahme des Hadriansgrabes (s. o. S. 121)

Berlin, Staatsgemäldesammlung, Caritas (Kent, 83)

Berlin, Staatsgemäldesammlung, Verkündigung (Berenson 1897, 166)

Bologna, S. Michele in Bosco, Grottesken

Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, zwei Mediciprinzen als Krieger (Berenson; Kent, 84)

- Boston, Isabella Stewart Gardener Museum, Holztüren mit Heiligen (Kent, 84)
- Buonconvento bei Siena, Museo della Pieve, S. Conversazione (Metz, 456)
- Chiusi, Dom, Sakristei, Madonna und Heilige (De Cataldo, 53; Berenson 1932, 440; Venturi 1932, 412)
- Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Anbetung der Könige, Zeichnung Nr. 176 (Katalog 1929, 80)
- Dresden, Gemäldegalerie, Anbetung der Könige (Berenson 1932, 440; Venturi 1932, 412)
- Florenz, Palazzo Pitti, Heilige Familie
- Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Zeichnungen 1244 F, 149 Esp., 70 Orn., 439 Esp., 1614 Esp., 959 Esp., 1241 F, 1245 F, 675 Orn., 677 Orn., 1740 Orn., 515 Sant., 525 Sant., 539 Sant. (Ferri, Disegni, 174f.), ferner die von Gotti aufgeführten Zeichnungen der Coll. Santarelli (Gotti, 44ff.)
- Ehemals Schloß Frohsdorf (Niederösterreich), Thronende Madonna (T. Frimmel, in: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde 5 (1920), 53ff.)
- Ehemals Schloß Gatchina, Abundantia (E. von Liphardt, in: Saryje Gody, Januar/Februar 1915, 3–21)
- Gaeta, SS. Annunziata, Sakristei, Verkündigung (?) (Berenson 1932, 440)
- Haarlem, Teylers Stichting, Frau mit Löwe (Cholerica), Zeichnung
- Hamburg, Kunsthalle, Graphische Sammlung, Christus vor Pilatus?, Zeichnung Inv.-Nr. 1614
- Hannover, Kestner-Museum, Weibliches Bildnis (Venturi 1932, 412)
- Leningrad, Eremitage, Jünglings- und Mädchenfigur, Zeichnung (Dobroklonsky, in: Hermitage Bulletin 13 (1958), 40ff.)
- London, Bridgewater House, Sammlung des Earl of Ellesmere, Anbetung der Könige (Berenson 1932, 440)
- London, Courtauld Institute, Witt drawing Nr. 2898r (Adler aus S. Pietro in Vincoli etc.)
- London, Courtauld Institute, Antikenstudien (Sandalen etc.), Witt drawing Nr. 3495
- London, National Gallery, Porträt des Alberto Pio da Carpi (Berenson 1897, 166)
- Lyon, Museum, Mediciprinz als Krieger (Kent, 83)
- Madrid, Prado, Raub der Sabinerinnen, Enthaltbarkeit des Scipio (Morelli 1886, 259; Frizzoni 1891, 194; Venturi 1932, 412; s. o. S. 55)
- Mailand, Ambrosiana, Codex Resta, Lucretia, mehrfarbiger Holzschnitt (vgl. Wickhoff 1899, 193)
- Montepulciano, Museum, Madonna und Johannesknabe (?) (Berenson 1932, 441)
- Montpellier, Galerie, Porträt eines jungen Mannes (Kent, 83)
- New York, Metropolitan Museum, Department of prints and drawings, Sibylle verkündet Augustus die Geburt Christi, Zeichnung (Kent, 84)
- New York, Metropolitan Museum, Department of Prints and Drawings, Triumph eines römischen Kaisers, Zeichnung (Kent, 84)
- New York, Metropolitan Museum, Department of Prints and Drawings, Enthaltbarkeit des Scipio, Zeichnung (Kent, 85)
- New York, Pierpont Morgan Library, Zeichnung (Fairfax Murray 1912, Nr. 26)
- Oxford, Ashmolean Museum, Gottvater in den Wolken, Viktorien, Antiken, Zeichnungen Parker II, 230 ff., Nr. 462, 465, 466 (Dollmayr 1890; Parker; s. o. Nr. 29)
- Oxford, Ashmolean Museum, Antikes Figurenkapitell, Zeichnung Parker II, 233, Nr. 467 (Parker)
- Oxford, Ashmolean Museum, Ornamentblatt mit Minerva, Zeichnung Parker II, 231, Nr. 464 (Parker)
- Oxford, Christ Church College, Bibliothek, Madonna und Heilige, Zeichnung D 28 (Kent, 76)
- Oxford, Christ Church College, Bibliothek, Heilige Familie, Zeichnung W 4–5 (Kent, 76)
- Oxford, Christ Church College, Bibliothek, Maria und Christus, Zeichnung W 6 (Kent, 76)
- Oxford, Christ Church College, Bibliothek, Kopfstudien, Zeichnung X 25
- Paris, École des Beaux-Arts, Zeichnungen Inv.-Nr. 250, 251
- Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Zeichnungen Inv. Nr. 1415, 1429, 1430, 1431, 1432, weiterhin Venus und Liebe (?) (Kent, 83); Sturz des Phaeton (Kent, 83); Parisurteil (Kent, 83)
- Rom, Villa Albani, Madonna mit Heiligen (Berenson 1897, 167; Venturi 1932, 412)
- Rom, Villa Borghese, Venus (Berenson 1932, 441; Venturi 1932, 412)
- Ehemals Rom, Sammlung Chigi, Raub der Sabinerinnen (Kent, 78)
- Rom, Galleria Corsini, Flucht nach Ägypten (Venturi 1932, 412)
- Rom, Konservatorenpalast, Fresken mit Szenen aus der römischen Geschichte (s. o. S. 51f.)
- Rom, Palazzo Massimo, Sala degli Arazzi, Fries (De Cataldo, 56; Venturi 1932, 412)
- Rom, Sammlung Principessa Massimo, Anbetung der Könige (Kopie nach Carraccis Stich des Bentivogli-Kartons, s. o. Anm. 551)
- Rom, S. Onofrio, Seitenkapelle rechts, Gottvater mit drei Engeln (Crowe-Cavalcaselle IV, 403)
- Rom, S. Paolo fuori le mura, Pinakothek, Geißelung Christi (Berenson 1932, 441)
- Rom, St. Peter, Grotten, Petrus, Freskofragment (s. o. Anm. 329)
- Rom, S. Salvatore in Lauro, Konventskapelle, Erschaffung Evas, Versuchung, Heilige (Kent, 79)
- Rom, S. Silvestro al Quirinale, Magdalena und Katharina von Siena (De Cataldo, 47; Venturi 1932, 412; vgl. o. Nr. 90)

- Rom, Vatikanspalast, Stanza d'Eliodoro, Gewölbe, Alttestamentarische Szenen (s. o. Nr. 29)
- Rom, Vatikanspalast, Stanza della Segnatura, Gewölbe, Putten etc. (Gombosi)
- Ehemals St. Louis, Sammlung Jackson Johnson, Angebliches Selbstporträt Peruzzis (Kent, 85; vgl. o. Nr. 134)
- Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino S III 2 (s. o. S. 163)
- Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino S IV 7 (s. o. Nr. 110)
- Siena, Palazzo Chigi-Saracini, Drei Grazien (De Cataldo, 52; Venturi 1932, 412)
- Siena, Palazzo Chigi-Saracini, Weibliche Gestalt (De Cataldo, 52; Venturi 1932, 412)
- Siena, Palazzo Chigi-Saracini, Parisurteil (De Cataldo, 52; Venturi 1932, 412)
- Siena, Palazzo Chigi-Saracini, Putto (De Cataldo, 52; Venturi 1932, 412)
- Siena, Palazzo del Magnifico? („Palazzo del Granduca“), Fresken (Fabio Chigi bei Bacci, 334 meint wohl die abgenommenen Fresken Gengas)
- Siena, Ospedale della Scala, Orgelprospekt (G. Meucci, in: *La Balzana* 1 (1927), Anhang 81, Abb. S. 82)
- Siena, Palazzo Pollini, Fresken (Metz, 455; Venturi 1932, 412)
- Siena und Umgebung, zahlreiche Fresken in Palästen und Villen (Della Valle III, 189–200).
- Stockholm, Nationalmuseum, Bühnenbildentwürfe D. 14420, D. 21167, D. 21168
- Torre Bibbiana bei Siena, Gemeindekirche, S. Con-
versazione (Lanzi I, 316; Della Valle III, 190)
- Turin, Galleria Sabauda, Fassadenentwurf (Kent, 83)
- Turin, Biblioteca Reale, Zeichnungen Bertini Nr. 330, 331, 334 (Bertini, 46)
- Venedig, Seminario, Penelope am Webstuhl (Crowe und Cavalcaselle IV, 403)
- Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Anbetung der Kö-
nige, Inv.-Nr. 1099
- Wien, Albertina, Altarentwurf (Stix-Fröhlich-Bum, 19, Nr. 127; Kent, 84)
- Ehemals Wien, Privatbesitz, Tod des Cato (T. Frimmel, in: *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde* 5 (1920), 53 ff.)
- Windsor Castle, Reiter (Popham-Wilde, 367, Nr. 115) (Perino?)
- Zürich, Kunsthaus, Reiterkampf bei einem Palast, Zeichnung Inv. Nr. 1943/8 (ältere Aufschrift „Baldassar Peruzzi“; Hinweis Dr. H. Röttgen)

VERZEICHNIS DER HÄUFIGER ZITIERTEN LITERATUR

- J. S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954
- J. S. Ackerman, Rezension von C. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, in: *ArtBull* 44 (1962), 243–252
- F. Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*, ed. A. Schmarsow, Heilbronn 1886
- W. Amelung, *Die Skulpturen des vatikanischen Museums*, Berlin 1903 ff.
- P. Bacci, L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625/26 da Mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I, I, 1, in: *Bolletino Senese di storia patria* 10 (1939), 297–337
- S. Banchi und L. Borghesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898
- P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, Roma 1950
- A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, Firenze 1914–1922
- A. Bartsch, *Le peintre graveur*, XV, Leipzig 1867
- B. Berenson, *The central italian painters of the Renaissance*, New York/London 1897
- B. Berenson, *Italian painters of the Renaissance*, Oxford 1932
- P. P. Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini . . .*, London 1957
- A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere . . .*, Bologna 1574
- P. Bonanni, *Numismata summorum pontificum . . .*, Roma 1715
- M. G. Bottari und S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura . . .*, Milano 1822 ff.
- J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Berlin/Leipzig 1933, Gesamtausgabe Bd. IV
- E. Camesasca, *Tutta la pittura di Raffaello*, Milano 1956
- F. Cancellieri, *Storia de'solenni possessi de'sommi pontefici . . .*, Roma 1802
- F. Canuti, *Il Perugino*, Siena 1931
- E. Carli, *Guida della Pinacoteca di Siena*, Milano 1958
- V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi . . .*, Venezia 1567
- F. Catastini, *La pietà dei Senesi in Roma . . .*, Roma 1890
- G. Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli 1638
- G. Chierici, *Baldassare Peruzzi e la chiesa di S. Domenico a Siena*, in: *Rassegna d'arte senese* 16 (1923), 71–75
- J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, Leipzig 1869–1876
- A. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*, Roma 1878, und in: *ArchStorRom* 2 (1879), 37–83; 3 (1880), 213–232, 291–305, 422–448; 4 (1881), 56–75, 195–216; 6 (1883), 139–172, 497–539
- R. H. H. Cust, *The pavement masters of Siena (1369–1562)*, London 1901
- R. H. H. Cust, *Giovanni Antonio Bazzi . . .*, London 1906

- P. D'Ancona, Gli affreschi della Farnesina in Roma, Milano 1955
- B. Davidson, Early drawings by Perino del Vaga I, in: *Master Drawings* 1 (1963), Nr. 3, 3–16
- N. De Cataldo, Baldassare Peruzzi pittore, Roma 1930
- N. Delaborde, Marc-Antoine Raimondi, Paris o. J. (1888)
- H. Dollmayr, Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Eliodoro, in: *ZBK* 1 (1890), 292–299
- H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte, in: *JbKhSW* 16 (1895), 231–264
- L. Dussler, Sebastiano del Piombo, Basel 1942
- H. Egger, Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom. Eine Studie zur Frage über die Echtheit des sienesischen Skizzenbuches, in: *JbKhSW* 23 (1902), 1–44
- H. Egger, Römische Veduten . . ., Wien/Leipzig 1931/32
- K. Eubel, Hierarchia catholica medii et recentioris aevi, Münster 1913 ff.
- G. Faluschi, Breve relazione delle cose notabili della Città di Siena ampliata e corretta, 2. Auflage, Siena 1815
- C. Fanucci, Trattato di tutte le opere pie dell'alma città di Roma, Roma 1601
- N. Ferri, Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi di Firenze, Roma 1885
- Ferri, Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni possed. dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, Roma 1890
- G. Fiocco, Jacopo Ripanda, in: *Arte* 23 (1920), 27–48
- O. Fischel, Baldassare Peruzzi, in: *Old Master Drawings* 5 (1930/31), 33f.
- R. Förster, Farnesina-Studien, Rostock 1880
- V. Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma . . ., Roma 1869–1884
- Francisco da Hollanda, Os desenhos das antigualhas que vio Francisco D'Ollanda . . ., ed. E. Tormo, Madrid 1940
- S. J. Freedberg, Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, Cambridge/Mass. 1961
- D. Frey, Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen, Wien 1915
- K. Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo, Berlin 1899
- K. Frey, Zur Baugeschichte des St. Peter . . ., in: *JbPrKs* 31 (1910), Beiheft, 1–95
- G. Frizzoni, Delle pitture di Baldassare Peruzzi e del giudizio portatone dal sig. Cavalcaselle, in: *Il Buonarroti* 4 (1869), 35–40
- G. Frizzoni, Di alcune opere di disegno da rivendicare al loro autore. L'artista sanese Baldassare Peruzzi, in: *Il Buonarroti* 6 (1871), 61–70
- G. Frizzoni, Collezione di quaranta disegni scelti della raccolta del Sen. Giovanni Morelli . . ., Milano 1886
- G. Frizzoni, Arte italiana del rinascimento. Saggi critici, Milano 1891
- C. L. Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk, Berlin 1961
- C. L. Frommel, Beobachtungen zu Peruzzis figuralem Œuvre, Resumé des Vortrags, gehalten beim 9. Deutschen Kunsthistorikertag, Regensburg 1962, in: *Kunstchronik* 15 (1962), 269f.
- A. Gatti, La fabbrica di S. Petronio . . ., Bologna 1889
- G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, 1839f.
- E. Gerlini, La Villa Farnesina in Roma, Roma 1949
- G. Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovane, Roma 1959
- D. Gnoli, I sepolcri di Maria Bibiena e di Baldassare Peruzzi, in: *ArchStorArte* 1 (1888), 142f.
- D. Gnoli, La cappella di Fra Mariano del Piombo in Roma, in: *ArchStorArte* 4 (1891), 117–226
- D. Gnoli, Descriptio urbis o censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico, in: *ArchStorRom* 17 (1894), 375–520
- U. Gnoli, Documenti senza casa (Baldassare Peruzzi), in: *RivArte* 17 (1935), 213–218
- V. Golzio, Raffaello nei documenti . . ., Città del Vaticano 1936
- A. Gotti, Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. Emilio Santarelli, Firenze 1870
- C. Gould, The sixteenth century italian schools (excluding the Venetian), National Gallery Catalogues IX, London 1962
- L. Grassi, Considerazioni e novità su Amico Aspertini e Jacopo Ripanda, in: *ArteAntMod* 25 (1964), 47–65
- L. Gruner und A. Hittorff, Fresco decorating and stuccoes of churches and palaces in Italy, during the fifteenth and sixteenth centuries, London 1844
- G. G. Gutensohn und J. Thürmer, Sammlung von Denkmälern und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, Dresden 1832
- F. Hartt, Giulio Romano, New Haven 1958
- F. Hermanin, Alcune pitture giovanili di Bald. Peruzzi a Roma, in: *ArchStorArte* 2 (1896), 321–341
- F. Hermanin, La Farnesina, Bergamo 1927
- T. Hetzer, Gedanken um Raffaels Form, Frankfurt 1932
- A. Hind, Early italian engraving . . ., London 1938–1948
- W. Hirschfeld, Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI. und XVII. Jahrhundert, Dissertation, Halle 1911
- H. Hirth, Marcanton und sein Stil . . ., Leipziger Dissertation, München 1898
- G. I. Hoogewerff, Documenti in parte inediti, che riguardano Raffaello ed altri artisti contemporanei, in: *AttiPAccRend* 21 (1945/46), 253–268
- J. Judey, Domenico Beccafumi, Freiburger Dissertation 1932
- G. Kaftal, Iconography of the saints in Tuscan painting, Florence 1952
- Katalog der Ausstellung „Italian art and Britain“, Royal Academy of arts, Winter exhibition 1960, London 1959
- Katalog der Ausstellung „Le case romane con facciate graffite e dipinte“, Roma 1960 (mit Bibliographie)
- G. Kauffmann, Peruzzis Musenreigen, in: *FlorMitt* 11 (1963/64), 55–61
- W. W. Kent, The life and works of Baldassare Peruzzi of Siena, New York 1925
- P. Künzle, Raffaels Denkmal für Fedro Inghirami auf dem letzten Arazzo, in: *Mélanges Eugène Tisserant* VI, 1964, 499–548

- R. Kultzen, Rezension der Ausstellung „Le case romane graffite e dipinte“, in: *Kunstchronik* 14 (1961)
- O. Kurz, Giorgio Vasaris „Libro de' Disegni“, in: *Old Master Drawings* 11 (1937), N. 45, 1-15
- L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796
- R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma . . .*, Roma 1902-1912
- P. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, Bruxelles/Liège 1849-1866
- V. Lusini, *Il duomo di Siena*, Siena 1911
- F. Malaguzzi Valeri, *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco*, Bologna 1895
- G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. A. Marrucchi und L. Salerno, Roma 1956
- A. Manoni, *Il costume e l'arte delle acconciature nell'antichità*, Milano 1895
- Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium urbis Romae*, ed. E. Bulletti, Roma 1931
- R. van Marle, *The development of the italian schools of painting*, The Hague 1923-1938, XV (1934)
- L. Marri-Martini, *Le fonti storiche per la vita e le opere di Baldassare Peruzzi*, in: *La Diana* 4 (1929), 127-158
- Mazochius, *Epigrammata antiquae urbis*, Roma 1517, 2. Aufl. Roma 1521
- G. Merlotti, *Relazione storica di tutte le moderne ed antiche Parrocchie della Campagna comprese nella presente Diocesi di Siena . . .*, MS 1881, Siena, Archivio della Curia Arcivescovile
- P. Metz, *Baldassare Peruzzi*, in: *Th-B XXVI* (1932), 452-458
- G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854-1856
- G. Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien in München und Dresden*, Milano 1895
- G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica . . .*, Venezia 1840-1879
- E. Müntz, *Les tapisseries de Raphael au Vatican*, Paris 1897
- A. Muñoz, *La „Madonna del donatore“ nel convento di Sant'Onofrio in Roma*, in: *L'Arte* 6 (1903), 308-313
- G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon . . .*, München 1835-1914
- E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, 1. Aufl., Tübingen 1961
- A. Nibby, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, Roma 1830
- K. Oberhuber, *Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels*, in: *JbKhSW* 58 (1962), 23-72
- R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano . . .*, Milano 1944
- E. Panofsky, *Studies in iconology*, New York 1939
- K. T. Parker, *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II: Italian schools, Oxford 1956
- P. Paschini, *Documenti vaticani su Baldassare Peruzzi*, in: *Roma* 8 (1930), 161-168
- L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni . . .*, Roma 1730-1736
- J. D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839-1858
- L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg 1891-1933
- Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1839-1965
- A. Pigler, *Barockthemen . . .*, Budapest/Berlin 1956
- A. Popham und J. Wilde, *The italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949
- P. Pouncey und J. A. Gere, *Raphael and his circle, Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum* 3, London 1962
- M. Prunetti, *Descrizione storico-critico-mitologica delle celebri pitture esistenti nei reali palazzi Farnese e Farnesina in Roma*, Roma 1816
- E. Re, *Maestri di strada*, in: *ArchStorRom* 43 (1920), 5-102
- L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955-1957
- D. Redig De Campos, *Raffaello e Michelangelo*, Roma 1946
- S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris 1898-1930
- S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, Paris 1909-1912
- C. Ripa, *Iconologia . . .*, Roma 1603
- K. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1890ff.
- E. Rodocanachi, *Rome au temps de Jules II et de Leon X*, Paris 1912
- E. Romagnoli, *Bellartisti Senesi*, MS, Siena, Biblioteca Comunale, LXI 6, vol. VI, fol. 3-288
- W. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie . . .*, Leipzig 1884-1937
- P. Rossi, *Per Baldassare Peruzzi*, in: *Rassegna d'arte senese* 16 (1923), 3-37
- G. Rouchès, *Musée du Louvre. Les dessins de Raphael*, Paris o. J.
- C. Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the R. Library at Windsor Castle . . .*, 1876
- M. Sanuto, *I diari*, Venezia 1879ff.
- F. Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi . . .*, Roma 1934
- F. Saxl, *Lectures*, London 1957
- A. Schiavo, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1964
- J. B. Shaw, I. B./*Catalogue of the master with the bird*, in: *Print collectors quaterly* 20 (1933), 169-178
- S. Serlio, *Regole generali di architettura . . .*, Venezia 1551
- L. Servolini, *Ugo da Carpi*, in: *RivArte* 11 (1929), 173-195, 297-319
- J. M. Silos, *Pinacotheca sive romana pictura et sculptura . . .*, Roma 1673
- K. von Stegmann und H. von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, München 1885-1909
- A. Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1750
- F. Titi, *Ammaestramento utile e curioso di pittura scultura et architettura nelle chiese di Roma . . .*, Roma 1686
- F. Titi, *Studio di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma . . .*, Roma/Macerata 1675
- F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture esposte al publico in Roma . . .*, Roma 1763

- E. Tietze-Conrat, Mantegna, London 1955
 C. de Tolnay, Michelangelo, Princeton 1947–1960
 R. Turner, Two landscapes in Renaissance Rome, in: *ArtBull* 43 (1961), 275–187
 G. Urban, Die Kirchenbaukunst des Quattrocento zu Rom . . . , in: *RömJbKg* 9/10 (1961/62), 73–287
 J. P. Valerianus, Hieroglyphica . . . , Basilea 1575
 Fra G. della Valle, Lettere senesi, Venezia 1782–1786
 Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, übers. von R. Benz, Jena 1917–1921
 G. Vasari, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani . . . , Firenze 1550
 G. Vasari, Le vite . . . , Firenze 1568
 G. Vasari, Le vite . . . , ed. G. Bottari, Roma 1759–1760
 G. Vasari, Le vite . . . , ed. G. Milanesi, 1870–1885
 A. Venturi, Pitture nella Villa Madama di Giovanni da Udine e Giulio Romano, in: *ArchStorArte* 2 (1889), 157f.
 A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Milano 1901–1940
 F. Barozzi da Vignola, Le due regole della prospettiva pratica, con i commentarij del R. P. M. E. Danti, Roma 1583
 F. Weege, Das goldene Haus des Nero, Berlin 1913
 A. Weese, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina nebst einem Anhang: „Il taccuino di Baldassare Peruzzi“ in der Communalbibliothek zu Siena, Leipzig 1894
 A. S. Weller, Francesco di Giorgio 1439–1501, Chicago 1943
 F. Wickhoff, Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste. Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler, in: *JbKhSW* 20 (1899), 181–194
 H. Willich und P. Zucker, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Wildpark-Potsdam 1914–1929 (Handbuch der Kunstwissenschaft)
 H. W. Wurm, Der Palazzo Massimo alle Colonne, Berlin 1965
 G. Zucchini, Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna, Bologna 1935

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- ActCongInt Actes du Congrès international d'histoire de l'art (Acta, Akten, Atti...)
 ArchStorArte Archivio Storico dell'Arte
 ArchStorRom Archivio della Società Romana di Storia Patria (Archivio della R. deputazione romana di Storia Patria)
 ArchStorVen Archivio Veneto. Deputazione Veneta di Storia Patria (Nuovo Archivio Veneto)
 ArtBull The Art Bulletin
 ArteLomb Arte Lombarda
 AttiPAccRend Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti
 BollArte Bollettino d'Arte
 BurlMag The Burlington Magazine
 FlorMitt Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz
 GazBA Gazette des Beaux-Arts
 JbKhSW Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses)
 JbprKS Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen
 JSAH Journal of the Society of Architectural Historians
 Mededeelingen Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome
 MélangHist Mélanges d'Archéologie et d'Histoire. École Française de Rome
 MüJbBK Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst
 PapBritRome Papers of the British School at Rome
 QuadArchit Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. Facoltà di Architettura. Università di Roma
 RömJbKg Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana)
 RömMitt Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung
 RömQs Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte
 RepKw Repertorium für Kunstwissenschaft
 RivArte Rivista d'Arte
 StadelJb Stadel-Jahrbuch
 Th-B Thieme, U. und Becker, F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1907–1950
 Vas 1550 G. Vasari, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, Firenze 1550
 Vas 1568 G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, Firenze 1568
 VasMil Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, scritte da Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1878–1881
 WallRjB Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte
 Warburg Journal Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (Journal of the Warburg Institute)
 ZBK Zeitschrift für Bildende Kunst
 ZKg Zeitschrift für Kunstgeschichte

FOTONACHWEIS

- Royal Academy of Arts, London: XLVIIIa, XLVIIIc
 Cliché Agraci, Paris: Va, Vb, VIa, XVIIIa, XXIb, LXII, LXXVI
 Albertina, Wien: XIXa, La, LXXXb
 Alinari, Rom/Florenz: IIIa, IIIc, IIIa, XIVa, XIVc, XXXVa, XXXVb, LIId, LVIIIb, LXIVa, LXXa, LXXXIII, LXXXIV, LXXXVa, LXXXVIa
 Anderson, Rom: Id, VIb, Xc, Xd, XIa, XIb, XVa, XVb, XVc, XVd, XXIVa, XXVII, XXVIII, XLVII, LIX, LXa, LXb, LXVI, LXXXII, XCIIId
 Ashmolean Museum, Oxford: XXIIa, XXIIb, XXIIIa, LXXIXa
 Biblioteca Comunale, Siena: XCIIIa, XCVc
 Bibliotheca Hertziana, Rom: Xa, Xb, XXXIXb, XLVb, XLVIa, XLVIb, XLVIIIb, Lb, Lc, Ld, LIb, LXVb, LXVIIa, LXVIIIb, LXXIIa, LXXIIIa, XCVI
 Biblioteca Nacional, Madrid: LXXXIVa
 Biblioteca Reale, Turin: LXXXa, LXXXIXa
 Biblioteca Vaticana: XXVIa, LXIb
 Foto G. Bisighelli, Udine: LIc
 British Museum, London: IIa, VIIa, XVIIIId, XXIIIId, XXXIIb, LIIB, LIVa, LVa, LVb, LXXIc, LXXXc, LXXXIa, LXXXIb, LXXXVIIIa, LXXXVIIIb, XCIb, XCIIId
 Foto Brogi, Florenz: XIVb
 Foto J. Camponogara, Lyon: LXXIIb
 Christ Church College Library, Oxford: LXXXVa
 Foto Coopers, London: LVc
 Courtauld Institute of art, London: XXXIIIa, XLII, LXXIa, LXXIVb, LXXIXb
 Deutsche Fotothek, Dresden: XVIIIb, LIIa
 Eremitage, Leningrad: LXXXIXb
 Foto Fleming, London: LIVb, LIVc, LXIXa, LXXXVIIIb
 Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma: IXa, XXVIb, XXXIIa, XXXVc, XXXVIa, XXXVIc, XXXVIIa, XLa, XLb, XLIa, XLIIa, XLIVc, LXVc
 Foto Giraudon, Paris: LXXXVIIb, XCIa
 Foto Grassi, Siena: XXa, XXb, XXc, XXd
 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig: XCIIIf
 Foto Ideal Studio, Edinburgh: LXXXVIIa
 Istituto centrale di restauro: XVIIb
 Kunstmuseum, Düsseldorf: XVIIc
 Kunstsammlungen, Veste Coburg: XVIIId
 Sammlung Lught, Den Haag: XXIVb
 Metropolitan Museum, New York: XVIIa, XLIIIb, XLIVa, XLIVb
 Antiquariat Morandotti, Rom: XXX
 Foto Moscioni, Rom: VIII
 Foto Moulin Studios, San Francisco: XVIIb
 Museo del Castel Sforzesco: XXXI, XCa
 Museo Civico, Verona: LXXXVb
 Musei Vaticani: Ic, IIb
 National Gallery, London: LVI, LVII, LVIIIa
 Pierpont Morgan Library, New York: XIIIa, XLIIa, XCb
 Sammlung Pouncey, London: XXV, LXXXVb
 Conte Donato Sanminiatielli: LXXXVIb
 Foto O. Savio, Rom: LXIc, LXVIIIa
 Sammlung Schindler, New York: XLIXc
 Sammlung Janos Scholz: Ib
 Foto Sciamanna, Rom (mit freundlicher Erlaubnis der Accademia dei Lincei): XVIa, XVIc, XXXIVb, XXXVIIb-d, XXXVIIIa, XXXVIIIb
 Service de documentation photographique de la réunion des musées nationaux, Paris: VIIIb, XXIa, XXIIb, XXIIIc, XXXIIIb, XXXIIIc, XXXIIId, XXXIVa, XXXVIb, XLVIIIId, XLIXb, XLIXd, LIa, LIa, LXIa, LXIIIa, LXXXIIIb, XCIIIb
 Soprintendenza alle antichità di Roma: III, IXb, IXc, IXd, LXXVII, LXXXVIIIa, LXXXVIIIb
 Soprintendenza alle gallerie di Firenze: IVa, IVb, XIIIb, XXIIc, XXXIIc, XXXIIId, XLIXa, LXVII, LXXXVIIIa, LXXXVIIIc, XCIa, XCIa, XCIb, XCIc, XCIId, XCIIe, XCVb
 Soprintendenza alle gallerie del Piemonte, Turin: XXIX
 Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt: LXVIIIb
 Foto W. Steinkopf, Berlin: XVIIIc, LIIB, LXXXIXa, XCIb
 Victoria and Albert-Museum, London: LXXXIc
 Warburg Institute, London: XLa, LXIXb, LXXd, LXXIb, XCIIIb, XCIVa—d
 Windsor Castle (mit freundlicher Erlaubnis der Königin von England): LIIB, LXXIXc, LXXXd
 Eigene Aufnahmen, zum Teil nach Büchern und älteren Vorlagen: Ia, XIIb, XIXb, XIXc, XXXVIIIb, XXXVIIIc, XXXVIIId, XL, XLIIc, XLVa, XLVIc, LXVa, LXXb, LXXc, LXXe, LXXf, LXXg, LXXh, LXXId, LXXIe, XCIVa

- A**
- Abgelehnte Zuschreibungen, 165ff.
- Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet, *Grabmal Hadrians VI.* (Z; Aufnahme), 121
- Architekturtraktat, geplanter*, 24
- B**
- Bagno Vignone (Toskana), Herstellung der Orcia-Brücke, 21
- Belcaro bei Siena, Villa Turamini, 20, 35, 42
- , —, Gartenloggia, *Gewölbdekorationen* (F), 44f., 97, 147f. (Nr. 107), T. LXXXIV
- , —, Kapelle, *Fresken*, 148f. (Nr. 107c), 150f., 154, T. LXXXVa
- , —, Vestibül, *Pariserurteil* (F), 32, 37, 44, 147 (Nr. 107a), 150, 153, Tafel LXXXIII
- Berlin, Kupferstichkabinett, *Sitzender Greis* (Z), 72 (Nr. 27), T. XVIIIc
- , —, *Kopfstudien* (Z), 134f. (Nr. 96), T. LXIIIb
- , —, *Bärtiger Römer* (Z), 152 (Nr. 113), 161, T. XCIB
- , —, *Männlicher Rötelpopf* (Z), 160 (Nr. 128), T. XCVa
- , ehemals Sammlung Heubel, *Antonius und Furnius* (Z), 53
- Bologna, *Bühnenbild für Leo X. und Franz I.* anlässlich ihres Bologneser Zusammentreffens (Z), 23, 76 (Nr. 35), 77, T. XXIIIb
- , S. Michele in Bosco, *Kirchenportal*, 80, 111
- , S. Domenico, Cap. Ghislardi, 21
- , S. Petronio, Bauhütte, 15, 34f., 111f.
- , —, —, Museum, *Entwürfe für die Vollendung der Kirche*, 34
- , *Triumphbogen für Franz I.* (?) (Z; Kopie), 23, 75, 76 (Nr. 33), 77, T. XCIIc
- Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, *Zwei Studien eines weiblichen Kopfes* (Z), 153f. (Nr. 118), T. XCIIf.
- Buonconvento (Toskana), Flußverpfäh- lung, 22
- C**
- Carpi, Alter Dom, 13f.
- , Neuer Dom, 13f.
- Chantilly, Musée Condé, *Jünger am Ölberg* (Z), 38, 134, 136, 152, 155 (Nr. 124), T. XCIa
- Chatsworth, Sammlungen des Duke of Devonshire, *Allegorie* (Z), 107f. (Nr. 66a), T. XLIIb
- , —, *Altarentwurf* (Z), 120, 143, 144 (Nr. 105f.), T. LXXIXb
- Chatsworth, Sammlungen des Duke of Devonshire, *Löwenschlacht-Sarkophag* (Z), 109, 135f. (Nr. 98), T. LXXIb
- , —, *Lykomedes fordert seine Töchter auf, in den Palast zu treten* (Z), 101ff. (Nr. 58c), 108f., 115, T. XLVIIIa
- , —, *Satyrn mit Jüngling und Putto* (Z), 101ff. (Nr. 58c), 108f., 115, 153, T. XLVIIIb
- , —, *Tempelgang Mariä* (Z; Kopie des An. Carracci?), 126
- Chiusi, Befestigungen, 21
- Coburg, Veste, Kunstsammlung, *Caesar und Augustus* (Z), 71 (Nr. 24), Tafel XVIII
- D**
- Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, *Tempelgang Mariä* (Z; Kopie), 126, T. LXIc
- Dresden, Kupferstichkabinett, *Herkules* (Z), 70 (Nr. 22), 73, T. XVIIIb
- , —, *Kopfstudien* (Z), 110f. (Nr. 74), T. LIIIa
- Düsseldorf, Kunstmuseum, *Caesar, Augustus und Claudius* (Z; Kopie), 71, T. XVIIc
- E**
- Edinburgh, National Gallery of Scotland, *Christophorus* (Z), 149, 154 (Nr. 120), 161f., T. LXXXVIIa
- F**
- Florenz, Pal. Pitti, *Musenreigen* (T), 37f., 41, 66, 114f. (Nr. 78), 116, 119, 132, 158f., T. LVIIIb
- , Uffizien, Gabinetto dei Disegni, *Aktstudien* (Z), 71f. (Nr. 26), T. XIIIb
- , —, —, *Fassadenmalereien der Farnesina* (?) (Z; Kopie), 64f. (Nr. 18b), T. XXIIb
- , —, —, *sog. Hochzeit der Rebecca* (Z), 35, 37, 87, 112, 158ff. (Nr. 126), 162f., T. LXXXVII–LXXXVIII
- , —, —, *Josephs Versenkung in den Brunnen* (Z; Kopie), 95
- , —, —, *Zwei Landschaftsskizzen* (Z), 104 (Nr. 60a, b), T. XXXIIc, d
- , —, —, *Porträt Peruzzis* (?) (Z), 25, 163ff. (Nr. 134), T. LXXVII
- , —, —, *Reiterschlacht* (Z), 51, 54 (Nr. 9), T. IVb
- , —, —, *Römerschlacht* (Z), 54f. (Nr. 10), T. IVa
- , —, —, *Skizzenblatt* (Z), 152f. (Nr. 114), T. XCVb
- Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, *Triumphbogen für Leo X.* (Z), 75f. (Nr. 32), T. XXIIc
- , —, —, *Verstreute Skizzen* (Z), 160f. (Nr. 130a–g), T. XCIIa, XCIIIa, c, d, e
- , —, —, Architekturzeichnungen:
- UA 2, 24
- UA 111, 140
- UA 291, 76
- UA 346, 146
- UA 400, 152
- UA 439, 152
- UA 452, 27
- UA 459, 17
- UA 460, 17
- UA 473, 29
- UA 474, 29
- UA 489, 17
- UA 500, 29
- UA 504v, 29
- UA 506, 16
- UA 530v, 30
- UA 563, 29
- UA 577, 16, 124
- UA 578, 16
- UA 584–588, 29
- UA 602, 16
- UA 631, 30, 140
- UA 632–633, 30
- UA 1855, 29
- Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, *Androklus und der Löwe* (Z; Kopie), 161
- , —, *Entwurf für das Grabmal des Kardinals Armellini* (Z), 123f. (Nr. 88), 129, T. LXVIIIb
- H**
- Haarlem, Teylers Stichting, *Odysseus erkennt Achilles unter den Töchtern des Lykomedes* (Z; Kopie), 101 (Nr. 58c)
- Holkham Hall, Sammlung des Duke of Leicester, *Erscheinung Christi vor den elf Aposteln* (Z), 160 (Nr. 127), 163, T. LXXIVb
- L**
- Leningrad, Ermitage, *Androklus und der Löwe* (Z), 130, 152, 161, 162f. (Nr. 131), T. LXXXIXb
- Le Volte (Siena), Villa Chigi, *Gewölbdekorationen* (F), 9, 13, 40, 42, 73f. (Nr. 30), 82, 87, T. XIXb–XXd
- London, British Museum, Department of Prints and Drawings, *Antonius und Furnius* (Z), 51, 53 (Nr. 7), 55, T. VIIa
- , —, —, *Entwurf für die Fassade von S. Petronio in Bologna* (Z), 111f. (Nr. 75), 114, 116, 142, 144, T. LVb

* Die Buchstaben hinter den einzelnen Werken haben folgende Bedeutung: (F) Fresko, (L) Gemälde auf Leinwand, (R) Relief, (S) Skulptur, (T) Tafelbild, (Z) Zeichnung.

London, British Museum, Department of Prints and Drawings, *Entwurf für die Kanzel des Doms zu Siena* (Z), 34, 142f. (Nr. 105d), T. LXXXc
 —, —, *Entwürfe für die Schauseite der Cap. S. Giovanni im Dom zu Siena* (Z), 34, 143f. (Nr. 105e), T. LXXXIa
 —, —, *Entwurf für eine Schale mit der Josephsgeschichte* (Z), 108f. (Nr. 68), T. LIIIb
 —, —, *Flußgott Tiber* (Z), 109, 136f. (Nr. 99), T. LXXIc
 —, —, *Kopfstudien* (Z), 49, 135, 153. (Nr. 116), T. LXXXVIIIa, b
 —, —, *Kreuzauffindung* (Z), 109f. (Nr. 71), 114, T. LIVa
 —, —, *Kybele* (Z), 77f. (Nr. 37), 102, T. XXIIIc
 —, —, *Madonna mit S. Caterina und S. Bernardino* (Z), 125, 136, 149, 151, 155 (Nr. 123), T. LXXXIb
 —, —, *Märtyrer-Szene* (Z), 114 (Nr. 77), T. LVb
 —, —, *Puttenfries für den Kardinal Rangone* (Z), 104f. (Nr. 61), Tafel XXXIb
 —, —, *Sitzender mit phrygischer Mütze* (Z), 152 (Nr. 112), T. XCIId
 —, —, *Sitzendes Mädchen* (Z), 72 (Nr. 28), T. XVIIIId
 —, —, *Triumphbogen für Leo X.* (Z), 71, 76 (Nr. 34), 77f., 84, 105, Tafel XXIIId
 —, —, *Vorstudie für Sibyllen-Gruppe in S. Onofrio* (Z), 49 (Nr. 4), 51, 54, 71, T. IIa
 —, National Gallery, *Anbetung der Könige für den Grafen Bentivogli* (Z), 15, 28, 34, 37, 39f., 80f., 85, 102, 110f., 112f. (Nr. 76), 115f., 125, 128f., 137, 143, 145, 155, T. LVI–LVIIIc
 —, Sammlung P. Pouncey, *Anbetung des Kindes* (T), 40, 79f. (Nr. 40), 81, 86, 100, 112, T. XXV
 —, —, *Künstler-Allegorie* (Z), 129, 161f. (Nr. 132), 163, T. LXXXVb
 —, Victoria and Albert Museum, *Entwurf für ein Kopfreliquiar der Caterina von Siena* (Z), 149, 154f. (Nr. 122), Tafel LXXXIc
 —, Witt Collection, *Mythologische Szene* (Z), 105f. (Nr. 62), T. XXXIIIa
 Lulworth (Dorset), Sammlung Weld, *Weibliche Gewandstatue* (Z), 152 (Nr. 111), T. XCIIb
 —, —, *Münzentwurf für das Heilige Jahr 1525* (Z), 132 (Nr. 94), T. LXXa
 Lyon, Musée des Beaux Arts, *Römische Vedute mit S. Costanza* (Z), 138 (Nr. 101), T. LXXb

M

Madrid, Biblioteca Nacional, *Apostel Paulus* (Z), 134, 138 (Nr. 102), 153, 160, T. LXXXIVa
 Mailand, Castello Sforzesco, *Studienblatt* (Z), 121, 135, 154 (Nr. 121), T. XCa
 —, —, *Triumph des David* (Z), 86, 87 (Nr. 50), 106, T. XXXI

N

New York, Metropolitan Museum, *Fassadenmalereien der Farnesina* (Z; Kopie), 64f., T. XVIIa
 —, —, *abgenommene Fresken der Villa Stati*, 97ff. (Nr. 56), T. XLIIIa bis LXLIVc
 —, Pierpont Morgan Library, *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* (Z), 108 (Nr. 67), T. XLIIa
 —, —, *Mythologischer Sarkophag (?)* (Z), 71 (Nr. 25), 76, T. XIIIa
 —, —, *S. Conversazione* (Z), 160 (Nr. 129), T. XCb
 —, Sammlung Janos Scholz, *Porträt Peruzzis (?)* (Z; Kopie?), 25, 163 (Nr. 134), T. Ib

O

Ostia, Rocca, Treppenhaus, *Dekorationen* (F), 12, 32f., 39f., 48, 56, 59, 60f. (Nr. 17), 62, 63f., 68f., 72, 75, 82, 91, 99, 163, T. IXb–Xb
 Oxford, Ashmolean Museum, *Heimkehr des Odysseus* (Z), 76f., 85f. (Nr. 47), T. XXIIa
 —, —, *Herkules und Zerberus* (Z), 135 (Nr. 97)
 —, —, *Kapellen-Entwurf* (Z), 84 (Nr. 43), T. XXIIIa
 —, —, *Umbauentwurf für S. Domenico in Siena* (Z), 23, 36, T. LXXIXa
 —, Christ Church College, Bibliothek, *Fortuna-Allegorie* (Z), 129, 132, 134f., 137f. (Nr. 100), 139, 143, 145, 155, 158f., T. LXXVa

P

Paris, École des Beaux Arts, *Studienblatt* (Z), 154 (Nr. 119), 161, T. LXXXVIIIb
 —, Louvre, Cabinet des Dessins, *Abendmahl* (Z), 106f. (Nr. 65), Tafel XXXIIIb
 —, —, *Anbetung der Könige* (Z), 72, 76, 79, 85 (Nr. 45), 112, T. XXIb
 —, —, *Apollo* (Z), 109 (Nr. 69), Tafel LIIa
 —, —, *Bacchuszug* (Z), 71, 87, 91f. (Nr. 52), 104, T. XXXVIb
 —, —, *Brunnen-Entwurf* (Z), 138f. (Nr. 104), T. LXXXIIIb
 —, —, *Engelskonzert* (Z), 76, 85 (Nr. 46), T. XXIa
 —, —, *Gottvater in den Wolken* (Z), 153 (Nr. 115), T. XCIIB
 —, —, *Herkules vor Euander* (Z), 106 (Nr. 63), 110, 163, T. XXXIIIId
 —, —, *Hermaphrodit und Satyr* (Z), 55f. (Nr. 11), 60, 70, T. VIIb
 —, —, *Krönung des Trajan* (Z), 59, 70f. (Nr. 23), T. XVIIIa
 —, —, *Merkur-Allegorie* (Z), 35, 38, 112, 117, 129, 134, 139, 145, 155ff. (Nr. 125), 159f., 162, T. LXXXVI
 —, —, *Salmacis und Hermaphroditus* (Z), 101ff. (Nr. 58c), T. XLVIIIId

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, *Tempelgang Mariä* (Z), 125, 129 (Nr. 90), 130, T. LXIIIa
 —, —, *Tempelgang Mariä* (Z; Kopie), 126, T. LXIa
 —, —, *Tod der Cleopatra* (Z), 51, 53f. (Nr. 8), 55, 80, T. VIa
 —, —, *Triumph des Scipio* (Z), 51f. (Nr. 6), 53f., 60, 63, 112, T. V
 —, —, *Urmenschen* (Z), 84, 106 (Nr. 64), T. XXXIIIc
 —, —, *Verleumdung des Apelles* (Z), 86f., (Nr. 49), 106, 111f. T. XXXIVa
 —, —, *Wölfin* (Z), 76, 78 (Nr. 38), T. XXIIIc
 —, Sammlung F. Lught, *Petrus und Johannes d. T.* (Z), 76, 86 (Nr. 48), 138, T. XXIVb
 Porto Ercole, *Bauten Agostino Chigis*, 14 *Porträts Peruzzis*, 25, 163f. (Nr. 134), T. Ia–c, LXXXVII
 Privatbesitz, England (?), *Antiker Triumphzug* (Z; Kopie), 116 (Nr. 80), T. LVc
 —, Skandinavien (?), *Krönung Mariä* (T), 79

R

Rocca Sinibalda (Lazio), Castello Cesarini, 24, 27
 Rom, Biblioteca Vaticana, *Apsisdekoration der Grabkapelle Sixtus' IV.* (Z; Aufnahme des G. da Tivoli), 74f.
 —, —, *Grabmal Hadrians VI.* (Z; Aufnahme des G. da Tivoli), 120
 —, *Bühnenbild für die Bacchides des Plautus*, 22
 —, —, *Bühnenbild für die Calandria des Bibbiena*, 13, 83
 —, —, *Bühnenbild für den Poenulus des Plautus*, 13, 77
 —, Casa dei Piceni, Hofloggia, *Gewölbedekorationen* (F), 43, 97 (Nr. 54), Tafel XXXVIIIb
 —, Casina Vagnuzzi (Via Flaminia), Gartenloggia, *Gewölbedekorationen* (F), 14, 41, 43f., 95, 99ff. (Nr. 57), T. XLVa–XLVIa
 —, Farnesina, 7, 10f., 16, 33, 42, 87, 89, 93, 96
 —, —, *Fassadenmalereien* (F), 64f. (Nr. 18b), 69, T. XVIc, XVIIa, XXIIb
 —, —, Korridor im Piano Nobile, *Gewölbedekorationen*, 43, 97 (Nr. 55), Tafel XXXVIIIa
 —, —, Loggia di Galatea, *Gewölbedekorationen* (F), 13f., 30, 33f., 38f., 40, 42, 56, 59, 61, 64, 65ff. (Nr. 18c), 69ff., 74f., 82f., 87, 89, 92, 112, 123, T. XIIB, XIVa, XVa–XVIIb
 —, —, *Grisaillekopf* (F), 56, 68 (Nr. 18d), 74, 123, T. XVIa
 —, —, Sala del Fregio, *Fries* (F), 13, 32f., 38, 40, 56, 59f., 61ff. (Nr. 18a), 66, 71f., 87, 90f., 99f., 147f., Tafel Xc–XIIa

- Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive, *Fries* (F), 14, 32, 34, 40f., 44, 61, 63, 65, 75, 78, 83ff., 87ff. (Nr. 51), 95, 97, 99, 104, 160ff., 111, 115, 147, 150, Tafel XXXIVb–XXXVII d
- , *Festdekorationen zum Einzug Karls V.*, 24f., 151
- , Haus Peruzzis bei S. Rocco, 16f., 19f.
- , Haus Peruzzis bei S. Salvatore in Lauro, 10, 12, 17, 19
- , Haus Peruzzis in der Via dei Pontefici, 10, 26f., 124
- , Haus des Francesco Buzio, *Fassadenmalereien*, 13, 71 (Nr. 24), 75, 81, 136, T. XVIIc, d
- , Haus des Ulisse da Fano, *Fassadenmalereien*, 13, 85f. (Nr. 47), T. XXIIa
- , Haus in der Via dei Giubbonari, *Fassadenmalereien*, 13f., 69f. (Nr. 20)
- , Krönungsfeierlichkeiten Clemens' VII., *Dekorationen*, 16
- , Krönungsfeierlichkeiten Leos X., *Dekorationen*, 13
- , Krönungsfeierlichkeiten Pauls III., *Dekorationen*, 24
- , Loggia Stati auf dem Palatin, *Gewölbdekorationen* (F), 14, 34, 41, 43, 94ff., 97ff. (Nr. 56), 106, 115, Tafel XLIIIa–XLIVa
- , Pal. Barberini, *Ceres* (T), 41, 118f. (Nr. 84), T. LIX, LXa
- , Pal. della Cancelleria, 14, 34, 37, 41, 43f., 74, 78, 93ff. (Nr. 53), 99ff.
- , —, Badezimmer, *Fresken*, 96f., (Nr. 53c) 105, 147 T. XXXIXb
- , —, Kapitelsaal von S. Lorenzo in Damaso, *Gewölbdekorationen* (F), 96 (Nr. 53b), 97, 132, T. XXXVIII d
- , —, Privatgemach, „*Volta Dorata*“, *Gewölbdekorationen*, 93ff. (Nr. 53a), 96, 106f., 108, 110ff., 147, Tafel XXXIXa, XL, XLI
- , Palast Sigismondo Chigis bei S. Rocco, Umbau, 16
- , Pal. Massimo alle Colonne, 24, 36, 38, 53, 89, 147
- , Pantheon, Peruzzis Grab, 24f.
- , Rocca Pauls III. auf dem Kapitol, 24
- , Sammlung L. Maranzi, *Fries für G.B. Almadiani* (F), 43, 57, 61, 74, 84f., (Nr. 44), 105 T. XXXIIa
- , S. Croce in Gerusalemme, Cap. S. Elena, *Gewölbmosaiken*, 56ff. (Nr. 13), 71, 75, T. VIII, IXa
- , S. Eustachio, Cap. Albini (?), *Heilige* (?), 86
- , S. Giacomo in Augusta, *Entwurf für Kirche und Hospital*, 16, 124
- , S. Giovanni dei Fiorentini, *Entwürfe*, 14
- , S. Maria dell Anima, *Grabmal Hadrians VI.* (S, F), 15, 34, 81, 115, 117f., 119ff., (Nr. 86), 123ff., 134, 136, 138, 143 f. T. LXIV, LXXa, b
- , S. Maria della Pace, Cap. Ponzetti, *Fresken*, 7, 13, 27f., 33, 40, 43, 66, 69, 78f., 80, 81ff., (Nr. 42), 84f., 90, 100, 106, 112, 119, 124, 128, 143, Tafel XXVib–XXVIII
- Rom, S. Maria della Pace, Cap. Ponzetti, *Tempelgang Mariä* (F), 7, 16, 28, 34f., 41, 70, 87, 109, 116ff., 121, 125ff. (Nr. 89), 134ff., 138f., 144f., 156, T. LXb, LXIa, LXVc
- , S. Maria in Porta Paradisi, *Grabmal des Antonio da Burgos* (S), 34, 81, 118, 123f., 132ff. (Nr. 95), T. LXXIIa, LXXIIIa
- , —, *Madonnenstatue* (S), 124f. (Nr. 88a), T. XCVI
- , S. Maria in Trastevere, *Grabmal des Kardinals F. Armellini* (S), 34, 81, 121ff. (Nr. 87), T. LXVI, LXVIIa, b
- , St. Peter, Bauhütte, 14f., 20, 22ff., 101
- , —, *Entwürfe für den Neubau*, 15, 24, 151, 161
- , —, Grabkapelle Sixtus' IV., *Apsisdekorationen* (F), 74f. (Nr. 31), Tafel XXVIa
- , S. Pietro in Montorio, 11, 31, 40, 49 ff. (Nr. 5), 52f., 56, 100
- , —, Cap. S. Anna, *Fresken*, 51 (Nr. 5c)
- , —, Cap. S. Antonio di Padova, des Bischofs Brevio, *Fresken*, 50 (Nr. 5a), 118, T. IIIc
- , —, Cap. S. Girolamo, *Fresken*, 50f. (Nr. 5b), T. IIIb
- , S. Rocco, Cap. dei Mulattieri, *Fresken*, 7, 11, 27, 33, 56, 59 (Nr. 15), 60, 72, 81ff., 85f.
- , —, Cap. dei Vignaruoli, *Anbetung der Hirten* (F), 7, 11, 13, 78f. (Nr. 39), 80, T. XXIVa
- , —, Fest des S. Rocco, *Ausstattung*, 11
- , —, Tribuna, Neubau, 11, 15
- , S. Onofrio, *Apsis-Fresken*, 11, 31, 38, 40, 42, 46ff. (Nr. 3), 49ff., 69, 80ff., 100, 163, T. Id–IIIa
- , Kapitolisches Theater vom Jahre 1513, 13, 76ff.
- , Totenbahre für die sienesisische Bruderschaft S. Caterina da Siena, *Dekoration*, 104 (Nr. 59)
- , Vatikanpalast, 10
- , —, Cortile del Belvedere, 24
- , —, Stanza d'Eliodoro, *Gewölbdekorationen* (F), 72f. (Nr. 29), T. XIVc
- , —, Uccelliera Julius' II., *Fresken*, 59f. (Nr. 16), 93
- , Villa Madama, Gartenloggia, *Gewölbdekorationen* (F), 14, 16, 34, 41, 100, 101ff. (Nr. 58), 160, T. XLVII–LIb
- S**
- Salone (Lazio), Villa Trivulzi, *Ausstattung*, 14, 44, 130ff. (Nr. 93), Tafel LXXId, e
- S. Ansano a Dofana (Toskana), Gemeindekirche, *Madonna* (T), 27, 68f. (Nr. 19), T. XIVb
- San Francisco, Sammlung Zellerbach, *Drei Grazien* (F), 59 (Nr. 14), Tafel XVIIb
- São Paulo, Privatsammlung, *Porträt eines Mönches* (T), 80f. (Nr. 41), Tafel XXX
- Siena, Arco delle Due Porte, *Madonna mit Katharina von Siena* (F), 41, 150f. (Nr. 109), T. XCIc
- , Biblioteca Comunale, *Skizzenbuch S IV 7* (Z; Kopie), 23, 73, 76f. (Nr. 33), 121, 151f. (Nr. 110), 153, 163, Tafel XCIIc, XCc
- , Dom, *Apsisdekorationen*, *Entwurf* (Z), 34, 140f. (Nr. 105b), 143, Tafel LXXXb
- , —, Bauhütte, 18, 34, 139ff.
- , —, —, *Entwürfe für den Umbau des Doms*, 141
- , —, *Bronzetüren*, *Entwürfe* (Z), 18, 34, 139f., (Nr. 105a), T. LXXXd
- , —, Cap. S. Giovanni, *Kuppeldekoration*, 9, 46 (Nr. 1), 139
- , —, —, *Schauseite*, *Entwürfe* (Z), 34, 143f. (Nr. 105c), T. LXXXIa
- , —, *Hochaltar*, *Entwurf* (Z), 20, 23, 34, 141f. (Nr. 105c), T. LXXXa
- , —, *Kanzel*, *Entwurf* (Z), 34, 142f. (Nr. 105d), T. LXXXc
- , Haus Peruzzis bei S. Pietro della Magione, 19f., 22, 154f.
- , Pal. Chigi-Saracini, *Luna und Endymion* (T), 41, 149f. (Nr. 108), 161, Tafel LXXXVIb
- , Pal. Pollini, 20
- , Pal. Pubblico, *Umbaumentwurf* (Z), 154
- , —, *Entwurf für Fensterladen*, 21
- , Pinacoteca, *Entkleidung Christi* (L), 55f. (Nr. 12), T. VIb
- , Republik, Baumeister der, 18f., 21ff., 141, 154
- , S. Domenico, *Umbaumentwürfe*, 23, 36, 70, 151, 153f., T. LXXIXa
- , S. Maria del Carmine, *Orgelprospekt*, *Grisailen*, 151
- , S. Maria di Fontegiusta, *Augustus und die Sibylle* (F), 7, 20, 32, 35f., 41f., 57, 144ff. (Nr. 106), 146f., 149, 153, 158ff., T. LXXXII
- , S. Giovanni, Taufkirche Peruzzis, 9
- Stiche nach Entwürfen und Vorlagen Peruzzis:
- Astrologische Allegorie* (M. Raimondi), 117 (Nr. 82), 125, 129, T. LXIXb
- Anbetung der Könige für den Grafen Bentivogli* (Ag. Carracci), 112
- Anbetung der Könige für den Grafen Bentivogli* (C. Roberti di Civitella), 112
- Androkelus und der Löwe* (Le Sueur und Caylus), 161
- Daphne-Zyklus* (Maestro del Dado), 77f. (Nr. 37), T. XCIV
- Fortuna-Allegorie* (anonym), 137f.
- Fortuna erscheint einem Reiter* (anonym), 129 (Nr. 91), T. LXIc
- Grabmal Hadrians VI.* (M. Greuter), 120, T. LXVa
- sog. Hochzeit der Rebecca* (Gijsbert van Veen), 158
- sog. Hochzeit der Rebecca* (J. T. de Bry), 158, T. LXXXIIIb
- Büßender Hieronymus* (?) (N. Chateau), 165

Stiche nach Entwürfen und Vorlagen
Peruzzis:
Kybele (Maestro del Dado), 77f. Loggia
Stati, *Gewölbeszenen* (P. Santi Bartoli), 98
Löwenschlacht-Sarkophag (M. Rai-
mondi), 135f., T. LXXIa
Madonna zu S. Ansano (Ciro Santi), 68
Moses schlägt Wasser aus dem Felsen
(anonym), 108
Mucius Scaevola (?) (A. Andreani), 165
Musenreigen (P. Thomassin), 114
Augustus und die Sibylle in S. Maria di
Fontegiusta, Siena (A. Costa und
B. Bonaiuti), 144
Augustus und die Sibylle in S. Maria di
Fontegiusta, Siena (R. Faucci), 144
Sieben Tugenden (M. Raimondi), 117f.
(Nr. 83), T. LXXb-h
Tod der Gattin Hasdrubals (P. Wociri-
ot), 110 (Nr. 73), T. LIVc
Triumph des Scipio (M. Raimondi), 51
Verdammung des Perillus (P. Wociri-
ot), 110 (Nr. 72), T. LIVb
Vertreibung der Avaritia aus dem Tempel
der Museen (Ugo da Carpi), 78, 108,
114f., 116f. (Nr. 81), 135, 162, Tafel
LXXIXa
Vertreibung der Avaritia aus dem Tempel
der Museen (Maestro del Dado), 78, 116

Vision des Bernhard von Clairvaux (ano-
nym), 125, 129f. (Nr. 92), T. LXVIIIa

T

Todi, S. Maria della Consolazione, Gut-
achten zum Neubau, 14
Torrita (Toskana), Befestigung, 21
Turin, Biblioteca Reale, *Bestattung eines*
Märtyrers (Z), 162f. (Nr. 133), Tafel
LXXXIXa
—, —, *Entwurf für ein Bühnenbild* (Z), 23,
76f. (Nr. 35), 84, T. XXIIIb
—, —, *Entwurf für den Hochaltar des*
Doms zu Siena (Z), 20, 23, 34, 141f. (Nr.
105c), T. LXXXa
—, Galleria Sabauda, *Mädchenkopf* (Z),
119 (Nr. 85), 160, T. XXIX

V

Verlorene oder verschollene Werke, 164
Verona, Museo di Castelvecchio, *Männ-
liche Akte* (Z), 138 (Nr. 103), 139, 153,
T. LXXVb
Viterbo, S. Giovanni dei Frati, Sakristei
(zerst.), *Fries des G. B. Almadiani* (F),
43, 57, 61, 74, 84f. (Nr. 44), Tafel
XXXIIa

Volterra, Madonnenkapelle, *Gewölbe-
fresken*, 10, 46 (Nr. 2)

W

Wien, Albertina, *Entwurf für die Apsis-
dekorationen des Sieneser Doms* (Z), 140f.
(Nr. 105b), 143, T. LXXXb
—, —, *Kopfstudien* (Z), 70 (Nr. 21),
74, 135, 135 (Nr. 117), 154, T.
XIXa
—, —, *Juno auf dem Pfauenwagen* (Z),
101ff. (Nr. 58b), T. La
Wilton House, Sammlung des Earl of
Pembroke and Montgomery, *Zwei*
Allegorien (Z), 107f. (Nr. 66b c), Tafel
XLIIc, d
Windsor Castle, Sammlungen I. M. der
Königin von England, *Entwurf für die*
Bronzetüren des Sieneser Doms (Z), 17f.,
139 (Nr. 105a), T. LXXXd
—, —, *Orgelentwurf für die Gonzaga* (Z),
115f. (Nr. 79), 120, 143f., Tafel
LXXIXc

Z

Zweifelhafte oder dem Autor unbekannt
gebliebene Werke, 165

PERSONEN UND ORTE

A

Adinolfi, P., 105
Alari-Bonacolsi, P. J., gen. L'Antico, 92
Alberti, C., 165
Alberti, L. B., 159
Albertini, F., 49, 57
Albini, G., 86
Albini, M., 86
Alexander VI., 10f., 46, 57
Alexander VII., 46, 49, 61, 68f., 73f., 82,
104, 125f., 146, 167
Almadiani, G. B., 84f.
Altemps, M. S. (Kardinal), 99
Amannus, Stefanus de (Notar), 133
Andrea (Vater des Malers Pietro d'An-
drea aus Siena), 10
Andreani, A. (Stecher), 165
Andrews, K., 154
Angelico, Fra, 155
Antico, L., 92
Antoniazio Romano, 10, 51
Antonio da Caravaggio (Maler), 73f.
Antonio di Giovanni (Maler in Siena), 46
Antonio da Trento (Stecher), 146
Appianus, 110
Arb, R. M., 111
Aretino, P., 89
Armellini, F. (Kardinal), 94, 121ff.
Armellino (Onkel des Kard. Armellini),
122
Armenini, G. B., 136
Arpino, Cavaliere d', 97ff.
Ascanio da Cortona (Steinmetz), 73
Athen, Turm der Winde, Rekonstruk-
tionsversuch, 155

B

Bachiacca, F., 94
Baglione, G., 57, 130
Baldi, L., 82
Bandinelli, B., 117, 136
Bandini, Contessa, 131
Barberini, Familie, 70
Bardi, A. (sien. Patrizier), 22
Bartoli, P. S. (Stecher), 98
Bartolomeo di David (Maler in Siena),
19
Bartolomeo, Fra, 29, 31, 86, 130
Bartsch, A., 51, 108, 117
Bassi, M., 126
Baumgart, F., 73
Beatrizet, N. (Stecher), 136f.
Becca, Michele del (Maler aus Imola),
59f., 72
Beccafumi, D., 14, 20f., 37, 39, 141, 143,
146, 149, 157
Bellanti, A. (Kaufmann), 16, 146
Bellini, G., 46
Bentivogli, G. B., Graf, 15, 85, 112
Berlin, National-Galerie, Architektur-
prospekt, 89
Bernardino da Menzano, 142
Berto di Giovanni (Maler in Perugia),
127
Besozzi, R. (Kardinal), 57
Biringucci, O., 144
—, V. (Ingenieur), 26, 144, 156ff.
Boccaccio, G., 77
Bocchi, A., 117
Bologna, S. Michele in Bosco, Konvent,
80

Bonaiuti, J. (Stecher), 144
Bonasone, G. (Stecher), 110
Bonfigli, B. (Maler), 60
Borgherini, P. F., 94
Borghese, S. (Kardinal), 135
Borghini, V., 158
Bosio, F. (sien. Kleriker), 144
Bottari, M. G., 120, 156
Botticelli, S., 49, 86
Bramante, D., 13, 25, 34, 60, 67, 89, 109,
138f., 156
Bramantino, 12, 72
Brevio, F. (Bischof), 11, 49f.
Brill, P., 130
Brunato, de, Familie, 98
Bry, Johann Theodor de (deutscher
Stecher), 158
Buddensieg, T., 21, 93
Bufalini, L., 99
Burckhardt, J., 30
Burgos, Antonio da (Kleriker), 132ff.
Buzio, F., 71

C

Cabanas, F. (Kleriker), 11, 46f.
Caccia, M., 133
Calice del (Bischof), 99
Camaiori, Familie, 146
Campagnola, G. (Stecher), 125
Camuccini (Maler), 98
Capodiferro, G. (Kardinal), 99
Caraffa, Familie, 17
Caraglio, G. (Stecher), 159
Carnesecchi, Lorenzo, 153
Carpaccio, V., 127

Carracci, Ag., 110, 112, 166
 —, An., 126
 Cartari, V., 62, 92
 Carvajal, B. (Kardinal), 57
 Caspary, H., 141
 Castiglione, B. (Graf), 115
 Catastini, F., 104
 Cattaneo, Familie, 49
 Cavalcaselle, G. B., 7, 49, 57, 61, 68, 72, 87
 Cavalleriis, J. B. de (Stecher), 136f.
 Cavallini, F., 145
 Cavenaghi, L. (Restaurator), 118
 Cecchini, P. A., 35
 Celestianus, I., 57
 Celio, G., 68f., 72, 126
 Cellini, B., 30, 117
 Cesare da Sesto, 48, 60
 Cesarini, Familie, 27, 108
 —, A. (Kardinal), 22
 —, G., 22
 Cevnenni, B. (Abt), 80f.
 Cherubino da Ferrara (Prior), 46f.
 Chigi, Familie, 74, 125
 —, A., 10f., 26, 34, 61, 63, 65, 67, 69, 81f., 87, 96, 104, 125
 —, F., s. Alexander VII.
 —, Francesca (Frau A. Chigis), 87
 —, S., 9, 12f., 16f., 73f.
 —, Sulpizia (Frau S. Chigis), 69, 73
 —, Chigi Farnese (Fürst), 144
 Ciaccheri, G., 151
 Ciampollini, Sammlung, 151
 Cicero, 94
 Clemens VII., 15, 18, 21f., 76, 94, 96, 101f., 117, 119, 121f., 125, 128f., 132f., 136, 161, 164
 Cleve, Herzog von, 120
 Coecke, P. (Maler), 95
 Colloci, Familie, 98
 Colonna, Familie, 98, 125
 —, F., Hypnerotomachia Polifili, 152
 —, G., 22
 Conti, Familie, 108
 Coor, G., 56
 Cortona, P. da, 81
 Cosciari, M. A., 100
 Costa, A. (Stecher), 144
 Crescenzi, A., 99
 —, J., 133
 Crivelli, G. P. (Goldschmied), 133
 Crozat, P., 155

D

Daniele da Volterra, 131f.
 Danti, Egnazio (Theoretiker), 9, 88
 Davidson, B., 85, 104, 138
 De Cataldo, N., 7
 Delaborde, H., 117
 Della Valle, G. Fra, 7, 143, 146f.
 Dente, Marco (Stecher), 112
 Dionysios von Halikarnass, 159
 Dollmayr, H., 73, 121
 Domenichino, 94
 Domenico del Coro (Kunsthändler), 141
 Domenico da Varignana (Architekt), 111

Donatello, 143
 Dosio, G. A., 142f., 151
 Dossi, Dosso, 118, 137
 Dosso, Battista di, 118
 Dürer, A., 28, 56, 127
 Dussler, L., 80

E

Egger, H., 151f.
 Enckevoert, W. (Kardinal), 15, 119ff.
 Enrico d'Alemagna (Vorfahre Peruzzis), 9
 Este, Ercole (Herzog von Ferrara), 153
 —, Isabella (Markgräfin von Mantua), 115

F

Fabriczy, K. von, 130f.
 Falconetto, G. M., 131
 Faluschi, G., 144, 151
 Fanti, S., 30, 137f.
 Fanucci, C., 104
 Faucci, R. (Stecher), 144
 Ferrajoli, A., 81
 Ferdinand II. (König von Aragonien), 50
 Fiano, G. (Freund Peruzzis), 26
 Filarete, 140
 Fiocco, G., 51
 Fischel, O., 49, 73
 Florenz, Pal. Pitti, Marmorbrunnen, 139
 —, Uffizien, Venus Medici (S), 95
 Fontana, C., 82, 125f.
 Forcella, V., 133
 Förster, R., 61f., 86f., 90
 Francesco da Caravaggio (Baumeister), 16f.
 Francesco da Olanda, 117, 153
 Francesco da Siena (Maler), 106, 149, 163
 Francia, F., 55, 91
 Franz I. (König von Frankreich), 13, 23, 75, 151,
 Freedberg, S. J., 7, 59, 80, 90, 93, 114
 Frey, D., 12, 23, 141
 Frey, K., 15
 Frizzoni, G., 7, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 87, 146
 Fungai, B., 37

G

Gallo, E. (Humanist), 61
 Garofalo, B., 86, 91
 Gellius, 161
 Genga, G., 167
 Gentile da Fabriano, 135
 Geymüller, H. von, 12, 151
 Ghiberti, L., 140
 Ghirlandaio, D., 127f., 145
 Ghisi, G. (Stecher), 110
 Gianmaria da Milano (Stukkateur), 131f.
 Giberti, G. M. (Bischof), 123f., 133
 Gibrallion, G. de (Scriptor Vaticanus), 51
 Giocondo, Fra, 106
 Giorgione, 33
 Giotto, 89, 127

Giovanantonio da Brescia (Stecher), 109, 127
 Giovanni da Modena (Maler), 111
 Giovanni di Stefano (Bildhauer und Architekt), 142
 Giovanni da Tivoli (Zeichner), 74f., 120
 Giovanni da Udine, 14, 41, 43f., 72, 88, 97, 100f., 139, 147, 156
 Giovio, P., 117
 Giraldus, G. G. (Humanist), 115
 Girolamo d'Angelo (Maurer in Siena), 23
 Girolamo Romano (Maler), 97, 99
 Girolamo da Treviso, 113f.
 Giulio Romano, 16f., 25, 29, 34, 36, 93, 98, 101, 103, 111f., 116ff., 121, 123, 128, 136, 139, 148, 156
 Giunta, G. (Verleger), 137
 Golpazo s. Volpaia, B. della
 Gonzaga, Familie, 108
 —, Federico (Herzog von Mantua), 115
 —, Ferdinando (Herzog von Mantua), 104
 Gotti, A., 166
 Granacci, F., 94
 Greco, El, 56
 Gregor XIII., 74, 105
 Greuter, M. (Stecher), 120
 Grimaldi, J., 74f.
 Grossino (Gesandter), 136
 Gutensohn, G. G., 99

H

Hadeln, D. von, 137
 Hadrian VI., 15, 115, 117, 119ff.
 Hartlaub, G. F., 157
 Hartt, F., 103, 113
 Heckscher, W., 157
 Heemskerck, M. van, 137
 Heinrich von Orléans, 23
 Hermanin, F., 49ff.
 Hertz, H., 118
 Hetzer, T., 33
 Hieronimo (Maler in Rom), 99
 Hind, A., 115
 Hirst, M., 125
 Hirth, H., 117, 136
 Huntley, G. H., 124

J

Jacopo Siculo (Maler), 14
 Jacopo da Varagine, Legenda Aurea, 109, 145
 Incisa della Rocchetta, G. (Marchese), 113
 Inghirami, T., 77, 80, 98
 Innozenz VIII., 57, 81, 125
 Isabella (Königin von Kastilien), 50
 Julius II., 12f., 16f., 46, 49, 52, 59, 72f., 93, 96, 117, 119
 Julius III., 99

K

Karl V. (Kaiser), 21f., 24, 132, 151
 Kauffmann, G., 114
 Kent, W. W., 7, 163
 Kultzen, R., 63f., 71, 77, 110, 136, 154

L

Labacco, A., 26, 140
 Lafenestre, G., 118
 Lancelotto, S., 80
 Lanciani, R., 99
 Lanciarini, Ulisse aus Fano, 85
 Lanckoronska, K., 89
 Lasinio, C. (Stecher), 165
 Lautizio da Perugia (Goldschmied), 26
 Leno, G. (Architekt), 17
 Leo X., 13, 15f., 26, 71, 75ff., 81, 88, 94, 98, 105, 113, 117, 119, 122, 125, 133, 139, 151
 Leonardo, 27ff., 31, 33, 48, 50, 52, 54, 63, 67, 72, 79f., 83, 107
 Le Sueur, N., 160
 Letarouilly, P., 93, 97
 Levie, H., 131
 Ligorio, P., 21, 24
 Ligozzi, J. (Maler), 104
 Lippi, Filippino, 33, 48, 50, 52, 89, 130
 Livius, 94, 159
 Lochorst, W. van, 119
 London, Soane Museum, Codex „Coner“, 77
 Longhi, R., 49
 Lorenzetti, L. (Bildhauer), 16f., 119
 Loreto, Kirche und Palast, 15
 Lothringen, Herzöge von, 114
 Lotto, Lorenzo, 29, 80
 Lugano, Dom, Fassade, 121
 Lught, F., 76
 Lukian, 29, 86

M

Magliano (Toskana), Darstellung eines jugendlichen Heiligen, 56
 Magnani, Familie, 98
 Mancini, G., 7, 46, 49, 57, 69, 84f., 98, 125, 144, 146, 164f.
 Mantegna, A., 33, 41, 52, 54, 62, 66, 86, 90, 114ff., 165
 Mantua, Pal. Ducale, Appartement der Isabella d'Este, 115
 Mariano, da Firenze Fra, 57
 Mariano, del Piombo Fra, 93, 98, 129f.
 Mariette, J. B., 155f.
 Marinari, B. (Baumeister), 16
 Marle, R. van, 50
 Marsigliana, La (Toskana), sien. Staatsgut, 22f.
 Martini, Francesco di Giorgio, 9f., 49, 52ff., 63, 71, 141f.
 Martini, Simone, 163
 Massari, M. (Kleriker), 47
 Materasso, A. del (Maler und Schwiegervater Peruzzis), 19
 Mattei di Giove, Familie, 99
 —, Asdrubale, 97f.
 —, Paolo, 97
 Matteini, T. (Stecher), 144
 Matteo di Giovanni, 46
 Maturino d. Ä. (Maler), 11, 64
 Mauceri, E., 124
 Mazochius, Epigrammata, 100
 Mazzolino, L. (Maler), 26

Medici, Familie, 114, 123
 —, Caterina de', 23
 —, Cosimo de' (Herzog von Florenz), 9
 —, Giuliano de' (Herzog von Nemours), 13, 76
 —, Leopoldo de' (Kardinal), 158
 —, Lorenzo de' (Herzog von Urbino), 13, 77
 Meister der Barberinitafeln, 127
 Meister mit dem Würfel (Stecher), 77f.
 Meleghini, J. (Architekt), 24f., 151
 Mellini, Familie, 98
 Melozzo da Forli, 57f., 66, 71, 89
 Merlotti, G. (Kleriker), 69, 148
 Mez, M. L., 131
 Michelangelo, 7, 12, 14, 25f., 28ff., 33, 35, 40, 60f., 63f., 67ff., 72, 74f., 83, 95, 112f., 117, 119, 123f., 136, 138, 153, 156
 Michelangelo da Siena (Bildhauer), 119ff., 134
 Michele, Capitano, 17
 Michiel, M. A., 26
 Mignanelli, P. P., 99
 Milanese, G., 9, 151, 156, 163
 Mills, Familie, 98
 Mocetti, G. (Stecher), 86
 Montelupo, Raffale da, 134
 Monte Oliveto Maggiore, Konvent, 80
 München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex Iconographicus 195, 93
 Muñoz, A., 46f.
 Muraro, M., 114

N

Nazzano (Lazio), S. Antonio, Apsisfresken, 50
 Neapel, Archäologisches Museum, sog. „Urania Farnese“ (S), 93
 Negro del, Familie, 70
 Neroccio di Bartolomeo (Maler), 55f.
 Neroni, B., gen. Il Riccio, 21, 26, 141, 146, 149, 151
 Nibby, A., 98
 Niccolo da Carrara (Steinmetz), 26, 142
 Nicoletto da Modena (Stecher), 118

O

Oberhuber, K., 84, 87, 95, 97, 103, 116f., 123, 162f., 165
 Odazzi, G. (Maler), 78f.
 Orcagna, A., 130
 Ordeaschi, Francesca (Frau A. Chigis), 87
 Orsini, Franciotto, 76
 Ovid, 61ff., 65, 78, 101f., 159

P

Pacchia, G. del, 37
 Pacchiarotti, G., 37
 Palladio, A., 160
 Palladio, Blosio (Humanist), 61, 65
 Pallucchini, R., 80
 Palmezzano, M., 58
 Panofsky, G., 95, 97
 Panonio, Michele (Maler), 118

Pantalassi, F., s. Armellini, F.
 Paris, Louvre, sog. „Danceuses Borghèse“ (R), 115
 Parker, K. T., 54, 73
 Parmigianino, F., 35, 129, 137, 146, 154, 157, 161
 Passavant, J. D., 88, 98
 Paul III., 23ff.
 Paul IV., 27
 Paul V., 135
 Pecci, G. A., 150f.
 Penni, G. F., 34, 88, 95, 103ff., 119, 123
 Pericoli, C., 69
 Perino del Vaga, 34, 78, 95, 100f., 103f., 131, 151f.
 Perugino, P., 10, 12, 27, 29, 31, 33, 37f., 48ff., 59, 66, 130
 Peruzzi, Claudio (Sohn Baldassares), 19, 26f.
 —, Desiderio Maria (Bruder Baldassares), 9
 —, Emilia (Tochter Baldassares), 26f.
 —, Giovanni di Salvatore aus Volterra (Vater Baldassares), 9
 —, Giovanni Sallustio (Sohn Baldassares, Architekt), 19, 26f., 121, 151f.
 —, Lucrezia (Tochter des Antonio del Materasso, Frau Baldassares), 19, 26
 —, Onorio (Sohn Baldassares, Maler), 19, 26f.
 —, Sallustio (Sohn Baldassares, Architekt), s. Peruzzi, Giovanni Sallustio
 —, Servio (Sohn Baldassares), 19, 26f.
 —, Simone (Sohn Baldassares), 19, 26f.
 —, Sulpizia (Tochter Baldassares), 19, 26f.
 Petrarca, Paolo (Schwiegersohn Peruzzis), 27
 Petrucci, Familie, 108, 157
 —, Pandolfo, 141
 —, Sulpizia (Frau des Sigismondo Chigi), 69
 Philostrat, 101f.
 Pianre, Giovanni, Maler, 51
 Piccolomini, Giovanni (Kardinal), 22
 —, G. G., 18
 —, Tommaso, 134
 Piero della Francesca, 109
 Pietro d'Andrea da Volterra (Bruder Peruzzis, Maler), 10, 12, 19, 21, 26, 119, 132f.
 Pietro Antonio da Sanminiato (Steinmetz), 136
 Pietro di Domenico (Maler), 48, 56, 79
 Pietro di Giovanni (Maler), 46
 Pietro di Giovanni Torini (Maler), 10
 Pinturicchio, B., 10, 27, 31, 33, 40, 42, 44f., 48ff., 56ff., 63, 66, 69, 80f., 85, 89, 91, 125
 Pio, Alberto (Graf von Carpi), 13
 Pistoia, Ospedale del Ceppo, Terracottafries, 32
 Pisanello, 135
 Pisano, Nicola, 141ff.
 Pius III., 10
 Pius IV., 57, 110
 Pius VI., 137
 Plinius, 106

Plutarch, 53
 Poggibonsi (Toskana), Befestigungen, 21
 Poggio a Caiano, Villa Medici, Terracottafries, 32
 Pola, Triumphbogen, 155
 Polidoro da Caravaggio, 34, 54, 64, 77, 87, 108, 110, 129ff., 144, 152
 Pollaiuolo, A. del, 151
 Pompeia, G. B. P., 100
 Poniatowski (Graf), 99f.
 Pontormo, 35, 94, 155
 Ponza, Insel, 17
 Ponzetti, Brigida, 81
 —, Caterina, 81
 —, Ferdinando (Kardinal), 13, 81
 Pope-Hennessy, J., 30f., 55f.
 Popham, A., 115f., 139
 Pordenone, L., 118
 Porta, Ardicino della (Kardinal), 105
 Porto Ercole, Bauten Agostino Chigis, 14
 Posner, K., 99
 Pouncey, P., 7, 35, 71, 79f., 85f., 91, 93, 101, 103f., 106, 108f., 132, 135, 137f., 152f., 160, 165
 Pouncey, P. und Gere, J., 49, 51, 53f., 76, 78, 104, 114, 136, 143, 152f.
 Poussin, N., 159
 Ptolomäus, 66
 Pythagoras, 138

Q

Quercia, J. della, 144

R

Raffael, 7, 10, 12ff., 17, 24ff., 31ff., 36ff., 42ff., 49f., 54, 56, 58f., 61, 63ff., 69ff., 75, 78ff., 107, 109ff., 115ff., 123, 125, 127ff., 134ff., 139ff., 145, 147ff., 155f., 158, 160, 164
 Raffaellino dal Colle, 101, 104, 160
 Raimondi, Marcantonio (Stecher), 51, 70f., 108, 117f., 135f., 164
 Rancoueil, Abbé, 98
 Rangone, Ercole (Kardinal), 105
 Ratti, C. G., 113
 Regteren Altena, I. Q. van, 121
 Reinach, S., 109
 Resta, Padre, 104
 Riario, Raffaele (Kardinal), 14, 52, 93ff.
 Ricci, C., 68
 Riccio, Andrea Briosco (Bildhauer), 109
 Ripa, C., 94, 116, 162
 Ripanda, Jacopo (Maler aus Bologna), 10, 29, 31, 42, 47, 51ff., 60, 72, 87, 165
 Robbia, Fra Mattia della, 122
 Roberti, C., aus Civitella (Stecher), 112
 Rodolfo Mantovano, 19
 Rom, Accademia di San Luca, 131
 —, Archivio di Stato, Archiv des Ospedale S. Giacomo degli Incurabili, Census-Bücher, 26
 —, —, —, Kataster, 20
 —, —, —, Rechnungsbücher, 124, 133
 —, —, Archiv der Karthäuser von S. Croce in Gerusalemme, 57

Rom, Archivio di Stato, Archiv der Zisterzienser von S. Croce in Gerusalemme, 57
 —, Augustus, Grabmal des, 155
 —, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Archiv der Zisterzienser von S. Croce in Gerusalemme, 57
 —, Bogen des Konstantin, 52, 70, 87, 155
 —, Bogen des Titus, 143
 —, Casino Rospigliosi, Löwenschlachtsarkophag, 109, 135
 —, Cestiuspyramide, 121
 —, Colossus Neronis, 155
 —, Curia, 121, 140
 —, Domus Augustiana, 98
 —, Domus Aurea, 41ff., 60, 66, 73, 94, 99
 —, Engelsburg, Sala dell'Adriano, Fries, 104
 —, Forum, 71
 —, Grabbau, antiker, 127
 —, Haus des G. B. Almadiani, 84
 —, Haus der Cavalieri di Malta (von Rhodos), Fresken in der Loggia, 89
 —, Haus des Ulisse Lanciarini aus Fano, 85
 —, Haus des Leonardo Leni, 84
 —, Haus bei S. Maria sopra Minerva, Fassadenfresken mit Flußgott Nil, 136f.
 —, Haus des Giovanni Tartarini, 84
 —, Kapitol, Theater von 1513, 13, 76f.
 —, Kolosseum, 53, 87, 155, 161
 —, Maestri di Strada, 17
 —, Meta Romuli, 156
 —, Palast des Ardicino della Porta im Borgo, 105
 —, Pal. della Cancelleria, 93, 96
 —, Pal. Colonna, Hermaphrodit (R), 55
 —, —, Steinvasen (chemals), 161
 —, Pal. dei Conservatori, Apotheose der Sabina (R), 66
 —, —, Fresken, s. Ripanda, Jacopo
 —, —, Museo Nuovo, sog. Brutus, 94
 —, —, Vulkan in der Schmiede (R), 65
 —, Pal. Doria Pamphili, Kalydonischer Eber (R), 63
 —, Pal. Mattei, Jupiterstatue, 109
 —, Pal. Massimo alle Colonne, Vestibül, Stuckdekorationen, 131
 —, Palast des Kard. Ercole Rangone bei S. Agata dei Goti, 105
 —, Pal. Stati Maccarani, 98
 —, Pal. della Valle (chemals), Wölfin (S), 78
 —, Pal. Venezia, 88f.
 —, —, Sala Regia, 75, 88f.
 —, Pantheon, 25, 89, 155
 —, —, Bronzetüren, 140
 —, —, Grab des Perino del Vaga, 151
 —, —, Grab Raffaels, 24f.
 —, Piazza Monte d'Oro, urbanistische Neuordnung, 16
 —, Porta del Popolo, 99
 —, Quirinal, Rossebändiger, 113
 —, Sammlung Busiri Vici, Bildnis eines Künstlers, 118

Rom, S. Agnese fuori le Mura, 138
 —, S. Bartolomeo in Isola, Thronwangen, 161
 —, S. Caterina da Siena, Bruderschaft der Siensesen, 12
 —, S. Costanza, 138
 —, S. Cecilia, Cap. Ponzani, 58
 —, S. Croce in Gerusalemme, Apsisfresken, 109
 —, —, Cap. S. Elena, Zustand vor 1500, 58
 —, S. Giacomo degli Incurabili, Hospital und Bruderschaft, 19, 26, 124, 132
 —, S. Giacomo degli Spagnuoli, 84
 —, S. Maria dell'Anima, Grabmal des Herzogs von Cleve, 120
 —, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Antonio Albertoni, 133
 —, S. Maria sopra Minerva, Grabmal Alberini, 69
 —, S. Maria della Pace, 84
 —, —, Cap. Cesi, 84
 —, —, Cap. Mignanelli, 84
 —, —, Oktogon, Ausstattung, 125f.
 —, S. Maria in Porta Paradisi, 124f.
 —, S. Maria della Visitazione, Nonnenkonvent, 98
 —, St. Peter, 74
 —, —, Atrium, Löwenschlachtsarkophag, 135
 —, —, Bronzetüren, 140
 —, —, Grabkapelle Sixtus' IV., 74
 —, S. Rocco, Bruderschaft, 10f., 13, 19, 21, 23, 78
 —, S. Sabina, Holztüren, 140
 —, S. Silvestro al Quirinale, Cap. S. Caterina des Fra Mariano del Piombo, 129f.
 —, Säule des Trajan, 60, 155
 —, Säule des Mark Aurel, 155
 —, Septizonium Septimii Severi, 54
 —, Serapaeum, Statue eines Flußgottes: Tiber, 136
 —, Tempel des Castor und Pollux, 30
 —, Tempel des Mars Ultor, 30
 —, Vatikan, Biblioteca Greca, 89
 —, —, Giardino Segreto, 90
 —, —, Museum, Laokoon, 67
 —, —, —, Nil, 136
 —, —, —, Diokletianische Porphyrsäulen, 74f.
 —, —, —, Torso vom Belvedere, 67
 —, —, Privatappartement Julius' II., 93
 —, —, Sala di Costantino, 16
 —, —, —, Grundsteinlegung von Alt-St. Peter (F), Detail, 164, T. Ic
 —, —, Sala Ducale, 16
 —, —, Sala dei Palafrenieri, Ausstattung, 75, 88
 —, Villa Albani, Kybele (R), 77
 —, Villa Doria Pamphili, Gallierschlacht (R), 95
 —, Villa Giulia, 99
 —, Villa Medici, Parisurteil (R), 65
 —, Virtuosi del Pantheon, 25
 Romagnoli, E., 7, 46, 68, 110, 146
 Ronconi, Familie, 98
 Roselli, C., 109
 Rossellino, Antonio, 139
 Rosso Fiorentino, 35, 129, 146, 159

Röttgen, H., 167
 Rovere, Domenico della (Kardinal), 48
 —, Franciotto della, 74
 Rubens, P. P., 95
 Ruysch, Johannes (Maler), 72

S

Salimbeni, Pierantonio, 151
 Salviati, Francesco, 93, 125f.
 —, Giovanni (Kardinal), 23
 Sangallo, Antonio d. J. da, 14, 16f., 21f.,
 24f., 36, 60, 84, 119, 123f., 127, 129,
 133, 143, 164
 —, Aristotele da, 138
 —, Giuliano da, 54, 156
 Sanminiati, D. Conte, 149
 Sannes, Familie, 100
 Sansedoni, Ambrogio, 104
 —, G., 104
 Sansovino, Andrea, 33, 120f., 123ff., 134
 —, Jacopo, 25, 29, 100, 123, 125
 Santi, Ciro (Stecher), 68
 Santinelli, Alessandro (Graf von Metula),
 11
 Santoro, Fazio (Kardinal), 74
 Sarto, Andrea del, 94
 Sauli, Familie, 108
 —, Bandinello de' (Kardinal), 76
 Saxl, F., 91
 Scannelli, F., 76
 Schiavo, A., 94, 96f.
 Schinner, M. (Kardinal), 119
 Scholz, J., 163
 Schwager, M., 17
 Sebastiano del Piombo, 7, 12, 14, 25f.,
 28f., 33, 38f., 42, 61, 63, 65, 68, 70, 79,
 83, 92, 100, 112, 118, 125, 137, 153,
 155f.
 Sergardi, Filippo (Kleriker), 16, 125, 127
 Serlio, S., 24, 26, 89, 135
 Sibilla, Gaspare (Bildhauer), 137
 Siena, Biblioteca Comunale, Nachlaß
 G. Milanesis, 9
 —, —, Manuskript A III 33, 144
 —, —, Skizzenbuch S III 2, 163, 167
 —, —, Skizzenbuch S IV 7, 151f. (Nr.
 110), 167
 —, Dom, 23, 140ff.
 —, —, Cap. S. Giovanni, 143
 —, —, Chorgestühl, 141
 —, —, Fußbodenintarsien, 141
 —, —, Grabmal des Tommaso Piccolo-
 mini, 134

A

Abel, Ermordung A., Nr. 53a, Tafel
 XXXIXa
 Abendmahl, Nr. 65, T. XXXIIIb
 Abundantia, Nr. 29, 66c, T. XIVc,
 XLIIId

Siena, Biblioteca Comunale, Hochaltar,
 141
 —, Einzug Karls V., 21
 —, Museo dell'Opera, Drei Grazien (S),
 59
 —, Pal. Piccolomini, Fries, 32
 —, Pinakothek, Madonna, 56
 —, Republik, 18f., 21ff., 141, 154
 —, S. Ansano, Bruderschaft, 69
 —, S. Domenico, Konvent, 19f., 22,
 154f.
 —, —, Cap. S. Caterina, 155
 —, S. Giovanni, Taufkirche, 140
 —, S. Giovanni Battista, Bruderschaft, 21
 —, S. Maria di Fontegiusta, 144
 Signorelli, L., 12, 29, 32f., 40, 55f., 58ff.,
 63f., 66, 80, 82
 Silos, G. M., 125
 Sixtus IV., 49, 57, 74, 138
 Sixtus V., 75
 Sodoma, 12, 14, 20f., 26, 28f., 39f., 51f.,
 55f., 66, 69, 72, 83, 87, 90, 92f., 119,
 131, 140, 146, 149, 155
 Soggi, Nicolò (Maler), 145
 Solosenda, Antonio di Giovanni (Stein-
 metz), 132f.
 Spada, Familie, 98
 Spannocchi, Girolamo, 22
 Spinola, Agostino (Kardinal), 23, 142
 Sprega, E. (Maler), 148
 Stati, Familie, 97ff
 Stati, Cristoforo di Paolo, 98
 Stati, Paolo, 98
 Statius, 101f.
 Stechow, W., 131
 Steingräber, E., 69
 Sternini, G. Graf, 118
 Sueton, 71

T

Taja, A., 59, 136
 Thomassin, P., 110, 114, 116
 Thürmer, J., 99
 Tintoretto, 127f.
 Titi, F., 50, 68, 86
 Tizian, 28, 107, 127f., 137, 155, 160
 Tizio, S., 141
 Todi, S. Maria della Consolazione, 14
 Tolomei, Francesco, 142
 Tomei, P., 47
 Tribolo, N., 120f., 134
 Trivulzi, Agostino (Kardinal), 131f.
 Turamini, Crescenzo, 146, 148

BILDGEGENSTÄNDE DER WERKE PERUZZIS*

Adam und Eva bei der Arbeit, Nr. 53a,
 T. XLIIb
 Aktstudien, Nr. 26, 103, T. XIIIb
 LXXXVb
 Alchimie, Allegorie auf die A., Nr. 125,
 T. LXXXVI
 Allegorien, Nr. 75

U
 Ugo da Carpi, 78, 108, 116
 Ulisse da Fano, 13, 85
 Urban, G., 47

V

Valadier, G., 93, 99
 Valentinianus, 57
 Valeriano, P., 62,
 Vasari, Giorgio, 7, 9ff., 18f., 21, 24f., 30,
 46, 48, 57, 59ff., 68ff., 74ff., 82f., 88f.,
 96, 103f., 111, 113f., 116f., 119, 123,
 125ff., 130f., 136f., 138, 144, 146, 149,
 151, 155ff., 163f.
 Vecchietta, L., 141f., 155
 Veen, G. van (Stecher), 110, 158
 Vellio, Marcello, 49
 Veneto, Bartolomeo, 118
 Veneziano, Agostino, 77
 Venturi, A., 7, 118, 124, 150
 Vergil, 144
 Verheyen, E., 62
 Verrocchio, A., 49
 Vico, Enea (Stecher), 136
 Vignola, 111, 126
 Virgilio Romano (Maler), 149
 Viterbo, S. Giovanni dei Frati, 84f.
 Vitruv, 30, 106, 138, 159
 Volpaia, Bernardino della, genannt Gol-
 pazo (Architekt), 93
 Volterra, Archiv, 9

W

Wasserman, J., 99
 Weese, A., 7, 151f.
 Weller, A. S., 56
 Wicar, J. B., 146
 Wickhoff, F., 7, 46, 51ff., 59, 73, 153
 Wilton House, Sammlung des Earl of
 Pembroke and Montgomery, Meleager-
 Sarkophag, 63
 Woeriot, P. (Stecher), 110
 Wolters, W., 131

Z

Zanetti, A. M., 46
 Zecca, Alessandro della (Freund Peruz-
 zis), 26
 Zuccari, Brüder, 88
 —, Taddeo, 152

* Aufgenommen wurden neben den übergreifenden Themen der einzelnen Werke nur solche Bildgegenstände, die diesen Themen nicht von vornherein zu entnehmen sind.

Allegorie der Fortuna, Nr. 91, 100, Tafel LXIc, LXXVa
 Allegorie auf das Heilige Jahr 1525, Nr. 94, T. LXXa
 Altarentwürfe, 105c, f, T. LXXXa, LXXIXc
 Amor, Nr. 18b, c, 51, 56, 58a, 107b, T. XIIb, XXIIb, XXXVIc, XLIXc, d, s. a. Putten
 —, Bogenschießender, Nr. 18c, T. XIIb
 Anbetung der Hirten, Nr. 2, 39, Tafel XXIVa
 Anbetung der Könige, Nr. 3, 42, 45, 76, 105d, T. IIIa, XXIb, XXVII, LVI bis LVIIIa, LXXXc
 Androklos und der Löwe, Nr. 131, Tafel LXXXIXb
 Anna Selbdritt, Nr. 5c
 Ansanus, Nr. 105f., T. LXXIXc
 Antiken, Aufnahmen antiker Plastik, Nr. 11, 22, 23, 24, 25, 38, 51, 98, 99, 110, 111, 114, 130c, e, f, g, T. VIIb, XIIIa, XVIIIa, b (?), XXIIIc (?), LXXIa, c, XCb, XCIIa, b, XCIIIc, d, e, XCVb, c
 Antonius und Furnius, Nr. 7, T. VIIa
 Antonius von Padua, Nr. 86
 Apelles, Verleumdung des A., Nr. 49, T. XXXIVa
 Apollo mit der Leier, Nr. 18c, 51, 56, 57, 69, 79, 81, 107b, T. XIIb, LIIa, LXIXa, LXXIXb
 Apollo und Daphne, Nr. 37, 51, Tafel XCIVa
 Apollo und Leukothea (?), Nr. 107b
 Apollo und Marsyas, Nr. 18a, 107b
 Apollo und die Musen, Nr. 56, 78, 81, T. LVIIIb, LXIXa
 Apollo tötet die Pythonschlange, Nr. 37, T. XCIVa
 Apollo auf seinem Himmelsgespann, Nr. 37, 51
 Apollo und Venus, Nr. 37
 Apostel, Nr. 3, 31 (?), T. Id
 Apsidekoration, Entwurf, Nr. 105b, T. LXXXb
 Ara, Nr. 18c, T. XIIb
 Argo, Nr. 18c, T. XIIb
 Ariadne auf Naxos, Nr. 18a
 Arion und der Delphin, Nr. 51, Tafel XXXVb
 Atalante, Nr. 18a, T. XIIa
 Auferstehung, Nr. 75, 107c, T. LXXXVIa
 Augustus, Nr. 24, T. XVIIc, d
 Augustus und die tiburtinische Sibylle, Nr. 106, T. LXXXII
 Auriga, Nr. 18c, T. XIIb
 Aurora und Cephalus, Nr. 51, Tafel XXXVc
 Avaritia, Vertreibung der A. aus dem Tempel der Musen, Nr. 81, T. LXIXa

B

Bacchus, Nr. 107b
 Bacchus und Ariadne, Nr. 18c, 51, 52, T. XIIb, XXXVIa, b

Bacchuszug, Nr. 51, 52, T. XXXVIa, b
 Belagerung von Betuliah, Nr. 75, T. LVb
 Belagerung einer Festung, Nr. 17
 Bernardino von Siena, Nr. 123, Tafel LXXXIb
 Bernhard von Clairvaux, Nr. 92, Tafel LXVIIIa
 Beweinung, Nr. 107c, T. LXXXVIa
 Brigitte von Schweden, Nr. 42, Tafel XXVIII
 Bronzetüren, Entwürfe für B., Nr. 105a, T. LXXXd
 Brunnen, Entwurf für B., Nr. 104, Tafel LXXXIIIb
 Bruno von Meißen, Nr. 86
 Bühnenbild, Entwurf für B., Nr. 35, T. XXIIIb, s. S. 22

C

Caesar, Nr. 24, T. XVIIc, d
 Caligula, Nr. 24
 Canis Maior, Nr. 18c, T. XIIb
 Caritas, Nr. 53a, 57, 83, 86, 105c, 107c, T. XXXIXa, XLVa, LXVa, LXXd, LXXXa
 Cephalus und Prokris, Nr. 51, Tafel XXXVc
 Ceres, Nr. 51, 107b
 Christophorus, Nr. 119, 120, Tafel LXXXVIIa, b
 Christophorus und der Einsiedler, Nr. 107c, T. LXXXVIa
 Christophorus, Marter des Ch., Nr. 107c, T. LXXXVIa
 Christophorus läßt seinen Stab grünen, Nr. 107c, T. LXXXVIa
 Christus, segnend, Nr. 13, T. VIII
 Christus, Arma Ch., Nr. 13, T. VIII
 Christi Beschneidung (?), Nr. 105a, Tafel LXXXd
 Christi Darstellung im Tempel (?), Nr. 105a, T. LXXXd
 Christus im Disput mit den Schriftgelehrten (?), Nr. 105a, T. LXXXd
 Christus und die Ehebrecherin, Nr. 130a, T. XCIIIa
 Christus, Entkleidung Ch., Nr. 12, Tafel VIIb
 Christi Erscheinung vor den elf Aposteln, Nr. 127, T. LXXIVb
 Christus zwischen Moses und Elias, Nr. 105b, T. LXXXb
 Claudius, Nr. 24, T. XVIIc
 Cleopatra, Nr. 107b
 Cleopatra auf dem Forum, Nr. 7, Tafel VIIa
 Cleopatra, Tod der C., Nr. 8, T. VIa
 Constantia, Nr. 105c, 107c, T. LXXXa
 Corona, Nr. 18c, T. XIIb
 Corvus, Nr. 18c, T. XIIb
 Crater, Nr. 18c, T. XIIb
 Conversazione, Santa, Nr. 3, 42, 43, 75, 86, 107c, 123, 129, T. Id, XXIIIa, XXVIII, LXIV, LXXXIb, LXXXVIa, XCb
 Cygnus, Nr. 18c, T. XIIb

D

Dädalus baut die Kuh für Pasiphae, Nr. 58a, T. XLIXa
 Dädalus und Pasiphae (?), Nr. 18b, Tafel XXIIb
 Danae, Liebe der D., Nr. 18a
 Daniel, Urteil des D., Nr. 105a
 Daphne beredet Penneus, sie nicht zu vermählen, Nr. 37, T. XCIVb
 David, Nr. 5c
 David und Goliath, Nr. 75, T. LVa
 David und Saul, Nr. 42
 David, Triumph des D., Nr. 50, Tafel XXXI
 Deukalionische Flut, Nr. 51
 Deukalion und Pyrrha, Nr. 51
 Delphinus, Nr. 18c, T. XIIb
 Diana, Nr. 18c, 51, 107b, T. XIIb
 Diana und Aktäon, Nr. 18a, 107b, Tafel XIIb, LXXXIV
 Diana und Endymion, Nr. 51, 107b, 108, T. LXXXIV, LXXXVIb
 Diana auf ihrem Stiergespann (Ursa Maior), Nr. 18c, T. XIIb
 Disperatio, Nr. 66a, T. XLIIb
 Domitian, Nr. 24
 Durchgang durch das Rote Meer, Nr. 68, T. LIIIb

E

Eber, Kalydonischer, Nr. 18a, T. XIa
 Engelskonzert, Nr. 3, 46, 76, T. Id, XXIa, LVI
 Equus, Nr. 18c, T. XIIb
 Eridanus, Nr. 18c, T. XIIb
 Erigone, Nr. 18c, T. XIIb
 Erosen s. Putten
 Erschaffung Evas, Nr. 42, T. XXVII
 Erschaffung der Menschen, Nr. 51
 Erschaffung von Sonne und Mond, Nr. 53a
 Erzengel, Nr. 75
 Europa und der Stier, Nr. 18a, c, 107b, T. XIIb
 Eva, Zuführung E., Nr. 53a, T. XLIa
 Evangelisten, Nr. 13, 31 (?), 44, 107c, T. VIII, XXXIIa

F

Fama, Nr. 18c, 33, 57, T. XIVa, XLVa, XCIIc
 Familie, Heilige, Nr. 40, 42, T. XXV
 Fassaden-Dekorationen, Nr. 18b, 20, 24, 47, 75, 105e, T. XVIc, XVIIa, c, d, XXIIa, b, LVb, LXXXIa
 Felicitas aeterna, Nr. 86, T. LXIV
 Felicitas publica, Nr. 53a, T. XXXIXa
 Fides, Nr. 83, 86, 105c, 107c, T. LXVa, LXXb, LXXXa
 Fische, Nr. 18c, 54, 56, T. XIIb, XXXVIIIc
 Flucht nach Ägypten, Nr. 3, 42, T. Id
 Fortitudo, Nr. 5b, 53a, 83, 86, 105c, T. IIIb, XXXIXa, LXIV, LXXh, LXXXa

Fortuna, Nr. 18c, 66a, 91, 100, T. XII, b
XLIIb, LXIc, LXXXV a
Franziskus, Nr. 87, T. LXVIII b
Furnius und Antonius, Nr. 7, T. VII a

G

Ganymed, Entführung des G., Nr. 18c,
T. XV a
Genien, Olympische, Nr. 18b, T. XVI c
Genius, Fackeltragender, Nr. 55, Tafel
XXXVIII a
Gigantenkampf, Nr. 107b, T. LXXXIV
Gloria, Nr. 53a, 57, T. XXXIX a,
XLV a
Goldenes Kalb, Anbetung des G. K.,
Nr. 53a
Gottvater, segnend, Nr. 3, 5c, 87, Tafel
Id, LXVI
Gottvater in den Wolken, Nr. 115, Tafel
XCIII b
Grabmal des Kardinals Francesco Armel-
lini, Nr. 87, 87a, T. LXVI-LXVII,
LXXXVIII b
Grabmal des Antonio da Burgos, Nr. 95,
T. LXXXII a, LXXXIII a
Grabmal Hadrians VI., Nr. 86, T. LXIV,
LXV a, b
Grazien, Drei, Nr. 14, T. XVII b
Greis, Nr. 27, 110, T. XVIII c

H

Hadrians VI. Einzug in Rom, Nr. 86,
T. LXIV
Hasdrubals Gattin, Tod der Gattin H.,
Nr. 73, T. LIV c
Haus, das H. der ersten Römer (?),
Nr. 126, T. LXXVIII b, c
Heilige, Nr. 75
Heimsuchung, Nr. 105a, T. LXXX d
Helena, Nr. 13, 71, T. VIII, LIV a
Helios s. Apollo
Herkules, Nr. 22, 81, T. XVIII b,
LXIX a
Herkules vor Euander, Nr. 63, Tafel
XXXIII d
Herkules und die Hydra, Nr. 18c, Tafel
XV d
Herkules und der Nemeische Löwe,
Nr. 18c, T. XV c
Herkules, Taten des H., Nr. 17, 18a,
T. Xa, b, c, d
Herkules' Vermählung mit Hebe, Nr. 56,
T. XLIII b
Herkules zähmt den Cerberus, Nr. 97
Hermaphrodit und Satyr, Nr. 11, Tafel
VIII b
Hieronymus, Nr. 3, T. Id
Hieronymus zieht dem Löwen den Dorn
aus der Tatze, Nr. 3
Hieronymus, Der büßende, Nr. 3
Himmelbett, Entwurf für H., Nr. 60
Himmelfahrt Christi, Nr. 75
Hippomenes und Atalante, Nr. 107b
Hydra, Nr. 18c, T. XII b
Hyperotomachia Polifili, Kopien nach
der H., Nr. 110

J

Jakobus Maior, Nr. 107c, T. LXXXV a
Jakobus Maior im Kampf gegen die
Sarazenen, Nr. 107c, T. LXXXVI a
Jakobus Maior als Miles Christi, Nr. 107c,
T. LXXXVI a
Jakobus Maior, Überführung seines
Leichnams nach Compostella, Nr. 107c,
T. LXXXV a
Johannes d. T., Nr. 3, T. Id
Johannes d. T. als Knabe, 107c, 129, 109,
T. LXXXVI a, XC b, XCI c
Johannes d. T. und Petrus, Nr. 48, Tafel
XXIV b
Johannes d. T. erweckt Tote (?), Nr. 3
Josephsgeschichte: Der silberne Becher
wird in Benjamins Getreidesack ge-
funden, Nr. 68, T. LIII b
Joseph vor seinen Brüdern, Nr. 53a,
T. XXXIX a
Joseph gibt sich seinen Brüdern zu er-
kennen, Nr. 68, T. LIII b
Joseph bewirtet seine Brüder, Nr. 68,
T. LIII b
Josephs Brüder entdecken das Geld in
ihren Getreidesäcken, Nr. 53a, 68,
T. XXXIX a, LIII b
Josephs Brüder knien vor Joseph, um
Getreide zu kaufen, Nr. 68, T. LIII b
Josephs Brüder kaufen zum zweiten Male
Getreide in Ägypten und führen Ben-
jamin vor Joseph, Nr. 68, Tafel LIII b
Joseph wird an die Ismaeliten verkauft,
Nr. 105a, T. LXXX d
Joseph im Kerker, Nr. 105a, T. LXXX d
Joseph flieht Potiphars Weib, Nr. 53a,
105a, T. XXXIX a, LXXX d
Josephs Traum von den Gestirnen,
Nr. 53a, T. XXXIX a
Joseph legt die Träume aus, Nr. 53a,
T. XXXIX a
Josephs Versenkung in den Brunnen,
Nr. 53a, T. XXXIX a
Iphigenie, Opfer der I. (?), Nr. 18b, Tafel
XVII a
Isaak, Opfer des I., Nr. 42, T. XXVII
Judith und Holofernes, Nr. 42
Jünger am Ölberg, Nr. 124, T. XCI a
Jungfrau, Nr. 18c, 54, 56, T. XII b,
XXXVIII c
Jungfrauen auf Pferd, Nr. 107b
Juno, Nr. 51
Juno auf dem Pfauenwagen, Nr. 58b,
T. La
Jupiter, Nr. 18c, 51, 70, 107b, T. XII b,
XXXVII d, LIII b
Jupiter und Ganymed, Nr. 58b, T. Lb
Jupiter und Juno, Nr. 107b
Jupiter, Lieben des J., Nr. 18a
Justitia, Nr. 5b, 66b, 83, 86, 93, T. III b,
XLII c, LXIV, LXX g, LXXI e

K

Kain und Abel, Nr. 53a, T. XXXIX a
Kaiser, Kopf eines römischen K., Nr. 17,
T. IX c

Kaiser, Zwölf römische, Nr. 24, Tafel
XVII c, d
Kanzelentwurf, Nr. 105d, T. LXXX c
Karls V. Einzug in Rom, Entwürfe für
Festdekorationen, Nr. 110
Katharina von Alexandria, Nr. 3, 42,
107c, T. Id, XXVIII, LXXXVI
Katharina von Alexandria, Disputation
der K. mit den Philosophen, Nr. 3
Katharina von Siena, Nr. 107c, 109, 122,
123, T. LXXXI b, c, LXXXVI a,
XCI c
Katharina von Siena, Kopfreliquiar,
Nr. 122, T. LXXXI c
Kentaur, Bogenschießender, Nr. 18c,
T. XII b
Kindermord, Nr. 3, T. Id
Königin von Saba, Huldigung der K.
vor Salomo, Nr. 53a, 57, T. XI a,
XLVI a
Konstantin, Kaiser, Nr. 13, T.
VIII
Kopfstudien, Nr. 21, 74, 85, 114, 116,
117, 118a, b, 119, 128, T. XIX a,
XXIX, LIII a, LXXXVIII b,
LXXXVIII a, b, XCIII f, XCV a, b
Krebs, Nr. 18c, 54, 56, T. XV d,
XXXVIII b, c
Kreuz, Abbruch der drei K. nach dem
Tode Christi, Nr. 13, T. VIII
Kreuz, Anbetung des K. durch den
Papst, Nr. 13, T. VIII
Kreuz, Kaiser Konstantin läßt das K.
vor sich her in die Schlacht tragen,
Nr. 13, T. VIII
Kreuz, Probe der wiederaufgefundenen
K., Nr. 13, T. VIII
Kreuzauffindung, Nr. 71, T. LIV a
Kreuzigung, Nr. 105d, T. LXXX c
Kreuztragung, Nr. 107c, T.
LXXXVI a
Künste, Sieben freie (?), Nr. 105e, Tafel
LXXXI a
Kybele auf dem Löwenwagen, Nr. 37,
T. XXIII d

L

Laurentius, Nr. 87, T. LXVII a
Lamm Gottes, Nr. 13, T. VIII
Leda und der Schwan, Nr. 18c, 107b,
T. XV b
Liberalitas, Nr. 33, 57, 66c, T. XLII d,
XLVI c, XCI c
Libertas, Nr. 53a, T. XXXIX a
Lites, Nr. 66b, T. XLII c
Löwe, Nr. 18c, 54, 56, T. XV c,
XXXVIII c
Löwenschlacht, Nr. 98, T. LXXXI a, b
Lucia, Nr. 105f., T. LXXXIX c
Lukas malt die Madonna, Nr. 105e, Tafel
LXXXI a
Luna und Endymion s. Diana und
Endymion
Lykomedes fordert seine Töchter, unter
ihnen Achilles, auf, in den Palast zu
treten, Nr. 58c, T. XLVIII a
Lyra, Nr. 18c, T. XIII b

M

Mädchen, Sitzendes, Nr. 28, T. XVIIIId
 Madonna, Nr. 19, 87, 87a, 88, 109, 110,
 T. XIVb, LXVI, LXVIIIb, XCIC,
 XCVc, XCVI, s. S. 164
 Madonna mit Katharina von Siena, Nr.
 109, T. XCIC
 Mannalese, Nr. 53a, T. XXXIXa
 Maria, Krönung M., Nr. 3, 5b, 75, T. Id,
 IIIb, LVa
 Mariä Tempelgang, Nr. 89, 90, T. LXb,
 LXIa, LXII, LXIIIa, LXVc
 Maria, Tod M., Nr. 105a, T. LXXXd
 Marcus Antonius und Cleopatra, Nr. 7,
 T. VIIa
 Mars, Nr. 18c, 107b, T. XIIIb
 Mars und Venus, Nr. 107b
 Mars und Venus im Netz des Vulkan,
 Nr. 18b, 107b, T. XXIIb, LXXXIV
 Marsyas, Schindung des M., Nr. 18a
 Märtyrer, Bestattung eines M., Nr. 133,
 T. LXXXIXa
 Märtyrer-Szene, Nr. 77, T. LVb
 Meerestiere, Nr. 107b
 Meerthiasos, Nr. 18a
 Melceger, Taten und Tod des M.,
 Nr. 18a, T. XIa, XIIa
 Merkur, Nr. 18c, 51, T. XIIb
 Merkur-Allegorie, Nr. 125, T. LXXXVI
 Merkur und Herse (?), Nr. 107b
 Merkur treibt die Rinder zum Meer,
 Nr. 18a
 Midas wird von Apollo mit Eselohren
 bestraft, Nr. 18a
 Midas bittet Bacchus, ihn vom Golde zu
 befreien, Nr. 18a
 Midas wäscht sich in der Flußquelle rein,
 Nr. 18a
 Midas kritisiert den Schiedsspruch des
 Tmolus, Nr. 18a
 Minerva, Nr. 51, 56, 81, 107b, 121, 132,
 T. XXXVIIIb, XLIVa, LXIXa,
 LXXXVb, XCa
 Mnemosyne, Nr. 56 (?), 132 (?), Tafel
 LXXXVb
 Monatsdarstellungen, Nr. 16, 30
 Moses erhält die Gesetzestafeln, Nr. 42,
 T. XXVII
 Moses schlägt Wasser aus dem Felsen,
 Nr. 67, T. XLIIa
 Musen, Nr. 32, 51, 56, 79, 81, 132;
 T. XXIIc, XXXVIIc, LXIXa,
 LXXXIXc, LXXXVb
 Musenreigen, Nr. 78, T. LVIIIb

N

Nemesis-Fortuna und das Steuer, Nr. 18c,
 T. XIIb
 Neptun, Nr. 51, 58b, 104, 125, T. Lc,
 LXXXIIIb, LXXXVI

O

Oculus Iustitiae, Nr. 66b, T. XLIIc
 Odysseus erkennt Achilles unter den
 Töchtern des Lykomedes, Nr. 58c,
 T. XLVIIIb

Odysseus, Heimkehr des O., Nr. 47,
 T. XXIIa
 Onuphrius, Aufnahme des O. in den
 Orden, Nr. 3
 Opferszene, Nr. 53b, 54, T. XXXVIIIc
 Orgel-Entwurf, Nr. 79, T. LXXXIXc
 Orion (?), Nr. 18c, T. XIIIb
 Ornamentfries, Nr. 93, T. LXXXId
 Orpheus mit der Leier, Nr. 18c, Tafel
 XIIIb
 Orpheus und Eurydike, Nr. 18a
 Orpheus spielt vor den Tieren, Nr. 18a,
 107b

P

Pan und Syrinx, Nr. 51
 Paradiesgarten, Nr. 53a
 Parisurteil, Nr. 107a, T. LXXXIII
 Parnaß, Nr. 32, 51, T. XXIIc
 Parzen, Drei, Nr. 18a, T. XIIa
 Pasiphae erteilt Dädalus den Auftrag,
 eine hölzerne Kuh zu bauen (?),
 Nr. 18b, T. XXIIb
 Paulus, Nr. 13, 86, 107c, 110, T. VIII,
 LXIV
 Paulus, Bekehrung des P., Nr. 42, Tafel
 XXVIb
 Pax, Nr. 57, T. XLVa
 Pegasus, Nr. 18c, 51, T. XIIb
 Pelops und Önomaus, Nr. 51
 Penneus von den Flußgöttern getrötet,
 Nr. 37, T. XCIVd
 Perillus, Verdammung des P., Nr. 72,
 T. LIVb
 Petronius überwacht die Überführung
 der Unschuldigen aus Konstantinopel,
 Nr. 75, T. LVb
 Petrus, Nr. 13, 86, 107c, T. VIII, LXIV
 Petrus, Befreiung P., Nr. 42, T. XXVIb
 Petrus und Johannes d. T., Nr. 48, Tafel
 XXIVb
 Perseus und Medusa, Nr. 18c, 107b,
 T. XIVa
 Philosophen, Jüngling und Bacchant,
 Nr. 53b
 Pietas Maiorum, Nr. 53a, T. XXXIXa
 Pluto und Proserpina, Nr. 58b, 107b,
 T. Ld, LXXXIV
 Porträt des Armellino, Nr. 87, T. LXVI
 Porträt des Kardinals Francesco Armel-
 lini, Nr. 87, 87a, T. LXVI, LXVIIIb
 Porträt des Antonio da Burgos, Nr. 95,
 T. LXXXIIa, LXXXIIIa
 Porträt des Francesco Cabañas, Nr. 3, T. Id
 Porträt des Kardinals Bernardino Carva-
 jal, Nr. 13, T. VIII
 Porträt des Barnaba Cevennini (?), Nr. 41,
 T. XXX
 Porträt Clemens' VII., Nr. 94, T. LXXa
 Porträt des Connetable von Bourbon,
 s. S. 164
 Porträt Hadrians VI., Nr. 86, T. LXIV
 Porträt Julius' II. (?), Nr. 13, T. VIII
 Porträt Karls V. (?), Nr. 94, T. LXXa
 Porträt eines Mönchs, Nr. 41, T. XXX
 Porträts des Baldassare Peruzzi (?),
 Nr. 134, T. Ia-c, LXXVII

Porträt der Sulpizia Petrucci-Chigi (?),
 Nr. 19, T. XIVb
 Porträt des Kardinals Ferdinando Pon-
 zetti, Nr. 42, T. XXVIII
 Propheten, Nr. 31 (?), 75
 Prudentia, Nr. 5b, 83, 86, 105c, T. IIIb,
 LXIV, LXXc, LXXXa
 Putten, Nr. 18c, 34, 51, 53b, 58a, 86,
 104, 114, T. XVIb, XVIIa, XXXVIIb,
 XXXVIIIb, XLIXa-c, LIIa-d,
 LXIV, LXXIIIb, XCVb
 Putten bei der Kelter, Nr. 57, T.
 XLV
 Putten, Schlafende, Nr. 95, T. LXXXIIa
 Putten beim Schlagballspiel, Nr. 58a,
 T. LIIa
 Puttenfries, Nr. 44, 61, 68, T. XXXII, ab,
 LIIIb

R

Rebekka, sog. Hochzeit der R., Nr. 126,
 T. LXXVII-LXXXVIII
 Religio, Nr. 53a, T. XXXIXa
 Reiterschlacht, Nr. 9, 10, 105e, T. IVa, b,
 LXXXIa
 Reliquiar für den Kopf der Katharina
 von Siena, Nr. 122, T. LXXXIc
 Römer, Nr. 112, 113 (?), T. XCIIb,
 XCIIId
 Romulus und Remus mit der Wölfin,
 Nr. 38, 99, T. XXIIIc, LXXc

S

Sabinerinnen, Raub der S. (?), Nr. 126,
 T. LXXVII-LXXXVIII
 Sagitta, Nr. 18c, T. XXIIb
 Salmacis und Hermaphroditus, Nr. 58c,
 T. XLVIIIId
 Salomo, Nr. 5c
 Salomo, Urteil des S., Nr. 53a, 105b,
 T. XXXIXa
 Sansedoni, Ambrogio, Nr. 59
 Saturn, Nr. 51
 Saturn, Venus und Amor, Nr. 18c, Tafel
 XIIb
 Satyrn, Nr. 51, 116, T. XXXVa,
 LXXXVIIIb
 Satyrn mit Jüngling und Putto, Nr. 58c,
 T. XLVIIIc
 Satyr und Hermaphrodit, Nr. 11, T. VIIb
 Säulenperspektive, Nr. 60
 Schlange, Eherne, Nr. 53a
 Schütze, Nr. 18c, 54, 56, T. XIIb,
 XXXVIIIc
 Scipio, Triumph des Scipio, Nr. 6, Tafel
 Va, b
 Selene s. Diana
 Semele, Nr. 18a
 Severitas, Nr. 66b, T. XLIIc
 Sibyllen, Nr. 3, 4, 5a, 107c, T. IIa, b,
 IIIc
 Sibylla Cumana, Nr. 5a, T. IIIc
 Sibylla Delphica, Nr. 5a
 Sibylla Eritrea, Nr. 5a
 Sibylla Tiburtina, Nr. 5a, 106, T. IIIc,
 LXXXII

Silentium opportunum (?), Nr. 66b, T. XLIIc
Sintflut, Nr. 42, T. XXVII
Skorpion, Nr. 18c, 54, 56, 82, T. XIIb, XXXVIIIc, LXIXb
Sol s. Apollo
Sonne s. Apollo
Spei successus, Nr. 66a, T. XLIIb
Spes, Nr. 66a, 83, 86, 105c. T. XLIIb, LXVa, LXXc, LXXXa
Steinbock, Nr. 18c, 54, 56, T. XIIb, XXXVIIIc
Stephanus, Nr. 20, 105f., T. LXXIXb
Sternbilder, Nr. 18c, T. XIIb, XIVa, XVa-d
Stier, Nr. 18c, 54, 56, T. XIIb, XXXVIIIc
Stiere, Nr. 107b
Studienblatt, Nr. 21, 26, 74, 85, 114, 116, 117, 118a, b, 119, 121, 128, T. XIIIb, XIXa, XXIX, LIIIa, LXXXVIIb, LXXXVIIIa, XCa, XCIII f, XCVa, b
Stümpfe, Nr. 58a, T. XLIXb
Sylvester I., Nr. 13, T. VIII
Szene, Mythologische, Nr. 25, 62, Tafel XIIIa, XXXIIIa

T

Tarpeia, Verrat der T., Nr. 36
Temperantia, Nr. 5b, 83, 86, 105c, Tafel IIIb, LXVb, LXXf, LXXXa
Theater, Ursprünge des T., Nr. 126, Tafel LXXVII-LXXXVIII

Tiber, Flußgott, Nr. 99, T. LXXIc
Tiberius, Nr. 24
Tierkreiszeichen, Nr. 18c, 54, 56, 82, T. XIIb, XVa-d, XXXVIIIb, c, LXIXb
Titus, Nr. 24
Todesgenien, Nr. 86, T. LXIV
Totenbahre, Nr. 59
Trajan, Krönung des T., Nr. 23, Tafel XVIIIa
Triangulum, Nr. 18c, T. XIIb
Triumphbogen, Nr. 32, 33, 34, Tafel XXIIc, d, XCIIc
Triumphzug, antiker, Nr. 80, T. LVc
Tugenden, Nr. 107c
Tugenden, Sieben Kardinaltugenden, Nr. 83, T. LXXb-h

U

Urmenschen, Nr. 64, T. XXXIIIc
Ursa Maior, Nr. 18c, T. XIIb

V

Veduten, Nr. 51, 60, 101, 110, Tafel XXXIIc, d, XXXVIIa, LXXIIb
Venus, Nr. 18c, 51, 107b, 132 (?), Tafel XIIb, LXXXVb
Venus und Adonis, Nr. 51
Venus, Huldigung vor V. als der Göttin des Meeres, Nr. 51
Venus und vier Musen, Nr. 56

Venus, Schmückung der V., Nr. 51
Venus auf dem Taubengespann, Nr. 18c, T. XIIb
Venus, von Cerberus, Pferd, Pfau und Adler gezogen, begegnet Apollo, Nr. 37
Venus und Mars im Netz des Vulkan, Nr. 18b, 107b, T. XXIIb, LXXXIV
Venusfest, Nr. 58a, T. XLIXc
Verantwortung Adams und Evas, Nr. 53a, T. XXXIXa
Vespasian, Nr. 24
Victoria, Nr. 33, 53a, 57, T. XXXIXa, XLVa, XCIIc
Vulkan in der Schmiede, Nr. 18b, 51, T. XXIIb, XXXVIc

W

Waage, Nr. 18c, 54, 56, 82, T. XIIc, XXXVIIIc, LXIXb
Wassermann, Nr. 18c, 54, 56, T. XIIb, XXXVIIIc
Widder, Nr. 18c, 54, 56, T. XIIb, XXXVIIIc
Wölfin mit Romulus und Remus, Nr. 38, T. XXIIIc

Z

Zwillinge, Nr. 18c, 54, 56, T. XIIb, XXXVIIIc, XLIVb