Der *Buon Governo* des Pompeo Ruggieri.

Die Fresken von Cherubino und Giovanni Alberti im Palazzo Ruggieri in Rom

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von
Susanne Hoppe M.A.
aus Mannheim
Saarbrücken, 2015

Der Dekan: Prof. Dr. Peter Riemer
1. Berichterstatter: Prof. Dr. Henry Keazor
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Michael Hesse
Tag der letzten Prüfungsleistung: 7. März 2013

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung 4

Einleitung 6

I. „*… fece casa che romana oggi è ma venuta de Sutri*“:
Pompeo Ruggieri und sein Palazzo im rione Pigna 11
I. 1. Die Entstehungsgeschichte des Familienpalastes 11
I. 2. Der Palazzo Ruggieri nach Pompeos Tod 24

II. Die Architektur 27
II. 1. Baubeschreibung und Baugeschichte 27
II. 1. 1. Der Grundriss 27
II. 1. 2. Die Fassade 31
II. 1. 3. Der Innenhof 42
II. 1. 4. Das Treppenhaus 46
II. 2. Beurteilung 47

III. Die Freskenausstattung 49
III. 1. Pompeo Ruggieri als Pompeius Magnus?:
Die Fresken von Loggia und Salone 51
III. 1. 1. Die Loggia 51
III. 1. 1. 1. Das Dekorationssystem 53
III. 1. 1. 2. Das Bildprogramm 62
III. 1. 2. Der Salone 85
III. 1. 2. 1. Das Dekorationssystem 86
III. 1. 2. 2. Das Bildprogramm 96
III. 1. 3. Pompeius Magnus als Vorbild eines Buon Governo 102

III. 2. Zuschreibung an Cherubino und Giovanni Alberti 111
III. 2. 1. Leben und Werk der Künstler 113
III. 2. 1. 1. Die Anfänge: Rom und Sansepolcro 118
III. 2. 1. 2. Die prägenden Jahre in Rom 120
III. 2. 1. 3. Herausbilden des eigenen Stils: Sabbioneta und Sansepolcro 127
III. 2. 1. 4. Beginnender Aufstieg in Rom (1589-1591) 140
III. 2. 1. 5. Karrierehöhepunkt: Die Aufträge für Clemens VIII. und

den römischen Adel (1592-1602) 147
III. 2. 1. 6. Cherubinos Werke nach Giovannis Tod (ab 1602) 176
III. 2. 2. Die Fresken in Loggia und Salone des Palazzo Ruggieri:
Ein Werk der Alberti? 186
III. 2. 2. 1. Charakteristika der Freskendekorationen und -entwürfe der Alberti 186
III. 2. 2. 2. Vergleichende Untersuchung 190
III. 2. 2. 3. Vorbereitende Zeichnungen 194
III. 2. 2. 4. Fazit 200
III. 2. 2. 5. Auftragsvergabe 201

III. 3. Die Landschaftsfriese im Piano Nobile 203
II. 3. 1. Beschreibung 204
II. 3. 2. Entwicklung der Landschaftsmalerei in Rom ab 1550 213
II. 3. 3. Datierung und Zuschreibung 222

III. 4. Die Fresken im zweiten Obergeschoss 230
III. 4. 1. Die Stadtgründung Roms 230
III. 4. 2. Szenen zur Genesis 233
III. 4. 2. 1. Die Urgeschichte der Genesis (Gen. 1-4) 233
III. 4. 2. 2. Die Geschichten von Abraham und Jakob (Gen. 12-33) 235
III. 4. 2. 3. Die Bildquellen 238
III. 4. 3. Deutung und Datierung 244
III. 4. 4. Zuschreibung 255

III. 5. Die mythologischen Szenen 258
III. 5. 1. Der Raub der Proserpina 258
III. 5. 2. Der Sturz des Phaethon 262

IV. Schlussbetrachtung 266

ANHANG

1. Chronologisches Werkverzeichnis 271
2. Quellenverzeichnis 274
3. Abkürzungsverzeichnis 277
4. Literaturverzeichnis 278
5. Abbildungsverzeichnis mit Bildnachweis 314

Vorwort und Danksagung

Die vorliegende kunsthistorische Studie wurde von der Philosophischen Fakultät I der Universität des Saarlandes im Sommersemester 2012 als Dissertation angenommen.
Die Studie leistet die monographische Erfassung des Palazzo Ruggieri in Rom. Der Fokus liegt hierbei auf der Freskenausstattung. Ihr kunst- und kulturhistorischer Kontext wird erstmals umfassend zusammengestellt und interpretiert. Die Untersuchung fußt auf der Betrachtung der Fresken in ihrem aktuellen Zustand, ihrer stilistischen und ikonographischen Analyse und dem Studium zahlreicher, bislang unbekannter Archivalien. Dem bisherigen Forschungsstand werden neue Erkenntnisse hinsichtlich des Auftraggebers, der Baugeschichte des Palazzo, der Entstehungsgeschichte der Fresken, ihrer Zuschreibung und ihrer ikonographischen Deutung hinzugefügt.

Bei der Entstehung der Arbeit erfuhr ich vielfältige Unterstützung, für die es zu danken gilt. Für die stets aufmunternde Förderung meiner Arbeit bin ich meinem Doktorvater Henry Keazor zu großem Dank verpflichtet. Ebenso danke ich Michael Hesse, der die Zweitberichterstattung meiner Dissertation übernahm und Klaus Güthlein, der die Studie von Anbeginn förderte und mit Interesse verfolgte.
Für die großzügige finanzielle Unterstützung richte ich meinen Dank zunächst an das Bundesland Saarland und ferner an den DAAD, der mir erste Recherchen in Rom ermöglichte. Auch dem Deutschen Studienzentrum in Venedig bin ich an dieser Stelle zu Dank verpflichtet. Der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom – sowie deren Direktorinnen Sybille Ebert-Schifferer und Elisabeth Kieven danke ich für ein Doktorandenstipendium, ohne das das Entstehen dieser Studie nicht möglich gewesen wäre. In diesem Zusammenhang gilt mein herzlicher Dank allen Mitarbeitern, Stipendiaten und Gästen, die auf unterschiedlichste Art und Weise meine Arbeit unterstützt haben. Besonders erwähnt seien die ehemalige Direktorin der Fotothek Christina Riebesell, die stets mit Interesse meine Studien verfolgte und mir Mut zusprach sowie Lothar Sickel, der mir wertvolle Tipps bei der Archivrecherche gab. Für anregende und klärende Gespräche, praktische Ratschläge sowie die ein oder andere Pause danke ich Anna Seidel, Stephan Morét, Ralph Dobler, Alessandro Brodini, Fulvio Lenzo, Ludovico Geymonat, Anne Leicht, Frederike Steinhoff, Marion Hilliges, Hanna Jacobs, Cordula Mauß, Tobias Haase, Carola Jäggi, Marieke von Bernstorff, Claudia Gerken, Nadja Horsch, Johanna Lhoff, Reinhard Metzner, Sabine Hoffmann, Heiko Damm, Torsten Tjarks, Gabriella Cianciolo, Maddalena

Spagnolo, Paola Vitolo, Camilla Fiore, Susanne Kubersky-Piredda, Christoph Glorius, Ingrid Dettmann, Christine Follmann, Lisa Römer, Karen Lloyd, Regine Schallert, Johannes Röll, Hermann Schlimme, Philine Helas, Silvia Dobler, Ursula Fischer-Pace, Giuseppe Bonaccorso, Georg Schelbert, Andreas Thielemann, Julian Kliemann, Dale Kinney und Oskar Bätschmann. Auch den Bibliothekarinnen und den Kustoden sowie allen Fototheks-mitarbeitern sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Ein großer Dank gilt jenen Personen, die die mühevolle Aufgabe des Korrekturlesens auf sich genommen haben. Rainer Knauf hat das Projekt von Anbeginn bis Ende unterstützend und unermüdlich begleitet. Ihm gilt mein besonderer Dank. Auch Gareth Bartley und Anna Seidel sei hierfür herzlich gedankt.

Darüber hinaus haben Familie und Freunde das Entstehen der Arbeit motivierend begleitet. Ich danke insbesondere meinen Eltern Jutta Bartley und Hartmut Hoppe sowie Cornelia Becker, Birgit Breit, Daniela Hussong und Nina Werth. L’ultimo ringraziamento va agli amici dell’arrampicata. Grazie per i momenti speciali a Michela Bonacci, Cristina Giuliani, Federica Miani e Paolo Loli.

Einleitung

Spätestens mit der Errichtung des Palazzo Farnese setzte in Rom ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Palastbau eine rege Bautätigkeit ein, die sogar jene im Sakralbau kurzzeitig übertraf.[1] Der Stadtpalast war der offensichtlichste, für jeden Bewohner und Besucher der Stadt augenblicklich wahrnehmbare Ausdruck des Reichtums und der Macht einer Familie. Mit dem Bau eines Familienpalastes bekräftigte der Bauherr vordergründig seine Bedeutung in der römischen Gesellschaft. Zugleich sorgte er damit für den Ruhm seiner Nachkommen. Dass der Palast im Besitz der männlichen Erblinie verblieb und den Nachruhm sicherte, wurde durch das testamentarisch bestimmte Fideikommiss bewirkt. Dieses verhinderte zudem, dass der Besitz veräußert bzw. aufgeteilt wurde.[2] Der Bau eines repräsentativen Familienpalastes entsprang demnach nicht nur dem Bedürfnis des Auftraggebers nach Selbstverherrlichung und Machtdemonstration, er war zugleich Ausdruck einer streng verfolgten Familienstrategie zur dauerhaften Legitimierung des Adels.
Neben der Wahl des Architekten war vor allem der Standort des Palastes von Bedeutung. Die urbanistischen Projekte der Päpste kamen im 16. Jahrhundert dem römischen Palastbau zugute, denn die neu angelegten breiten Straßenzüge (z.B. Via Felice) boten den potentiellen Bauherrn die Möglichkeit, Land zu erwerben, um einen Palazzo gemäß ihren Anforderungen zu errichten. Daneben waren berühmte Platzanlagen (z.B. Piazza Navona) und Straßenzüge (z.B. Via Papalis) im Zentrum Roms bevorzugte Wohnorte überwiegend von altrömischen Adelsfamilien (z.B. Orsini, Massimi, Altieri).

Dass das Streben der römischen Adelsfamilien nach Repräsentation durch den Bau eines imposanten Palastes von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, bezeugt das im Laufe des 17. Jahrhunderts stetig wachsende Interesse an ihren Wohnbauten. Spätestens mit dem Stichwerk Faldas, das Fassadenansichten und auch manche Grundrisse der wichtigsten Paläste Roms zusammenführte, ist um die Jahrhundertmitte die europaweite Anteilnahme am römischen Palastbau auszumachen.[3]
In Rom selbst lässt sich das wachsende Interesse an den Wohnbauten des Adels anhand von Rombeschreibungen und -führern schon früher nachzeichnen. In den im Jahr 1600 erschienenen *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma* wird einzig der Palazzo Farnese –

[1] Christoph Luitpold Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 21), 3 Bde., Tübingen 1973, Bd. 1, S. 3.
[2] Nicola la Marca, La nobiltà romana e i suoi strumenti di perpetuazione del potere, Rom 2000.
[3] Pietro Ferreiro / Giovanni Battista Falda, Nuovi disegni dell'architettura e piante de' palazzi dei più celebri architetti, Rom [1655].

und das gleich in Verbindung mit je einem Stich zu Vorder- und Rückseite des Gebäudes – erwähnt.[4] Die Nennung gerade dieses Palastes mag darin begründet liegen, dass das Werk Ranuccio Farnese gewidmet ist. 1625 sind in Giulio Maris *Grandezze della Città di Roma* bereits die Paläste und Villen der potentesten Adelsfamilien in Rom aufgezeigt[5]: Neben dem Vatikans- und dem Quirinalspalast, dem Collegio Romano, der Sapienza und der Cancelleria werden je mit einer Seite und mit einem Stich die Paläste bzw. Villen der Familien Farnese, Borghese (mit Palast und Villa), Medici und Mattei (Villa auf dem Celio) bedacht. Im Zentrum des Interesses stehen bei den Beschreibungen jedoch weniger die Paläste selbst als die Antikensammlungen der jeweiligen Familien.
1643 schließlich wird den römischen Palästen in Franzinis *Descrittione di Roma antica e moderna* eine größere Bedeutung beigemessen.[6] Hier halten sie nicht nur in den Hauptteil der Beschreibung des modernen Roms Einzug, wo jene Familienpaläste genannt werden, die in Nähe zu einer der beschriebenen Kirchen stehen. Der nachstehenden Beschreibung des antiken Roms folgt ein weiterer Teil, der Rom nach seinen *rioni* gliedert.[7] Erneut werden die hier ansässigen Familien genannt und ein Großteil der Palastfassaden wird durch insgesamt 74 kleine Illustrationen abgebildet.[8]

Welche Kriterien musste ein römischer Palast erfüllen, um in der römischen Guiden-Literatur genannt zu werden? Gehörte er nicht einer der mächtigsten Adelsfamilien Roms und verfügte er nicht über eine imposante Antikensammlung, so war die Standortwahl ausschlaggebend.
Letzteres ist der Fall beim Palazzo Ruggieri, dem sich die vorliegende Studie widmet. Er ist im Hauptteil von Franzinis Beschreibung des modernen Roms genannt; dies aufgrund seiner Nähe zu Il Gesù.[9] Zudem wird hier auf den Architekten des Gebäudes, Giacomo della Porta, verwiesen. Dieser Architektenname war womöglich auch der Anlass für Falda und Ferriero, die Fassade des Palazzo Ruggieri in ihr Stichwerk der römischen Palastbauten aufzunehmen.[10] Denn der Familienname Ruggieri ist für die Geschichte Roms im 16. und 17. Jahrhundert anscheinend unbedeutend. Die Familie gehörte weder dem kurialen noch dem potenten altstädtischen Adel an. Es ist nicht leicht, ihre Spuren zu verfolgen, da kein eigenes

[4] Prospero Parisio, Le cose maravigliose dell'alma città di Roma, anfiteatro del mondo…, Rom 1600, S. 240.
[5] Giulio Mari, Grandezze della città di Roma antiche & moderne come al presente si ritrovano, Rom 1625.
[6] Federico Franzini, Descrittione di Roma antica e moderna..., Rom 1643.
[7] Franzini 1643, S. 711-769: Delle Regioni, cioè Rioni, e sue insegne.
[8] Die Unterteilung Roms in *rioni* mit Nennung der dort ansässigen Familien existierte bereits im Jahrzehnt vor Franzinis Publikation, s. Pompilio Totti, Ristretto delle Grandezze di Roma, Roma 1637; Ders., Ritratto di Roma Moderna, Rom 1638. Neu sind bei Franzini 1643 die Illustrationen der Fassaden.
[9] Franzini 1643, S. 145. S.u., Kap. I. 1, S. 8.
[10] Pietro Ferrerio / Giovanni Battista Falda, Nuovi disegni dell'architettura e piante di palazzi di Roma... disegnati e intagliati da G. B. Falda, dati in luce da G.B. de' Rossi in Roma, Rom o.J., Taf. 104; s. hierzu auch Kap. II. 1. 2., Anm. 125.

Familienarchiv existiert, wie es bei anderen zeitgleich in Rom residierenden Familien (z.B. Altieri, del Bufalo, Orsini, Capranica, della Valle, Ruspoli-Marescotti) durchaus der Fall ist. Anliegen dieser Studie ist es daher auch, neue Informationen über den Auftraggeber Pompeo Ruggieri, dessen Name über dem Portal des Palazzo zu lesen war, sowie über seine Familie vorzulegen.

Nicht erwähnt werden in den Romguiden des 17. Jahrhunderts die Fresken im Innern des Palazzo Ruggieri. Dies entspricht jedoch der allgemeinen Tendenz[11], denn der Besucher Roms hatte zu den wenigsten Palästen Zutritt. Nur in Ausnahmefällen wird in den Romführern auf die Innenausstattung eines privaten Adelspalastes hingewiesen, wie beispielsweise auf die Fresken von Daniele da Volterra im Palazzo Massimo alle Colonne bzw. jene von Raffael und Baldassare Peruzzi in der Villa des Agostino Chigi (heute Villa Farnesina).[12]

Die Freskenausstattung des Palazzo Ruggieri erstreckt sich heute über insgesamt elf Räume: Szenen aus dem Leben von Gnaeus Pompeius Magnus, dem antiken Feldherrn und Konsul Roms, bilden das Zentrum der malerischen Ausstattung im Loggiengewölbe und im Salone des Piano Nobile. In vier weiteren Räumen sind hier Landschaftsfriese und eine mythologische Szene gemalt; ein weiteres Fresko mythologischen Inhalts ist im Erdgeschoss angebracht. Der Genesis, dem ersten Buch der Bibel, sind drei Räume im zweiten Obergeschoss gewidmet, während die dortige Sala mit Fresken zum Gründungsmythos Roms versehen ist. Mit einem derart großen Bildprogramm, das sich über drei Geschosse erstreckt, hält der Palazzo Ruggieri einem Vergleich mit anderen Stadtpalästen potenter römischer Adelsfamilien (z.B. Mattei, Massimi, Capodiferro) zweifelsohne Stand.

Die vorliegende Studie zeichnet mittels Quellenauswertung, Bauuntersuchung und ikonographischer Analyse der Fresken die Motivationen des Auftraggebers zum Bau des Palazzo und zu dessen malerischen Ausstattung nach und bindet die Ergebnisse in den

[11] Ausnahmen bilden Gaspare Celio, Memoria dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma, Neapel 1638, und Giovan Pietro Bellori, Nota delli Musei, Librerie, Galerie, et Ornamenti di Statue e Pitture ne'Palazzi, nelle Case, e ne'Giardini di Roma, Rom 1664. Bellori listet in seinen Beschreibungen der Kunstsammlungen der bedeutenden Persönlichkeiten Roms – zumeist Kardinäle – sogar einzelne Bildwerke auf. Celio hingegen, der selbst als Künstler tätig war, erwähnt lediglich jene Fresken, die von namhaften Künstlern (z.B. Raffael, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga, Carracci) in den Palazzi der höchsten Adelshäuser angefertigt wurden. Nicht selten wird in knappen Worten darauf hingewiesen, was dargestellt wurde.

[12] Franzini 1643, S. 186 bzw. S. 717: „[…] *e l'altro de'Ghisi passato ne i Farnesi, famosissimo per le pitture, che si veggono di Raffaelle, di Baldassarre e d'altri pittori celebratissimi di quei tempi*".

kunstgeschichtlichen wie sozialhistorischen Kontext Roms ein. Zudem wird der aktuelle Zustand des Palazzo Ruggieri und seiner Fresken dokumentiert. Die Landschaftsfriese im Piano Nobile, welche erst bei den letzten Restaurierungen (2005–2007) zum Vorschein kamen, werden hier erstmals einer kunstwissenschaftlichen Analyse unterzogen.

Erneut diskutiert wird die in den 1960er Jahren erstmals vorgenommene Zuschreibung der Fresken von Loggia und Salone im Piano Nobile an die Künstlerbrüder Cherubino (1553–1615) und Giovanni Alberti (1558–1601) aus Sansepolcro.[13] Auf diesem Ergebnis aufbauend können auch die übrigen Fresken im Palazzo Ruggieri, die teils von der Forschung unberücksichtigt blieben, untersucht werden.
Cherubino und Giovanni Alberti, die während des Pontifikats Clemens' VIII. Aldobrandini (1592–1605) auf der Höhe ihres Ruhmes standen, waren in den nachfolgenden Jahrhunderten fast in Vergessenheit geraten. Ihr heute noch bekanntestes Werk ist die 1602 vollendete Ausmalung der Sala Clementina im Vatikan, welche hinsichtlich ihres großartigen illusionistischen Raumkonzeptes als wegweisend für den Barock erachtet wird. Aufgrund dieser epochenbildenden Bedeutung war die Sala Clementina vielfach Thema der Forschungsliteratur, andere Werke der Künstlerbrüder wurden hingegen nur wenig beachtet.[14] Eine das Gesamtwerk der Alberti umfassende Studie stellt nach wie vor ein Desiderat dar.[15]

Die chronologische Darlegung des Künstler-Œuvres dient in dieser Arbeit vorrangig dem Ziel, charakteristische Merkmale des Stils von Cherubino und Giovanni Alberti herauszustellen, welche erst einen Vergleich mit den Fresken im Palazzo Ruggieri zulassen. Darüber hinaus wird das graphische Werk der Künstlerbrüder in die Betrachtung einbezogen.

[13] Maria Vittoria Brugnoli, Un palazzo romano del tardo '500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma, in: Bollettino d'arte 45, 1960, S. 223-246; Dies., Palazzo Ruggieri, Quaderni di Storia dell'arte 12 (Istituto di studi romani), Rom 1961. Die Zuschreibung der Fresken in Loggia und Salone des Piano Nobile sowie einer mythologischen Szene im Erdgeschoss an die Alberti wurde von den folgenden Autoren, die über den Palazzo Ruggieri forschten, nicht angezweifelt: Carlo Pietrangeli, Il palazzo del leone rampante, in: Capitolium 45, 1970, S. 25-32; Ders., Palazzo Ruggeri, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 94, 1971, S. 169-181; Mario Bevilacqua, Palazzo Ruggieri, in: Maria Luisa Madonna (Hrsg.), Roma di Sisto V. Le arti e la cultura, Rom 1993, S. 311-315; Francesca Vicarelli, La decorazione del palazzo di Pompeo Ruggeri in Roma: le "Vite" di Plutarco e la Bibbia del Maraffi come fonti testuali per un ciclo pittorico unitario, in: Storia dell'arte 86, 1996, S. 39-68; Alessia Fiabane, Le *storie di Pompeo Magno* in Palazzo Ruggeri a Roma: testo plutarcheo e affreschi a confronto, in: Roberto Guerrini / Maddalena Sanfilippo / Paolo Torriti, Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco (Atti del Convegno „Biografia e ritratto paradigmatico nell'arte italiana ed europea dal Rinascimento al Barocco", Siena, 8.-9.10.2003), Sarzana 2004, S. 243-261.

[14] Die Forschungslage zu den Alberti wird diskutiert in Kap. III. 2. 1.

[15] Nicht publiziert wurde die Dissertation von Christopher L.C. Ewart Witcombe, Giovanni and Cherubino Alberti, 2 Bde., Diss., Bryn Mawr College, Pennsylvania 1981. Der Text liegt als Kopie in der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, vor.

Der Blick wird insbesondere auf jene römischen Werke der Alberti gelenkt, die für private Auftraggeber entstanden, zumal dieser Aspekt von der Forschung bislang wenig berücksichtigt wurde.[16] Gerade aus diesem Teilbereich des Schaffens der Alberti kann man erschließen, wie sich die Karriere der Künstler entfaltete und welches Ansehen die Künstler im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts genossen.

Die vorliegende Dissertationsschrift versteht sich als wissenschaftliche Dokumentation des Palazzo Ruggieri hinsichtlich seiner Baugeschichte und seiner Freskenausstattung unter Berücksichtigung der Person des Auftraggbers. Die Abhandlung umfasst Untersuchungen zur Historien- und Landschaftsmalerei sowie zur Verbildlichung mythologischer und biblischer Szenen des 16. Jahrhunderts in Rom. Neben der kunsthistorischen Einordnung der hier besprochenen Fresken offeriert die Studie zudem neue Aspekte zu Leben und Werk von Cherubino und Giovanni Alberti.

[16] Vgl. besonders die Studie von Morton C. Abromson, Clement VIII's Patronage of the Brothers Alberti, in: The Art Bulletin 60, 1978, S. 531-547.

I. „… *fece casa che romana oggi è ma venuta de Sutri*“: Pompeo Ruggieri und sein Palazzo im rione Pigna

I. 1. Die Entstehungsgeschichte des Familienpalastes

Der Palazzo Ruggieri ist im rione Pigna gelegen und trägt heute die Hausnummer 24 des Corso Vittorio Emanuele II (Abb. 1). Er steht in dessen oberen Abschnitt, knapp unterhalb der Kirche Il Gesù. Der nach dem riesigen bronzenen Pinienzapfen (heute im Cortile della Pigna im Vatikan) benannte Stadtteil Roms mit annähernd quadratischer Form liegt im Zentrum des mittelalterlichen Roms. Seine Ursprünge reichen bis in die Antike zurück, was die Ausgrabungen von Torre Argentina und die Existenz des Pantheons bezeugen.[17] Im Mittelalter befanden sich im heiligen Bezirk um Torre Argentina Kalkverbrennungsöfen, zudem wurde Leder hergestellt, verarbeitet und verkauft.[18] Durch den rione verlief die wichtige Via Papalis, die den Weg von Sankt Peter zu San Giovanni in Laterano beschrieb, welchen ein neugewählter Papst in einer Prozession durchschritt, um als Zeichen seiner geistigen und weltlichen Macht schließlich im Lateran den Sitz des Bischofs von Rom zu okkupieren.[19] Entlang der Via Papalis besaßen viele Familien des römischen Adels ihre Stadtpaläste, wie beispielsweise die Altieri, Cesarini, Strozzi, Celsi, Astalli, Alberini, Orsini, della Valle und Massimi.[20] Auch der Palazzo Ruggieri grenzte mit seiner Fassade an sie.

Der rione Pigna erlebte einen strukturellen Wandel v.a. unter Sixtus V. (1585–1590)[21] und heute prägt der Corso Vittorio Emanuele II, welcher ab 1883 – der Via Nazionale folgend – als zweiter großer Straßenzug Roms nach der Vereinigung Italiens angelegt wurde, sein

[17] Zum rione Pigna, seiner Ausdehnung und Geschichte s. Bernardino Bernardini, Descrizione del nuovo ripartimento de'rioni di Roma fatto per ordine di N.S. Papa Bendetto XIV, Rom 1744, S. 144ff; Alfredo Proia / Pietro Romano, Roma nel Cinquecento. Pigna (Bd. 5), Rom 1936; Uberto Gnoli, Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna, Rom 1939, S. 264; Carlo Pietrangeli (Hrsg.), Rione IX – Pigna (Guide Rionali di Roma, Bd. 22, I), Rom 1977, S. 90ff; Massimo Stoppa, Il Palazzo del Vicariato alla Pigna. Palazzo Maffei Marescotti, Rom 2003, S. 39ff.

[18] Hiervon zeugen die Namen „Calcarario“ und die „Via della pellicceria“; s. Giuseppe Marchetti-Longhi, Il Calcarario, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 42, 1919, S. 401-536; Daniele Manacorda, La topografia della zona dall'antichità al rinascimento, in: Luigi Fiorani (Hrsg.), Palazzo Caetani. Storia arte e cultura, Rom 2007, S. 3-14, hier S. 11.

[19] Zu Verlauf und Funktion der Via Papalis s. Mario Sanfilippo, L'area del futuro Corso Vittorio Emanuele dal XV secolo al 1870, in: Maria Gabriella Cimino / Maresita Nota Santi (Hrsg.), Corso Vittorio Emanuele II tra urbanistica e archeologia, Neapel 1998, S. 33-40; Britta Hentschel, Der Corso Vittorio Emanuele II. Städtebau im Rom des 19. Jahrhunderts, in: Vittorio Magnago Lampugnani / Matthias Noell (Hrsg.), Stadtformen. Die Architektur der Stadt zwischen Imagination und Konstruktion, Zürich 2005, S. 191-202, hier S. 193.

[20] Generell war der rione Pigna, ebenso wie der benachbarte rione S. Angelo, beliebter Wohnort bedeutender Familien, welche auch Mitglieder in der Kurie besaßen, u.a. die Rangoni, Galli, Maffei, Orsini, Colonna, Capocci, Frangipane, Muti, Capodiferro, Origo, Strozzi, Olgiati, Rustici und Amadei; s. Stoppa 2003, S. 44.

[21] Für eine Verbesserung der Lebens- und Wohnbedingungen wurden hierbei Veränderungen in den Bereichen der Via dei Cestari, Via della Palombella, Via di Torre Argentina, des Vicolo dei Cesarini, der Via del Seminario und Via dell'Arco della Ciambella vorgenommen; Ebd., S. 39.

Erscheinungsbild.[22] Ausgehend von der Schaffung des Vorplatzes von Il Gesù war im ersten Bauabschnitt, bis zu Sant'Andrea della Valle, eine Verbreiterung der päpstlichen Zeremonialstraße von 16 auf 20 Meter vorgesehen, also des Bereiches, in dem der Palazzo Ruggieri steht.[23] Diese Verbreiterung bestimmte das Schicksal mehrerer Renaissancepaläste. Teilweise mussten diejenigen, die der Konstruktion des Corso Vittorio Emanuele II im Weg standen, abgerissen werden – so z.B. der Palazzo Cesarini – oder sie wurden partiell abgebrochen und bekamen eine neue Fassade. Ein bekanntes Beispiel hierfür stellt der Palazzo Vidoni-Caffarelli dar.[24] Der Palazzo Ruggieri war glücklicherweise nicht auf solche fatale Weise von dem urbanistischen Eingriff betroffen.

Auf dem Romplan von Leonardo Bufalini aus dem Jahre 1551 (Abb. 2), der das damalige römische Straßennetz vereinfacht wiedergibt[25], sieht man unterhalb der Piazza del Gesù, damals noch Piazza degli Altieri („FORUM ALTERIORUM"), zwei akkumulierte Häuserkomplexe. Diese sind allerdings zu unspezifisch, um genaue Angaben machen zu können, geben aber immerhin Aufschluss auf eine bereits bestehende Bebauung in der Zone des späteren Palazzo Ruggieri. Die Rompläne von Mario Cartaro (1575 (klein) und 1576 (groß)), Etienne Du Pérac (1577), und vor allem diejenigen von Antonio Tempesta[26] (1593) (Abb. 3) und Giovanni Maggi (1625) (Abb. 4), die zu einem Zeitpunkt entstanden, als der Palazzo schon im Besitz des Pompeo Ruggieri war, verdeutlichen, wie eng bebaut diese Region tatsächlich war. Auf keinem der Pläne ist jedoch ein spezielles Gebäude als Palazzo Ruggieri zu identifizieren. Numerisch erfasst und einem Besitzer zugewiesen ist der Palazzo erst auf dem Plan von Giovanni Battista Nolli aus dem Jahr 1748 (Abb. 5), wo er als Besitz der „*Comp[agnia] del Salvat[ore] ad Sancta Sanctorum*" ausgewiesen ist.[27]

[22] Zur Entstehung des Corso Vittorio Emanuele II: Alberto M. Racheli, Corso Vittorio Emanuele II. Il tracciato e i monumenti, in: Giorgio Ciucci / Vanna Fraticelli (Hrsg.), Roma Capitale 1870–1911. Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica, Venedig 1984, S. 325-351; Ders., Corso Vittorio Emanuele II. Urbanistica e architettura a Roma dopo il 1870, Quaderni 7 (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Ufficio Studio), Rom 1985; Cimino 1998; Hentschel 2005.

[23] Dieser im 16. Jahrhundert als „Via dei Cesarini" oder „Strada Meastra dei Cesarini" bezeichnete Abschnitt wurde bereits 1581 von den *maestri delle strade* Paolo del Bufalo und Sebastiano Vari verbreitert, weil er zu eng war, um sich bei der Prozession niederzuknien, um den päpstlichen Segen zu empfangen, s. Pietrangeli 1970, S. 26; Ders. 1971, S. 169.

[24] Roberto Luciani (Hrsg.), Palazzo Caffarelli Vidoni, Rom 2002; Hentschel 2005, S. 194f.

[25] Zum Romplan von Bufalini s. Amato Pietro Frutaz, Le Piante di Roma, 3 Bde., Rom 1962, Bd. 1, S. 18ff. S. Frutaz 1962, auch zu den im Folgenden genannten Romplänen.

[26] S. auch Stefano Borsi, Roma di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta, 1593, Rom 1986.

[27] Giovanni Battista Nolli, Nuova pianta di Roma data in luce... l'anno 1748, Nr. 898. S. auch Brugnoli 1960, Anm. 4; Pietrangeli 1971, S. 174; Stefano Borsi, Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli, 1748, Rom 1993, S. 235. Zu den Besitzverhältnissen des Palazzo Ruggieri s.u.

Die erste Erwähnung des Palazzo Ruggieri stammt aus dem Jahr 1638. Totti nennt ihn in seinem Romführer und verweist gleichzeitig auf den Architekten: „*Vicino a questa chiesa* [Il Gesù, Anm. d. Verf.] *si vedono i Palazzi de'Signori Altieri, Muti, Ruggieri, ch'è disegno di Giacomo della Porta, Celsi, Petroni, & Astalli.*"[28] Vier Jahre später, 1642, zählt Baglione ihn in der Vita des Giacomo della Porta in einem Atemzug mit den Palazzi der Familien Maffei, Crescenzi, Aldobrandini, Giustini, Mattei und Muti auf: „*... & il palazzo de'Signori Ruggieri nella strada dritta del Giesù, furono da sì grand'architettore felicissimamente condotti*."[29] Franzinis Rombeschreibung von 1643 gibt erneut den Wortlaut Tottis wieder.[30] Noch in Beschreibungen des 18. Jahrhunderts, wie in Bernardinis Publikation zu den rioni Roms, ist der Name der Familie Ruggieri, die zu diesem Zeitpunkt in Rom schon fast ein Jahrhundert ausgestorben war, überliefert.[31] Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, bei Paul Marie Létarouilly, verbindet sich bereits ein anderer Familienname mit dem hier besprochenen Palazzo: Boadile.[32] Erst 1933 wird durch Werner Körte der Palazzo im Corso Vittorio Emanuele II, Nr. 24, erneut mit seinem ehemaligen Auftraggeber und Besitzer in Übereinstimmung gebracht.[33]

Über die Familie Ruggieri[34] ist wenig überliefert und bekannt, da sie im 16. Jahrhundert nicht dem potenten altrömischen Stadtadel angehörte und ebensowenig einflussreiche Vertreter in der Kurie verankern konnte.[35] Im Folgenden wird versucht, einen Einblick in die Familienstruktur und -politik der Ruggieri sowie Aufschluss über ihr soziales Umfeld zu geben.

---

[28] Totti 1638, S. 395.

[29] Giovanni Baglione, Le vite de'pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, herausgegeben von Jacob Hess und Herwarth Röttgen, Vatikanstadt 1995, S. 82. Die Quelle scheint in Bezug auf die Zuschreibung an Giacomo della Porta insofern vertrauenswürdig, als Baglione und della Porta sich kannten: Beide waren für den Kardinal Pietro Aldobrandini tätig, s. beispielsweise Claudia Conforti, L'architettura, in: Roberto di Paola (Hrsg.), Palazzo Muti Bussi all'Aracoeli, Rom 2006, S. 85-127. Und auch Molas Aufzeichnungen aus dem Jahr 1663 ist zu entnehmen: „*Il'Palazzo de'S.ri Rugieri, tra il'Gesù e li Cesarini è delistesso* [Giacomo della Porta, Anm. d. Verf.].", s. Giovanni Battista Mola, Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in ROMA et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663, hrsg. von Karl Noehles, Berlin 1966, S. 127.

[30] Franzini 1643, S. 145. Eine Auflistung der Autoren, die darüber hinaus Giacomo della Porta in Verbindung mit der Architektur des Palazzo Ruggieri nennen, bei Vicarelli 1996, S. 64, Anm. 6.

[31] Bernardini 1744, S. 152: „Pal. dell'Archiconfr. del Salvatore ad Sancta Sanctorum (prima Ruggieri). Accanto al Pal. Viscardi, verso le Stimate."

[32] S. dazu unten, Kap. II. 1. 2.

[33] Werner Körte, Giacomo della Porta, in: Thieme / Becker, Bd. 27, Leipzig 1933, S. 278-280, hier S. 279.

[34] In der Forschungsliteratur zum Palazzo Ruggieri taucht auch die moderne Schreibweise „Ruggeri" auf (s. z.B. Vicarelli 1996). Mit der hier verwendeten Schreibweise „Ruggieri" wird sich den Quellenbefunden orientiert, s. z.B. ASR, Notai dell'A.C., vol. 1564, Akten des Petrus Antonius Catalonus, fol. 350f.

[35] Ein Familienarchiv, wie z.B. von den Altieri, Orsini oder del Bufalo, u.a. existiert nicht, was auch an dem frühen Aussterben der Linie um die Mitte des 17. Jahrhunderts liegen mag.

Mehrere Quellen belegen, dass die Adelsfamilie Ruggieri bzw. „de Rogerijs“ bereits im Mittelalter in dem rione Pigna Roms ansässig war und dass ein Andreozzo Ruggieri im 14. Jahrhundert einen Häuserkomplex in dem als „Calcarario“ bezeichneten Gebiet, in direkter Nähe der Kirche Santa Lucia delle Botteghe Oscure, heute Santa Lucia dei Ginnasi, besaß.[36] Noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts wird in der gleichen Zone ein Cristoforo Ruggieri erwähnt.[37] Die Familienmitglieder wurden in der benachbarten Kirche beigesetzt.[38] Die erste in Domenico Iacovaccis *Famiglie romane* zu den Ruggieri genannte Quelle stammt aus dem Jahr 1403 und bezieht sich auf das Testament des „*Joanneis de Rogerijs de Regione Pinea*“. 1416 wird ein „*Nobilis vir Cecchus Antonius Jacobi Joannis Juliani de Rogerijs de Regione Pineae*“ erwähnt und in der Folge finden zwischen 1430 und 1484 sechs Beisetzungen von Familienmitgliedern männlichen und weiblichen Geschlechts in „*S.tae Luciae de Apothecis*“ statt. Bei Iacovacci finden sich zudem Hinweise über die beruflichen Betätigungsfelder der Familie. Neben kirchlichen Amtsträgern – genannt wird 1461 „*Christophorus de Rogerijs Canonicus Basilicae S.ti Petri*“ – zählen auch Aromen- bzw. Gewürzhändler zur Familie, wie z.B. der 1462 erwähnte „*nobilem virum N*[icolaus?] *de Rogerijs aromatarium de regiones Pinea*“ und ein „*nobilem virum Jacobum de Rogerijs speciarij de regione Pineae*“ (1469).[39] Aufschlussreich bezüglich einer Betätigung der Ruggieri im kapitolinischen Bereich ist die Auflistung von Familienmitgliedern unter den *guardiani* bzw. *camerari* der Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta Sanctorum*.[40]

Auf den alten Ursprung der Familie Ruggieri in Rom verweist auch Giovanni Pietro Caffarelli, der seit ca. 1610 seine Notizen über die römischen Adelsfamilien sammelte: „*Questa famiglia era anticha romana o almeno de molti anni…*“.[41] Des Weiteren berichtet er von einem gleichnamigen Familienzweig aus Sutri, der sich im 16. Jahrhundert in Rom

[36] Zu Santa Lucia delle Botteghe Oscure (auch „de Calcarario“, „de Apothecis“ oder „de Pinea“), die 1630 von Kardinal Domenico Ginnasi erneuert wurde, s. Christian Hülsen, Le chiese di Roma nel medio evo. Cataloghi ed appunti, Hildesheim, New York 1975, S. 300f; Marchetti-Longhi 1919, S. 446ff; zu den Besitztümern der Familie Ruggieri: Ebd., S. 523, 528f. „… le case dei „de Rogeriis“ dovevano occupare il lato opposto alla chiesa di S. Lucia, allora rivolta verso via dei Funari“ (S. 529).

[37] S. auch Pietrangeli 1971, S. 170, mit Anm. 5.

[38] Vincenzo Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri, 14 Bde., Rom 1869–1884, Bd. 5, 1874, S. 402, Nr. 1097.

[39] Iacovacci zu den Ruggieri in: BV, Ottob. lat. 2552, fol. 243ff. S. auch Teodoro Amayden, La storia delle famiglie romane, hrsg. von C.A. Bertini, 2 Bde., Rom o.J., hier Bd. 2, S. 176f; Pietrangeli 1971, S. 170f. Antonio, Jacopo und Nicolò Ruggieri werden auch im Zeitraum zwischen 1462 und 1524 von Ferraro, bei einer Auflistung von Berufen des römischen Adels, als Gewürzhändler bezeichnet; s. Richard Joseph Ferraro, The nobility of Rome, 1560–1700: A study of its competition, wealth, and investments, Diss., Wisconsin-Madison 1994, S. 98.

[40] Liste in: Benedetto Millino, Dell'Oratorio di S. Lorenzo nel Laterano Hoggi detto Sancta Sanctorum, Rom 1666, S. 193-222; erwähnt werden hier u.a. 1424 ein „*Ioannes Iuliani de Rogerijs*“ (S. 195) und 1502 ein „*Franciscus de Rugeriis, de reg. Pineæ, Camerarius*“ (S. 205). S. zur Funktion des Titels unten, Anm. 63.

[41] BV, Vat. lat. 10349, fol. 178ff, hier fol. 178. Für den Hinweis auf diese von der „Ruggieri-Forschung“ bislang noch nicht berücksichtigte Handschrift danke ich herzlich Lothar Sickel, Bibliotheca Hertziana, Rom.

ansiedelte.[42] Gründer dieses Familienzweiges war Silvio Ruggieri, der 1532 Antonina Aversa – die letzte Vertreterin der altrömischen Adelsfamilie[43] – aus dem rione Trastevere heiratete.[44] Aus dieser Ehe gingen sechs Kinder hervor, zwei männliche und vier weibliche Nachkommen[45], von denen die beiden Knaben, der Erstgeborene Pompeo und der jüngere Silvio, nach dem Tod der Mutter im Jahre 1545 als Universalerben das Hab und Gut der Aversa erbten, darunter ein in den späteren Quellen als „Casa Grande" bezeichnetes Haus und die Familienkapelle der Aversa in S. Maria in Trastevere, in der beide Eltern beigesetzt waren.[46]

Pompeo lebte nach dem Tod der Eltern weiterhin in seinem Elternhaus in Trastevere[47], während sein Bruder Silvio wohl bald nach Sutri zog, um die dortigen Güter zu verwalten.[48]

---

[42] „*... et de Sutri ancho poi venuta a Roma*", s. ebd. Caffarelli ist weiterhin zu entnehmen, dass der ursprünglich römische Familienzweig zum Zeitpunkt der Niederschrift schon ausgestorben war. - Grundlegende genealogische Forschung zu dem aus Sutri stammenden Familienzweig der Ruggieri und speziell zu Pompeo bei Pietrangeli 1970, S. 26ff; Ders. 1971, S. 170ff; s. auch Vicarelli 1996, S. 45f, 60.

[43] Zu Antonina Aversa: Forcella, II, 1873, S. 355, Nr. 1099.

[44] ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 34. Hier ist eine Kopie des *Instrumentum dotale* beigefügt, das sich auf die Eheschließung zwischen Antonina Aversa und Silvio Ruggieri aus Sutri bezieht. Als Datum dieses Mitgift-Vertrages, in dem auch Besitztümer der Antonina aufgeführt sind, die sie in die Ehe einbrachte, ist der 3. März 1532 genannt. Amayden, Bd. 1, S. 92, berichtet fälschlicherweise von einer Ehe zwischen Antonina Aversa und Giulio de Ruggieri. - Bezüglich Silvios Tod verweist Pietrangeli 1971, S. 171, Anm. 15 auf eine falsche Angabe bei Forcella, II, 1873, S. 353, Nr. 1093: 1634 statt 1534. Jedoch erscheint selbst dieser frühe Tod Silvios – zwei Jahre nach der Eheschließung und der Zeugung von sechs Kindern – nicht logisch. Sicherlich war Silvio vor 1542 verstorben, da Iacovacci am 22. April dieses Jahres eine Spende von Antonina Aversa an Santa Maria in Trastevere bezüglich des „*anniversario*" des in der Kirche beigesetzten Silvio erwähnt, s. Iacovacci, in: BV, Ottob. lat. 2552, fol. 245, s. diesbezüglich auch Amayden, Bd. 2, S. 176.

[45] Orinzia, Ortensia, Aurora und Tarsia, s. Pietrangeli 1971, S. 171. In dem der Kopie des Testaments der Antonina Aversa (s. Anm. 46) beigefügten Stammbaum ist Tarsia jedoch nicht aufgeführt.

[46] S. Testament der Antonina Aversa, in: ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 137, Akten des Scipius de Aronibus, fol. 327v ff; eine Kopie des Testaments auch in: ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 34. Die Familienkapelle existiert heute nicht mehr. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelte es sich jedoch um die kleine Kapelle im linken Seitenschiff, die im 19. Jahrhundert dem Grabmal Innozenz' II. weichen musste. Für diese Information und den sich daran anschließenden regen Austausch danke ich herzlich Prof. Dale Kinney (Bryn Mawr). Die Kapelle beherbergte womöglich die *Madonna della Clemenza*, welche im Zuge der Gegenreformation erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an Bedeutung gewann, um dann schließlich am 17. März 1593 mit einer aufwendigen Zeremonie in die damals neu entstandene Cappella Altemps transloziert zu werden. Eine der ältesten erhaltenen Madonnen-Darstellungen Roms würde jedoch in der Familienkapelle einer der ältesten in Trastevere ansässigen Familien wie den Aversa kaum verwundern. Zum Kultbild und dessen Geschichte, s. Carlo Bertelli, La Madonna di Santa Maria in Trastevere, Storia - Iconografia - Stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo, Rom 1961, bes. S. 24ff; Helmut Friedel, Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 70, 1978, S. 89-123, hier bes. S. 92f, mit den Quellen 181-183; Gerhard Wolf, Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rom, in: Maria Vassilaki, Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium, Norfolk 2005, S. 23-50, bes. S. 37ff.

[47] „*La Casa grande in Trastevere, dove habitava già il S.r Pompeo...*", aus dem *Inventario dei beni* des Pompeo Ruggieri vom 23. September 1594, in: ASR, Notai dell'A.C., vol. 1546, Akten des Petrus Antonius Catalonus fol. 345-350, bzw. Kopie in: ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 30. Genauere Angaben über Standort und Art des Hauses finden wir erst am 6. August 1657 in dem *Inventario dei beni* des mittleren Sohnes von Pompeo, Gaspare Ruggieri, der nach dem Tod seines Vaters bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts dort wohnte: „*Una Casa grande con Cortile scoperto, stalla, rimessa, e simile fabbricato dalla bo:me: del Sig. Gasparo al presente habitata dalla Sig.a Fermina Cansaccha* [Firmina Cansacchi, die Witwe des Gaspare, Anm. d. Verf.], *sua herede posta nel Rione di Trastevere incontro il Ven. Mon.tro di S.ta Apollonia con alcune stantie sotto che s'affittano à diverse Persone*", in: ASR, Archivio SS. Salvatore, ebd. S. hierzu auch Alfredo Proia / Pietro

Caffarelli dient zudem als direkte Quelle, um mehr über den sozialen Status der Ruggieri zu erfahren. Er berichtet: „*Pompeo Ruggieri et un suo fratello carnale cognobbi a Sutri quale facevano mercantia de grani et de pecora assai*…". Dass Pompeo Ruggieri mehrere *vigne* und *casali* besaß bzw. verwaltete und mit dem Handel von *grano, erba, fave, legno, vacche rosse, pecore, agnelli* und *cavalli* sein Geld verdiente, bezeugt auch eine große Anzahl diesbezüglicher Verträge aus den frühen 60er bis späten 80er Jahren des 16. Jahrhunderts.[49] Landbesitz und dessen Verwaltung, in Anlehnung an antike Traditionen, gehörte durchaus zu den bevorzugten Betätigungsfeldern des römischen Adels und Pompeo Ruggieri reihte sich somit in den potenten römischen Stadtadel ein, wie beispielsweise die Altieri, Orsini, Mattei, Cesi, Alberini, Massimi, Crescenzi, Cesarini und Caffarelli, welche ihrerseits über großen Landbesitz verfügten.[50]

Im Jahre 1563 heiratete Pompeo Ruggieri Cangenua Miccinelli, Mitglied einer ursprünglich aus Orvieto stammenden, jedoch bereits seit dem 13. Jahrhundert in Trastevere angesiedelten Adelsfamilie[51], mit der er vier Kinder hatte: Lorenzo, Gaspare, Angelo und Antonina.[52] Im dritten Trimester desselben Jahres trat Pompeo Ruggieri erstmals als *Caporione* von Trastevere in Erscheinung[53], nachdem er zuvor schon, im dritten Trimester 1555, unter dem Namen seiner Mutter, das Amt des *Maresciallo del Popolo Romano* innehatte, zusammen mit

---

Romano, Roma nel Cinquecento. Vecchio Trastevere, Rom 1935, S. 168; Pietrangeli 1971, S. 172, Anm. 20; Vicarelli 1996, S. 45, mit Anm. 29.

[48] Diese Vermutung wird durch die Aussage Caffarellis gestützt: „*Il fratello de Pompeo* […] *stava in Sutri*...", BV, Vat. lat. 10349, fol. 178. Ebd. zum Folgenden. Unter der N° 20 im *Inventario dei beni* des Pompeo (s. Anm. 47) sind „*Stabili et altri beni in Sutri*..." angeführt.

[49] Aufbewahrt überwiegend unter den Notarsakten des Innocentius de Grazijs im Archivio di Stato di Roma (ASR, Collegio Notai Capitolini). Ein Vertrag vom 18. April 1563 (vol. 766, fol. 240) darf lediglich als der erste von mir konsultierte gelten. Es ist anzunehmen, dass Pompeo auch schon vorher auf diesem Gebiet tätig war. Ab der Mitte der 80er Jahre schrumpft die Anzahl der gefundenen Verträge. Eine Prozessakte vom 8. März 1591 – knapp ein Monat vor seinem Tod – bezeugt allerdings, dass Pompeo Ruggieri nach wie vor als Händler tätig war: ASR, Tribunale del Governatore, processi, sec. XVI, vol. 238, fol. 810-822. - Zu Lebzeiten des Lorenzo Ruggieri († 1620), des ältesten Sohnes von Pompeo, wurde eine Handschrift verfasst, die die Rom umgebenden Casali auflistet. Elf der dort aufgeführten Landgüter befanden sich in Besitz bzw. Verwaltungsobhut des Lorenzo, der nach dem Tod des Vaters dessen Geschäfte fortführte. Die Handschrift ist publiziert von Jean Coste, I Casali della Campagna di Roma all'inizio del Seicento, in: Archivio della Società romana di Storia patria 92, 1969, S. 41-115; bei den Nrn. 58, 67, 93, 192, 221, 222, 259, 339, 404, 502, 515 handelt es sich um die elf Casali der Ruggieri. Im *Spoglio dell'Inventario della bo:me: del Sig. Pompeo Ruggieri* tauchen ebenfalls „*Diversi Casali, che il Sig. Pompeo teneva in affitto con lavori cominciati col'utile, et il danno*" auf, s. ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 31.

[50] Zu Landbesitz und Adel s. Ferraro 1994, bes. Kap. 7, S. 472-541.

[51] Zu den Miccinelli, s. Amayden, Bd. 2, S. 73ff; Pietrangeli 1971, S. 172. Die Miccinelli stellten seit dem 15. Jahrhundert Magistrate der Stadt Rom; Familienmitglieder wurden seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Santa Maria in Trastevere beigesetzt, s. Iacovacci, in: BV, Ottob. lat. 2551, fol. 977-992. Ihr Palazzo, den Cangenua in die Ehe mit Pompeo Ruggieri einbrachte, befand sich in der Via della Scala, s. Proia / Romano 1935, S. 162.

[52] Bezüglich des Hochzeitsjahres liegt eine *Solutio dotis Cangenua Miccinella* vom 2. Februar 1563 vor, der vor der Eheschließung aufgesetzt wurde. Bereits am 10. Mai 1563 wurde Lorenzo getauft; s. Archivio Storico del Vicariato, fondo S. Maria in Trastevere, Battesimi I (1563–1580), fol. 1. Zwei weitere Kinder überlebten nicht: Geronimo, aufgrund des gleichen Taufdatums wohl der Zwillingsbruder von Lorenzo und Mario, getauft am 9. Dezember 1567; s. ebd., fol. 8. Die Taufe von Gaspare folgte dann am 30. Juli 1572. Ebd., fol. 34.

[53] AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 22, fol. 17.

Ottavio Muti aus dem rione Trevi, Muzio Vitozzi aus dem rione Colonna und Giovanni Battista Astalli aus dem rione Pigna.[54] Ein zweites Mal *Caporione* von Trastevere war er im dritten Trimester 1576 und ein drittes Mal hatte er das Amt im zweiten Trimester 1588 für den rione Pigna inne.[55] Pompeo besetzte noch höhere kapitolinische Ämter: Im ersten Trimester 1578[56] und im zweiten Trimester 1584[57] war er einer der drei Konservatoren Roms.[58] Zwischen 1565 und 1589 wurde Pompeo Ruggieri 17 Mal zum *Consigliere* ernannt.[59] Vicarelli zufolge hätten ab 1585 die öffentlichen Aktivitäten des Pompeo geendet, was von ihr mit der Wahl Papst Sixtus V. begründet wird.[60] Dies trifft so nicht zu: Auch wenn Pompeo ab 1584 kein Konservatorenamt mehr besetzte, so nahm er einmal als *Caporione* (1588), fünf Mal als *Consigliere* und mehrfach als Vertreter der *Cives* an den *consigli pubblici* bzw. *segreti* teil. Am 28. August 1590 wurden 20 der *Cives*, darunter Pompeo Ruggieri, als „*Deputati ad vacantem sedem* […] *pro necessaria et utile provisione ac impensa facienda in presenti sedis vacatione, pro salute quiete et bene esse Civitatis et Po. Romani*...“ ernannt, um nach dem Tod von Papst Sixtus V. (27. August) die Ordnung in Rom zu bewahren.[61] In den

[54] „*D. Pompeo d'Aversa reg.nis transtiberina*“, aus dem *Registro dei Magistrati*: AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 3, fol. 75. S. auch Vicarelli 1996, S. 45, mit Anm. 30; zum Folgenden ebd., S. 45f, und Pietrangeli 1971, S. 172. Die Angaben bei Fiabane, Pompeo hätte dieses Amt unter den Namen seiner Frau (Miccinelli) innegehabt und verdanke ihrer Familie den sozialen Aufstieg, sind falsch; vgl. Fiabane 2004, S. 243f, Anm. 4. Zu den Aufgaben und Verantwortungen der *Marescialli* und *Caporioni* s. Pio Pecchiai, Roma nel Cinquecento (Storia di Roma XIII), Bologna 1948, S. 246 ff; Paolo Paruta, Relazione di Roma, in: Eugenio Albèri, L'Italia nel secolo decimosesto ossia le relazioni degli ambasciatori veneti presso gli stati italiani nel XVI secolo, Florenz 1858, Bd. IV, S. 355-448, hier S. 418f (zu den *Caporioni*).

[55] AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 27, fol. 82; tomo 29, fol. 147. Das Amt des *Caporione* von Pigna setzt einen Umzug in eben diesen rione voraus; der 1. April 1588 kann folglich als *terminus ante quem* des Wohnungswechsels gelten.

[56] Zusammen mit Giovianni Battista Boccabella (Parione) und Fulvio Gualtieri (Monti). AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 27, fol. 171.

[57] Zusammen mit Galuzzo Mattei (Colonna) und Bartolomeo Alberici (Regola). AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 28, fol. 220.

[58] Zu den Aufgabenbereichen der Konservatoren s. Giovanni Marangoni, Istoria dell'antichissimo Oratorio, o Cappella di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre Immagine de SS. Salvatore detta Acheroptia, che ivi conservasi, [...], Rom 1747, S. 307; Paruta 1858, S. 418; Luigi Pompili Olivieri, Il Senato Romano nelle sette epoche di svariato governo da Romolo fino a noi, 3 Bde., Rom 1886 (Nachdruck Bologna 1973), Bd. 2, S. 4-10. Pecchiai 1948, S. 240ff; Jean Delumeau, Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento, Florenz 1979, S. 158, 254; Klaus Güthlein, Der „Palazzo Nuovo“ des Kapitols, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 22, 1985, S. 83-190, hier S. 93f. - Von Interesse ist hinsichtlich der Vita des Pompeo Ruggieri, dass den Konservatoren auch einige Funktionen bezüglich der Kontrolle und Verteilung des Getreides zukamen; zumindest bis zum Jahre 1586, wo es zu einer Auseinandersetzung mit Papst Sixtus V. kam. Generell oblag die Hauptverantwortung der Camera Apostolica; s. Delumeau 1979, S. 157ff. Der Autor berichtet zudem von einer Getreide-Krise in Rom, gerade im Jahre 1578, als Pompeo das Konservatorenamt innehatte, die aufgrund schlechten Wetters und Vandalismus eintrat.

[59] 1565, 1566, 1573, 1574, 1577, 1578, 1579, 2 x 1580, 1581, 1582, 1585, 2 x 1586, 1587, 2 x 1589: AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 5, fol. 52; tomo 22, fol. 147, 179; tomo 26, fol. 117, 136; tomo 27, fol. 121, 211, 249; tomo 28, fol. 31, 39, 114, 287; tomo 29, fol. 45, 51, 111, 197, 205. - Zur Funktion eines *Consigliere*, sowie zu den *consigli pubblici* und *segreti*, s. Pecchiai 1948, S. 234f. Die Amtsdauer eines *Consigliere* betrug einen Monat; s. Vicarelli 1996, S. 45, mit Anm. 33, die nur einen Zeitraum bis 1585 berücksichtigt.

[60] Vicarelli 1996, S. 45, mit Anm. 33.

[61] AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 29, fol. 254v. S. diesbezüglich auch Laurie Nussdorfer, Il „popolo romano“ e i papi: la vita politica della capitale religiosa, in: Luigi Fiorani / Adriano Prosperi (Hrsg.), Storia

„Decreti di Consegli, Magistrati e Cittadini Romani“ ist Pompeo Ruggieri zum letzten Mal in einer Liste der *Cives* am 5. März 1591 – einen Monat vor seinem Tod – aufgeführt.[62]
1590 war er *Camerarius* der Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta Sanctorum*.[63] Dem Senat bzw. den Konservatoren oblag es, für den Schutz und die Sicherheit des Kultbildes des Christus Salvator, welches auch heute noch im Sancta Sanctorum in der Scala Santa aufbewahrt und als Acheropíta verehrt wurde und wird, Sorge zu tragen. Damit griff er, ebenso wie mit der Besetzung von kapitolinischen Ämtern, eine Tradition seiner Vorfahren, der stadtrömischen Ruggieri, auf.[64] Bereits in den Listen des 15. Jahrhunderts finden sich diverse Vertreter des römischen Stadtadels, welche auch noch zu Zeiten Pompeo Ruggieris stadtpolitisch tätig waren. Viele dieser Familien sind in unmittelbarer Nachbarschaft des Palazzo Ruggieri angesiedelt, wie beispielsweise die Altieri, Muti, Mattei, del Bufalo und Astalli.
Am 15. April 1591 starb Pompeo Ruggieri und wurde auf seinen Wunsch hin in der Familienkapelle der Aversa in Santa Maria in Trastevere beigesetzt.[65]

Die Annahme, Pompeo Ruggieri hätte den Palazzo infolge seiner Nobilitierung im Jahre 1586 errichten und ausstatten lassen, ist aufgrund der aktuellen Quellenforschung nicht mehr haltbar.[66] Die Tatsache, dass Vertreter der Ruggieri bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den Listen der *Guardiani* der Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta Sanctorum* auftauchen, belegt, dass sie mit kapitolinischen Ämtern betraut waren und somit dem Adelsstand angehörten. Sowohl Mutter als auch Vater des Pompeo werden in den Akten

---

d'Italia, Annali 16, Roma, la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła, Turin 2000, S. 237-260, hier S. 245.

[62] AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 29, fol. 275.

[63] Zusammen mit Alessandro Olgiati, Fabio Mattei und Ottavio Capranica als *Guardiani*, s. Marangoni 1747, S. 324; Pietrangeli 1971, S. 172. S. zudem Millino 1666, S. 215. – Zur Funktion s. Marangoni 1747, S. 60f. An den alljährlichen Prozessionen nahmen sowohl Senatoren, Konservatoren, wie auch *Caporioni* mit rituellen Handlungen teil; der Prozessionsverlauf ist nachzulesen bei Millino 1666, S. 132-168, hier bes. S. 158ff.

[64] S.o., Anm. 40.

[65] AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 20: „*Fede dei morti di persone di casa Ruggieri*“; s. auch Vicarelli 1996, S. 46. Das Testament wurde zwei Tage zuvor, am 13. April, von dem Notar Petrus Antonius Catalonus aufgesetzt; als Kopie mehrfach vorhanden: AC, Camera Capitolina, Cred. III, tomo 16, fol. 126 (statt bisher von der Lit. angegeben fol. 226); ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 29; AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 2ff.

[66] Vgl. Brugnoli 1960, S. 224; Dies. 1961, S. 9; Witcombe 1981, S. 80, und Vicarelli 1996, S. 46, zuletzt Fiabane 2004, S. 243f, 250, 254. Dass der Palazzo Ausdruck eines Legitimierungsanspruches des neu erlangten sozialen Status sei, basiert auf einem bei Iacovacci genannten – und bei Amayden publizierten – Dokument, in dem Pompeo eben in jenem Jahr als „*Illustrissimus Dominus* […] *nobilis Romanus*“ bezeichnet wird; s. Amayden, Bd. 2, S. 176.

als von adeliger Herkunft bezeichnet[67], was bezeugt, dass Pompeo Ruggieri bereits adelig geboren wurde.[68]

Unübersehbar ist hierbei Pompeos Streben nach Anschluss an den alten **römischen** Stadtadel. Indem Pompeo Ruggieri, dessen Wurzeln in Sutri lagen, auf berufliche Traditionen, Status und Wohnort der alten stadtrömischen Ruggieri zurückgriff, suchte er sich im gesellschaftlich-sozialen Leben Roms des ausgehenden 16. Jahrhunderts zu verankern und gleichsam seinen Nachkommen eine „alt-römische" Grundlage zu offerieren. Caffarelli zufolge erreichte er sein Ziel: „*È estinta oggi* [der römische Familienzweig der Ruggieri, Anm. d. Verf.] *affatto ne ce ne nissuno anzi quella de Sutri come dirro, comprò beni nel mede[*si*]mo rione dove stava la romana,* [...] *et comprò beni et fece casa che romana oggi è ma venuta de Sutri*." [69] Bezüglich des Häuserkaufs berichtet Caffarelli noch ausführlicher: „*Il Pompeo che comprò quelle case avanti se arrivi alla Madonella de' Cesarini partendo dal Giesu a man manca et quelle unite più assieme fabricò et fece casa honorata et competente con spendere molte migliara de scudi...*".

Zweifelsohne handelt es sich bei einem Teil der besagten *case* um den aus der Vereinigung mehrerer Häuser entstandenen Palazzo Ruggieri[70], an den sich *stalla, rimessa* und weitere benachbarte Häuser anschlossen.[71] Ein im Archivio di Stato aufbewahrter Kaufvertrag vom 3. Juni 1581 gibt über zwei der Häuser Aufschluss.[72] Dieser blieb aufgrund eines Lesefehlers

---

[67] S. *Instrumentum dotale* vom 3. März 1532 (s.o., Anm. 44) Vgl. Sandro Benedetti, I palazzi romani di Giacomo della Porta, in: Massimo Stoppa, Il Palazzo del Vicariato alla Pigna. Palazzo Maffei Marescotti, Rom 2003, S. 109-165, hier S. 134: Der Autor verankert die Familie Ruggieri in der „media borghesia dedita al commercio delle specie". Auch Vicarelli 1996, S. 45, vermutet, Pompeo gehöre den *cives ex privilegio* an. Diese soziale Klasse erhielt nach längerem Aufenthalt in Rom und durch Reichtum und Immobilienbesitz auch das Recht, öffentliche Ämter zu besetzen.

[68] Darauf deuten auch die frühen Notarsakten hin, in denen Pompeo als „*Illustrissimus* […] *nobilis vir Romanus*" bezeichnet wird.

[69] BV, Vat. lat. 10349, fol. 178. Hier auch zum folgenden Zitat.

[70] Brugnoli 1960, S. 224; Dies. 1961, S. 9, vermutet noch einen Neubau durch Pompeo Ruggieri, während bereits Pietrangeli von einer Neugestaltung vorhandener Bausubstanz ausgeht. Er stützt sich auf die bei Hibbard publizierte *licenza* zur Fassadengestaltung; s. Pietrangeli 1970, S. 28f; Ders. 1971, S. 175; Ders. 1977, S. 92. S. zudem: Howard Hibbard, Di alcune licenze rilasciate dai Maestri di Strade per opere di edificazione a Roma (1586–'89, 1602–'34), in: Bollettino d'arte 52, 1967, S. 99-117, hier S. 104.

[71] Der Besitz des Pompeo im rione Pigna beschränkte sich demnach nicht nur auf einen Palazzo, sondern es handelte sich vielmehr um einen regelrechten Häuserkomplex; s. *Inventario dei beni* des Pompeo Ruggieri vom 23. September 1594, s. ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491: „N° 1. *Item il Palazzo, e fabrica di esso posto appresso la Piazza Altieri confinato da una banda appresso li beni delli heredi del S. Asciano Celsi (da) Nepi con cortile, stalla e sito di dietro, et altri suoi membri, et confini nella qual fabrica è inclusa, et compresa la casa compra dalli heredi del q. Paulo Lelio* […] *Et si dichiara come nell'istessa fabrica, è compresa la Casa compra da Ms Severino Moscardi* […] N° 10. *Una Casa posta nel Rion della Pigna vicino alla Stalla della banda di dietro di detto Palazzo* [...] N° 11. *Una parte di Casetta sopra la stalla del Palazzo* […] *confine con la Casa del Cantone.* […] N° 12. *Il resto di detta Casetta confina con la Casa della torretta* […] *et s'appigionava, et s'appigiona tutta insieme* […] *a S.ta Lucia delle botteghe Oscure.* N° 13. *Una rimessa di cocchio dietro a detto Palazzo, quale fu compra*[ta] *da Mad.a Angela Siringa* [...] N° 14. *Una Casa confine con detto Palazzo compra da Mad.a Cintia Moscardi...*".

[72] ASR, Notai dell'A.C., vol. 382, Akten des Pompeius Antoninus, fol. 791ff. - Das Anwesen wird noch im selben Jahr (am 2. September) von Pompeo für einen Preis von 25 *scudi* jährlich an einen Kohlenhändler vermietet, mit

(„13 Giugno 1587“) von der Forschung bisher unberücksichtigt.[73] Eine gewisse Livinia Aligerus, als *curatrice* und *administratrice* eingesetzt für die noch unmündigen weiblichen Erben des Paolo Lilio, Julia und Livia, verkaufte für 1355 scudi an Pompeo Ruggieri zwei im rione Pigna gelegene Häuser „*vicino stabulo m.co D.ni Ascianij Celsi de Nepi*“[74], wobei eines davon mit einem *censo* zugunsten des Bruders des Verstorbenen (Orazio Lilio) belastet war.[75] Aufgrund der in diesem Zusammenhang entstandenen Fehlinterpretation, dass es sich bei diesem Häusernukleus um das gesamte spätere Anwesen des Pompeo Ruggieri handelte, wurde bislang nach keinen weiteren Kaufverträgen recherchiert.[76]

De facto wurde ein weiteres Haus von Angela Seringa am 7. Oktober 1585 für 355 scudi an Pompeo Ruggieri verkauft[77]; zudem nennt das Nachlass-Inventar einen Severino und eine Cinzia Moscardi als Vorbesitzer von zwei weiteren Immobilien innerhalb dieses neu erworbenen Häuserkomplexes der Ruggieri.[78] Nachweislich handelt es sich demzufolge um mindestens fünf dicht beieinander liegende Gebäude, die Pompeo Ruggieri in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts ankaufte.

Genaues über die Art der Umgestaltungen, die unter Pompeo Ruggieri innerhalb dieses Komplexes vorgenommen wurden, ist nicht bekannt. Offensichtlich lebte Pompeo Ruggieri allerdings schon zu Beginn des Jahres 1586 in dem nahe bei Il Gesù gelegenen Palazzo.[79]

---

der Auflage, keine Veränderungen an der Immobilie vorzunehmen, s. ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 785, Akten des Innocentius de Garzijs, fol. 623.

[73] Vicarelli wertet ein ins 17. Jahrhundert datierendes Dokument aus, das im Rahmen der Nachlassregelung des Gaspare Ruggieri entstand und sich in der Accademia nazionale dei Lincei befindet: AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 135; vgl. Vicarelli 1996, S. 39, Anm. 5 (hier Auszug der Quelle). Die Autorin geht davon aus, dass Pompeo Ruggieri im Jahre 1587 Paolo Gigli einen Häusernukleus abkaufte. Der Kaufvertrag selbst lag ihr nicht vor.

[74] Dass es sich hierbei um den späteren Palazzo Ruggieri handelt, wird aus der Angabe des Nachbarn Asciano Celsi (da Nepi) ersichtlich sowie aus dem Verweis, dass dieses Anwesen, das von den Erben des „Paolo Lelio“ gekaufte Haus, mit einschließt; s. hierzu N° 1 des *Inventario dei beni* des Pompeo Ruggieri, zitiert in Anm. 71. Die Celsi aus Nepi, einem Ort in unmittelbarer Nähe zu Sutri, wurden erst 1534 in Rom sesshaft; auch sie waren im Getreidehandel beschäftigt; s. Proia / Romano 1936, S. 114, Anm. 25.

[75] ASR, Notai dell'A.C., vol. 368, Akten des Pompeius Antoniunus, fol. 37ff. Der *censo* wird auch in dem bereits erwähnten Dokument, AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 135, erwähnt: „*Sopra qual Casa quod era posseduta da Paulo Gigli, esso Gigli vi impose un censo a favore di Oratio Gigli* […] *il dì 26 Gen. 1577*.“

[76] Vgl. Vicarelli 1996, S. 39.

[77] ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 790, Akten des Innocentius de Garzijs, fol. 510ff. Auch dieses Haus wird später im *Inventario dei beni* des Pompeo (s. Anm. 71), als N° 13, aufgelistet.

[78] S. dazu auch Proia / Romano 1936, S. 114f. Ein Kaufvertrag liegt hierzu nicht vor und macht die Datierung des Handels schwierig. Im Inventar des Pompeo sind die beiden Häuser unter der N° 1 und N° 14 aufgeführt, s. Anm. 71.

[79] In der Festlegung der Mitgift von Pompeos Tochter Antonina vom 7. Februar 1586 (ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1566, Akten des Curtius Saccocius, fol. 76ff, s. dazu unten, Anm. 83) ist am Ende des Dokuments zu lesen: „*Actum Roma In Regione Pinea et in Domo solita habitationis dicti Ill. D. Pompei*“. Noch in dem Kaufvertrag mit Angela Seringa vom 7. Oktober 1585 heißt es: „*D. Pompeum Rugerium Nob: Rom: reg.nis Transtiberim*“, ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 790, Akten des Innocentius de Garzijs, fol. 510.

Nach Pompeos Tod am 15. April 1591 blieb der Palazzo mit den umliegenden Gebäuden in Familienbesitz. Pompeo verfügte testamentarisch, dass der Palazzo im Besitz der vorrangig männlichen Nachfahren der Ruggieri verbleiben sollte, wobei vorerst die Söhne Lorenzo, Gaspare und Angelo den Palazzo zu drei gleichen Teilen erbten.[80] Nach Aussterben der Linie sollte sein Hab und Gut zu gleichen Teilen in den Besitz der Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta Sanctorum* und an die Compagnia degli Orfanelli übergehen.[81] Pompeo bestimmte des Weiteren per Fideikommiss, dass das Erbe nicht verkleinert oder mit Hypotheken besetzt werden dürfte.[82] Die Tochter Antonina erbte nichts von alldem; bereits 1586, bei der Mitgiftregelung, wurde diesbezüglich festgesetzt, dass sie 14 000 scudi bei der Eheschließung mit Muzio del Bufalo erhalten sollte, wenn sie zugunsten von Lorenzo, Gaspare und Angelo auf das Erbe väterlicher- und mütterlicherseits verzichtete.[83] Die Söhne lebten nach dem Tod

[80] „*In omnibus autem, et singulis eius bonis mobilibus, stabilibus, sequemoventibus, iuribus, actionibus, ac debitorum nominibus, ac alijs quibuscumque bonis p*[rese]*ntibus, et futuris, ac in tota, et universa hereditate, et successione sua Heredes universales instiuit, et ove proprio nominavit Ill. D.D Laurentium, Gasparem, et Angilum eius filios legitimos, et naturales pro eguali portioni, quibus quandocumque decedentibus substituit, et succedere voluit vulgariter, pupillariter, et per fideicommissionem, et ai alio meliori modi eos filios legetimos, et naturales, ex legitimo matrimonio a Principio contracto procreatos,* […] *et deinde corumdem filiorum filios, Nepotes, pronepotes, et alio descendentes, defunctorum masculos, legitimos, et naturales in perpetuum, et in infinitum, ex vero, et legitimo matrimonio abinitio contracto procuratos*...“, zitiert aus: AC, Camera Capitolina, Cred. III, tomo 16, fol. 126ff, hier fol. 127. S. auch Vicarelli 1996, S. 46.

[81] „*... finita verò post lineam masculinam, dicta linea femina, et feminalibus, et illarum filijs, nepotibus, pronepotibus, et alijs descendentibus omnibus extinctis substituit, et succedere voluit vulgariter, pupillariter, et per fideicommissum, et omni meliori modo, ut supra, in una Ven. Societatem Sanctissimae Imaginis ad Sancta Sanctorum de Urbe, et in alia medietatibus Ven. Societatem Orfanorum Urbis, vulgariter dicti li Orfanelli, et sic pro equali portioni cum omnibus onoribus tamen predictis*...“, ebd., fol. 128.

[82] „*... et in favorem omnium comprehensorum in p*[rese]*nte fideicommisso,* […] *prohibuit expresse omnibus et singulis suis heredibus, et successoribus p*[rese]*ntis* […] *bona ipsius D. Testatoris nel minimam eorum partem diminuere, obligare, hypothecare, vendere, nel alienare alientationis vocabulo etiam Largissimo modo sumpto...*“, ebd., fol. 129. Das Fideikommiss (italien. fedecommesso) war ein übliches Mittel, um das gesamte Vermögen im Besitz der Familie zu halten, s. beispielsweise Maria Luisa Madonna / Mario Bevilacqua, The Roman Families in Urban Development, in: Peter van Kessel / Elisja Schulte (Hrsg.), Rome Amsterdam. Two growing cities in Seventeenth-Century Europe, Amsterdam 1997, S. 104-123, hier S. 104; Ilaria Puglia, Per la storia dei fedecommessi. Il “Palazzo di Siena” dei Piccolomini (1450–1582), in: Città e Storia 1, 2006, S. 35-51, bes. S. 35-40. Die Autorin hebt im Speziellen die Funktion des Fideikommiss´ in Bezug auf den Familienpalast, besonders in den begehrten zentralen Wohnvierteln Roms Zeichen und Ausdruck der Würde einer jeden Familie, hervor, dessen Verkauf „il fallimento della strategia familiare” (S. 40) bedeuten würde.

[83] Vertrag vom 7. Februar 1586: ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1566, Akten des Curtius Saccoccius, fol. 76ff. Auch Caffarelli berichtet diesbezüglich: „*Lasciò questo Pompeo a me noti però quattro figli, tre maschi et una femina quale fu moglie a Mutio del Bufalo con grossa dote per esser ancho povero in quei tempi et senza figli rimase che fu la prima moglie.*“ Der Tochter eine hohe Mitgift zur Verfügung zu stellen, gehörte zum guten Ton des römischen Adels, nahm aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fast groteske Züge an (30 000 scudi, Familie Orsini im Jahr 1568, und sogar 40.000 scudi, Familie Capranica im Jahr 1574), so dass im Jahr 1586 unter Sixtus V. – wohl erst nach dem oben genannten Vertrag vom 7. Februar – ein Gesetz erlassen wurde, bei dem eine Höchstsumme von 5 000 scudi als Mitgift von römischen Mädchen festgesetzt wurde; darüber liegende Summen wurden mit 10% zugunsten der Camera Apostolica besteuert; s. Delumeau 1979, S. 116f. Antonina verstarb bereits früh; s. oben und ebenso Caffarellis Aufzeichnungen zu der Familie del Bufalo: BV, Ferrajoli 282, fol. 124.

des Pompeo, zusammen mit ihrer Mutter Cangenua Miccinelli, weiterhin im Palazzo unterhalb von Il Gesù.[84]

Lorenzo übernahm als Erstgeborener die Funktion des *administratore* des Erbes: Er setzte die Geschäfte des Vaters fort und verwaltete von nun an das Hab und Gut.[85] Es kam wohl aber bald schon zu Unstimmigkeiten unter den drei Brüdern; das bereits erwähnte *Inventario dei beni* des Pompeo Ruggieri wird erst am 23. September 1594, mehr als drei Jahre nach dessen Tod (15. April 1591), aufgesetzt.[86] Ein 1596 unter Kardinal Aldobrandini ausgehandelter Kompromiss zwischen den Brüdern gibt Aufschluss darüber, dass Lorenzo wohl wenig umsichtig mit dem Erbe umging und gegen den letzten Willen des Vaters ein Haus verkauft hatte.[87]

Lorenzo heiratete Ersilia Alberini, Tochter des Rutilio[88], die in den zeitgenössischen Quellen „Cilla" genannt wurde.[89] Der Ehe entstammten drei Kinder: Pompeo, Francesco und Antonina.[90] Im zweiten Trimester 1602 war Lorenzo einer der Konservatoren Roms[91], zudem war er vier Mal *Caporione* des rione Pigna (zweimal davon als Prior)[92] und 25 Mal

---

[84] Testamentarisch sicherte Pompeo Ruggieri die finanzielle Situation seiner Frau Cangenua Miccinelli ab (3 300 karolische Dukaten), ebenso ihr Wohnrecht im Palazzo. Sie verstarb am 23. September 1596 und wurde in der Aversa-Familienkapelle in Santa Maria in Trastevere beigesetzt. AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 20; Forcella, Bd. 2, 1873, S. 355, Nr. 1098.

[85] „*Lorenzo che è il primo de Pompeo qual è de età de 45 anni circa* […] *vive da gentilhomo facendo mercantia de arte de campo nella quale ha guadagnato assai*...", so zu lesen bei Caffarelli, BV, Vat. lat. 10349, fol. 179. Auch die bei Coste, 1969 aufgeführten *casali* laufen unter dem Besitz des Lorenzo.

[86] Voran ging ein unter Kardinal Aldobrandini ausgehandelter Kompromiss vom 9. Juli 1594, der den drei Brüdern eine gerechte Aufteilung des Hab und Gutes des Vaters zusichern sollte: ASR, Notai dell'A.C, vol. 1564, Akten des Petrus Antonius Catalonus, fol. 350f. Im Anschluss daran (fol. 352-355) folgt ein Inventar über die Wertsachen, die sich zum Zeitpunkt des Todes Pompeius' im Palazzo befanden.

[87] S. *Concordia* vom 20. Juli 1596: ASR, Notai dell'A.C., vol. 1576, Akten des Petrus Antonius Catalonus, fol. 202ff. Beschlossen wurde hier auch, einen Architekt zu Rate zu ziehen, der den Palazzo in drei gleich große Bereiche aufteilen sollte.

[88] Pietrangeli 1971, S. 173, mit Anm. 35. Zu den Alberini s. auch Amayden, Bd. 1, S. 9ff.

[89] Caffarelli, BV, Vat. lat. 10349, fol. 179: „[Lorenzo] *ha moglie et vive oggi sorella a Cesare Alberino chiamata Cilla con la quale ha molti figli e maschi e femine i cui nomi per esser piccoli ne io saperli*..." und unter den Notizen zu der Familie Alberini liest man: „... *questo Rutilio alberini Io ho conosciuto benissimo era Cavaliere de san Giacomo era padre de […] Cilla che e moglie oggi 606* [1606] *de Lorenzo Ruggieri*..."; s. BV, Ferrajoli 282, zu den Alberini: fol. 2ff, hier fol. 3. Wieviele Kinder Lorenzo und Ersilia zum Zeitpunkt der Notizen Caffarellis hatten, ist nicht bekannt.

[90] Pompeo und Francesco strebten beide eine kirchliche Laufbahn an; Antonina heiratete am 14. Januar 1615 Tiberio Alberini; die Mitgift betrug 15 000 scudi; auch sie verzichtete mit der Hochzeit – wie ihre Tante Antonina 1586 bei der Eheschließung mit Muzio del Bufalo – auf ihren Erbanteil und verstarb bereits am 25. Dezember 1621: AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 245 (neue Zählung 161), unfoliert. Caffarelli (wie Anm. 89) berichtet von vielen Kindern, die Lorenzo und Ersilia geboren wurden; womöglich handelt es sich auch bei dem am 25. Juli 1623 verstorbenen Orazio Ruggieri um einen Sohn des Lorenzo, s. AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 20. Generell ist anzunehmen, dass nicht alle Kinder das Erwachsenenalter erreichten und daher in den Akten keine Erwähnung fanden.

[91] AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 31, fol. 48. Pietrangeli 1971, S. 173.

[92] Im ersten Trimester 1594, dritten Trimester 1603 (Prior), zweiten Trimester 1606 und zweiten Trimester 1613 (Prior): AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 30, fol. 121; tomo 31, fol. 96, 150; tomo 32, fol. 52.

Consigliere.[93] Am 24. Oktober 1620 starb Lorenzo und wurde in Santa Maria in Trastevere beigesetzt.[94]

Der Zweitgeborene Gaspare schlug eine militärische Laufbahn ein und diente in den päpstlichen Truppen[95]; er starb am 22. Juli 1657 als „Ill.mo S. Collonello Gasparo Ruggieri" – als letzter Vertreter der Familie Ruggieri.[96] Auch Gaspare übernahm kapitolinische Ämter: Drei Mal war er Konservator[97], fünf Mal *Caporione* von Pigna bzw. Trastevere[98] und zehn Mal *Consigliere*.[99] Gaspare zog bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts aus dem Palazzo Ruggieri aus und lebte von da an in dem Haus aus dem Familienbesitz der Aversa in Trastevere.[100] Zum Zeitpunkt von Caffarellis Notizen war er noch unverheiratet, später nahm er Firmina Cansacchi zur Frau; die Ehe blieb kinderlos.[101]

Angelo hatte zum Zeitpunkt des Todes von Pompeo das Alter von 25 Jahren noch nicht erreicht und sollte das Erbe erst ab jenem Alter antreten.[102] Er schlug eine kirchliche Laufbahn ein und wurde Prälat.[103] Angelo Ruggieri starb am 12. Juli 1646 und wurde ebenfalls in der Familienkapelle in Trastevere beigesetzt.[104]

In den Tätigkeiten der Söhne des Pompeo Ruggieri ist klar die Familienpolitik zu erkennen, die Pompeo betrieb und die für den römischen Adel üblich war: Der Erstgeborene übernahm

---

[93] 1595, 1596, 2 x 1597, 1598, 1600, 2 x 1601, 1602, 1604, 1605, 2 x 1606, 1607, 1608, 1609, 3 x 1610, 1612, 1614, 1615, 1617, 1618, 1619: AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 30, fol. 170, 208, 227, 235, 255; tomo 31, fol. 25, 48, 58, 73, 119, 136, 161, 181, 191, 237, 252, 279, 295, 305; tomo 32, fol. 26, 82, 90, 160, 172, 193.

[94] AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 20.

[95] „*Gaspare deve avere 40 anni in circa, è stato più volte in Ungaria soldato e capitano bravo della sua vita ma non de molto esperienza, non ha moglie et non l'aveva avuta fin qui, et vive con mille scudi de entrata in circa de robba paterna con industria guadognata*." BV, Vat. lat. 10349, fol. 179.

[96] AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 20; er wurde in Santa Maria in Trastevere beigesetzt. Seine Neffen Pompeo und Francesco, Lorenzos Söhne, die beide wegen ihrer kirchlichen Ämter kinderlos blieben, starben bereits am 12. August 1644 und am 21. Dezember 1638, s. Ebd. und Archivio Storico del Vicariato, Fondo S. Maria in Trastevere, Libro dei morti I (1623–1649), fol. 106, 166.

[97] Im vierten Trimester 1602, ersten Trimester 1623 und vierten Trimester 1645, s. AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 31, fol. 86; tomo 32, fol. 256; tomo 34, fol. 67.

[98] Im ersten Trimester 1599 (Pigna), zweiten Trimester 1599 (Prior, Pigna), dritten Trimester 1599 (Prior, Pigna), ersten Trimester 1607 (Trastevere), vierten Trimester 1649 (Trastevere), s. AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 30, fol. 290, 309, 321; tomo 31, fol. 189; tomo 34, fol. 107.

[99] 1600, 1603, 2 x 1606, 2 x 1608, 1610, 1642, 1643, 1644. AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 31, fol. 17, 93, 158, 186, 234, 245, 305; tomo 34, fol. 26, 28, 47.

[100] Als *terminus ante quem* kann das vierte Trimester 1602 gelten, in dem Gaspare in den Listen als Konservator auftaucht, wobei hinter seinem Namen der rione genannt wird, in dem er wohnt: Trastevere; s. AC, Camera Capitolina, Cred. I, tomo 31, fol. 86.

[101] Ersichtlich aus dem Streit um den Nachlass von Pompeo Ruggieri nach dem Tod Gaspares am 22. Juli 1657: Firmina Cansacchi gegen die Compagnia del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum und gegen die Compagnia degli Orfanelli: ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 34.

[102] Dem Testament des Pompeo Ruggieri zu entnehmen: AC, Camera Capitolina, Cred. III, tomo 16, fol. 129.

[103] Caffarelli erinnert sich nicht an Angelos Namen, erwähnt aber zumindest dessen Funktion als Prälat; BV, Vat. lat. 10349, fol. 179. Zum Zeitpunkt der Erstellung des *Inventario dei beni* des Pompeo im Jahre 1594 befand er sich in Padua, ASR, Notai dell'A.C., vol. 1564, Akten des Petrus Antonius Catalonus, fol. 345-350.

[104] AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 20.

die Geschäfte des Vaters, wohingegen die beiden jüngeren eine militärische bzw. eine kirchliche Laufbahn einschlugen und somit alle Söhne in den wichtigsten sozialen Schichten der Gesellschaft verankert waren. Die Idee war, den Fortbestand der Familie innerhalb dieser Schichten des römischen Adels zu sichern und ihre Macht und Einfluss womöglich noch weiter auszubauen. Das Konzept scheiterte jedoch aufgrund des frühen Aussterbens des Familienzweiges bereits in der zweiten Generation nach Pompeo Ruggieri.

I. 2. Der Palazzo Ruggieri nach Pompeos Tod

Nach Pompeos Tod am 15. April 1591 wohnten vorerst die drei Söhne, die den Palazzo zu gleichen Teilen geerbt hatten, mit ihrer Mutter darin.[105] Nach dem Tod von Cangenua Miccinelli (23. September 1596) und dem Auszug von Gaspare (um 1602) lebte Lorenzo mit Frau und Kindern im Palazzo Ruggieri. Angelo, der sich zum Zeitpunkt der Erstellung des bereits zitierten Nachlassinventars (1594) in Padua aufhielt[106], besaß weiterhin Wohnrecht, sobald er in Rom weilte.[107] Nach Lorenzos Tod im Jahr 1620 kamen wohl auch finanzielle Nöte auf, woraufhin der gesamte Palazzo inklusive Remise, Stall mit angrenzenden Räumen sowie Keller und Innenhof ab dem 20. Dezember 1625 an Bartolomeo Ruspoli vermietet wurde.[108] Dem Vertrag ist weiterhin zu entnehmen, dass zu diesem Zeitpunkt die „*Rimessa grande, e Finili*“ bereits an Kardinal Ginnasi vermietet waren, sowie „*due camerette à terreno che sono sotto la Casa*“ an den Schneider Bartolomeo Torelli.

Der Palazzo Ruggieri wurde dann ab dem 16. Oktober 1637 an „*Monsig. Luigi Homodei Chierico di Camera, et Protonotario Apostolico*“ vermietet.[109] Francesco Ruggieri agierte im

---

[105] S. auch Vicarelli 1996, Anm. 82. - Der Palazzo Ruggieri wurde in der Folge von Architekten als nicht in drei Teile teilbar befunden, s. AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 245 (neue Zählung. 161), unfoliert und undatiert. In dem von einem Francescus Libaratus unterzeichnetem Dokument heißt es: „… *si id. Palatius remanserit indivisus ex quo Architetti debuerant Censuisse non pari commoda divisione*“.

[106] ASR, Notai dell’ A.C., vol. 1564, Akten des Petrus Antonius Catalonus, fol. 345-350, bzw. ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 30.

[107] Dies ist noch späteren Dokumenten zu entnehmen (s.u., S. 29f); vgl. Vicarelli 1996, S. 60, die ab 1594 keine Verbindung mehr zwischen Angelo und dem Palazzo Ruggieri sieht.

[108] Als Vermieter werden Angelo, Gaspare sowie deren Neffen Pompeo und Francesco Ruggieri genannt, wobei Angelo und Gaspare jeweils ein Drittel des Palazzo, Pompeo und Francesco zusammen ein Drittel gehörte. Die Dauer des Mietverhältnisses wurde – vorerst – auf zwei Jahre festgelegt. Wie lange genau Bartolomeo Ruspoli den Palazzo anmietete, ist nicht bekannt. ASV, Archivio Ruspoli-Marescotti, tomo 63, fasc. 61. Auch zum Folgenden.

[109] Dem Dokument zu entnehmen, das am 3. Dezember 1646 vom Notar Johannes Mattheus Massarius aufgesetzt wurde: ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 11, fol. 529ff. Zu Luigi Alessandro Omodei (1608–1685), der 1652 von Innozenz X. zum Kardinal ernannt wurde, s. Lorenzo Cardella, Memorie storiche de’ Cardinali della Santa Romana Chiesa, 9 Bde., Bd. 7, Rom 1793, S. 91ff. S. auch Amayden, Bd. 1, S. 50: Dieser verweist bei der Beschreibung der Familie Amodei fälschlicherweise auf Luigi Omodei, der jedoch mit den Amodei nicht in Verbindung steht. Zuvor hatte Omodei zur Miete bei Nicolò Ludovisi im heutigen Palazzo del Vicariato, bzw. Maffei-Marescotti, gewohnt, s. Claudia Conforti, Roma in Modena, Modena in Roma, in: Dies. / Giovanna Curcio / Massimo Bulgarelli (Hrsg.), Modena 1598. L’invenzione di una capitale, Modena 1999, S. 55-79, hier

Namen seiner Onkel Angelo und Gaspare sowie seiner Mutter Ersilia Alberini und vermietete den Palazzo für 520 scudi jährlich an Omodei, mit dem Zugeständnis an den Mieter, 20 scudi des Betrages für „*commodità, abbellimenti, et cose voluntarie che fussero parte, et di gusto ad esso Monsig.re Ill.mo Homodei*“ zurückzubehalten bzw. auszugeben.[110] Ab dem 16. November 1652 vermietete Omodei an Innico Caracciolo, Dekan der Camera Apostolica, unter.[111]

Nach einem langwierigen Prozess mit der Witwe des Gaspare, gelangte der Palazzo samt den an ihn angrenzenden Gebäuden in den Besitz der Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta Sanctorum* und der Compagnia degli Orfanelli.[112] Innico Caracciolo lebte zumindest noch im Jahre 1661 im Palazzo Ruggieri und zahlte die Miete an die oben genannten Bruderschaften.[113] Im Jahre 1790 ging der Palazzo dann in den Besitz von Sisto Sforza-Boadilla und Giacinta de Torres über, in deren Eigentum er bis zum Jahre 1869 blieb. Danach kauften die Brüder Serafini den Palazzo auf.[114] Im Besitz der Serafini war der Palazzo dann bis 1960, wobei er unter der Regierung Mussolinis als Sitz der faschistischen Partei diente. Zum Zeitpunkt von Brugnolis Publikation hatte die „Famija Piemonteisa“ ihren Sitz im Piano

---

S. 65. Zu einem späteren Zeitpunkt bewohnte er einen Palazzo bei Santi Apostoli, Bellori listet in seinen Beschreibungen Werke von Poussin, Reni und Sacchi auf, die sich in Omodeis Besitz befanden: Giovan Pietro Bellori, Nota delli Musei, Librerie, Galerie, et Ornamenti di Statue e Pitture ne’Palazzi, nelle Case, e ne’Giardini di Roma, Rom 1664, S. 35f.

[110] ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 11, 3. Dezember 1646, fol. 529ff. Nach neun Jahren Miete waren für Reparaturen und Verschönerungen im Palazzo ca. 565 scudi angefallen: „… *in executione per beneficio del medesimo Palazzo scudi cinq.cento sessantacinque moneta in circa, detratte le spese della fontana, de quali detto Monsig.re già se n’è rinborsato, et altre che spettano al medesimo Ill.mo Mons.re Homodei, et con somma di gran’ lunga maggiore di quello che possino importare l’anno scudi venti dal giorno della detta locatione fino al presente;…*“. Dem Dokument sind etliche Rechnungen angefügt, die ab dem 1. November 1637 datieren.

[111] ASR, Segretari e Cancellieri della R.C.A., vol. 1584, Akten des Aurelius Pulottus, fol. 547f, 583f: Diesem auf den 5. Dezember 1652 datierten Dokument ist zu entnehmen, dass Omodei – wohl nach dem Tod von Francesco (1638), Pompeo Jr. (1644) und deren Onkel Angelo (1646) – auch Verbesserungen im so genannten „*2° appartamento*“ vorgenommen hatte, um dieses unterzuvermieten. Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei um die zwei westlichen Räume des zweiten Obergeschosses handelte. Für die Herrichtung der Zimmer wurden 325 scudi ausgegeben. Zu Innico Caracciolo (de Duchi di Airola) (1607–1685), 1666 zum Kardinal ernannt, ein Jahr später zum Erzbischof seiner Geburtsstadt Neapel, s. Cardella 1793, Bd. 7, S. 179ff.

[112] ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 30-39; AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244, 245, 246, 290, 293, 296, 297, 302, (neue Zählung: 160, 161, 162, 199, 202, 205, 206, 211). Eine *Concordia* vom 19. November 1660 zwischen den beiden Bruderschaften gibt darüber Aufschluss; letztlich werden Firmina Cansacchi 3532 scudi ausgezahlt (ebd., tomo 297 (neue Zählung 206), fol. 171ff) und der *censo*, der seit dem Hauskauf von den Erben des Paolo Lilio auf dem Palazzo liegt, am 17. März 1662 an die Brüder von Santo Stefano del Cacco gezahlt (ebd., fol. 301ff).

[113] AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 139: „*Casa n.° 15: Palazzo appigionato a Mons.re Caraccioli per scudi 346.66 l’anno per due anni a detto li 14 Novembre 1661*.“ Omodei wird in diesen Rechnungsbüchern nicht mehr erwähnt und war zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich schon ausgezogen.

[114] Die Daten und Besitzverhältnisse stammen von Di Massimo 1990, S. 178, die angibt, dass der Palazzo nur bis 1648 in Besitz der Ruggieri war. Wie oben dargelegt, ist der Besitzwechsel erst 1657 nach dem Tod Gaspares eingetreten. Zwischen 1769 und 1790 gehörte der Palazzo der Autorin zufolge der Arciconfraternita di S. Maria del Buonconsiglio und einer weiteren bei Di Massimo namenlosen Bruderschaft.

Nobile des Palazzo Ruggieri[115], während das zweite Obergeschoss in den Besitz des ehemaligen Botschafters Corrado Orlandi Contucci gelangte.[116]

[115] Brugnoli 1960, S. 242, Anm. 1. Die Gesellschaft nahm strukturelle Änderungen im Piano Nobile vor und ließ auch die Fresken der Loggia restaurieren, s. Pietrangeli 1971, S. 174f. Die Besitzverhältnisse änderten sich erneut zu Beginn des Jahres 2004. Ein italienischer Privatmann kaufte den Piano Nobile auf und ließ ihn 2005–2007 unter der Leitung des Architekten Marco Arcangeli restaurieren. Heute ist der Piano Nobile Sitz einer Catering-Firma.

[116] Pietrangeli 1971, S. 179.

II. Die Architektur

II. 1. Baubeschreibung und Baugeschichte

Den Quellen ist zu entnehmen, dass der Palazzo Ruggieri aus einer Zusammenfügung mehrerer Häuser entstanden ist. Es liegen jedoch keine Archivalien vor, die das genaue Vorgehen dokumentieren. Zeitliche Anhaltspunkte geben der Umzug des Pompeo Ruggieri in den rione Pigna zu Beginn des Jahres 1586[117] sowie eine *licenza* von den *maestri delle strade* für die Fassadengestaltung vom 30. April 1588.[118] Das folgende Kapitel ist der bauhistorischen Analyse des Palazzo Ruggieri gewidmet. Neben der Baubeschreibung und der stilistischen Einordnung wird ein chronologischer Überblick über die verschiedenen Eingriffe in die Bausubstanz des Palazzo gegeben.

II. 1. 1. Der Grundriss

Da der ursprüngliche Grundriss des Erdgeschosses durch spätere Umbauten zerstört wurde (s.u.), beginnt die Beschreibung des Palazzo Ruggieri mit dem Grundriss des Piano Nobile, welcher in seinen Grundstrukturen als einziger unverändert geblieben ist. Im Anschluss erfolgt die Besprechung des zweiten Obergeschosses, bevor abschließend der Versuch unternommen wird, die damaligen Raumverhältnisse des Erdgeschosses zu rekonstruieren.

Der Grundriss des Piano Nobile (Abb. 6) zeigt eine für den Palastbau typische Raumaufteilung, bestehend aus zentraler Sala – im Folgenden als Salone bezeichnet – mit je zwei seitlich angeschlossenen Räumen, die annähernd symmetrisch zueinander sind.[119] Insgesamt werden innerhalb dieses Raumkomplexes zur Nordseite hin sechs Fensterachsen in der Breite beansprucht, wobei jedem der hier zum Corso Vittorio Emanuele II weisenden Räume zwei Achsen zukommen. Wohl wegen der Belichtungssituation wurden die an der Fensterfront liegenden Räume etwas größer gestaltet. Vermutlich ist aufgrund der Orientierung am Innenhof die Loggia im Süden aus der Achse Richtung Osten verschoben.[120]

[117] S.o., S. 20, mit Anm. 79.
[118] S. zu diesem Dokument unten, Anm. 142, ausführlich.
[119] Die Anordnung der Sala im Zentrum des Fassadentraktes stellt einen Idealtypus dar, „der der Tendenz zu Zentralisierung und Axialität auf großartige Weise“ entspricht, s. Frommel 1973, Bd. 1, S. 68. Im idealen Fall sollte die Sala in der Mittelachse betreten werden, was im Palazzo Ruggieri aufgrund der Symmetrie und Axialität in Bezug auf die beiden Fensterachsen nicht realisierbar war. Zur Sala, dem bedeutendsten Innenraum eines Palazzo, in dem Zeremonien, Audienzen, Bankette und gar Theateraufführungen stattfinden konnten, s. ebd., S. 66ff.
[120] Pompeo Ruggieri musste sich, da er keinen Neubau planen konnte, sondern einen bereits existierenden Häuserkomplex umgestalten ließ, an den bestehenden Begebenheiten orientieren.

Sie öffnet sich heute wieder mit drei Arkaden zum Innenhof hin.[121] In deren Achsen führen zwei Durchgänge an der gegenüberliegenden Wand in den Salone; die dritte Tür führt in den östlich neben dem Salone gelegenen Raum. Östlich der Loggia schließt sich ein kleiner Raum mit angeschlossener Wendeltreppe an.[122] Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich die großzügig gestaltete repräsentative Treppe.[123] Diese verbindet ausgehend vom Erdgeschoss die verschiedenen Ebenen miteinander. Da der Palazzo Ruggieri nur aus einem Fassadentrakt besteht und keine Seitenflügel besitzt, ist das Treppenhaus nach hinten quergelagert dem Fassadentrakt angefügt.[124] Zwischen repräsentativer Treppe, Salone und Loggia befindet sich zudem eine ehemals den Bediensteten vorbehaltene Wendeltreppe, die bis ins Kellergeschoss hineinreicht und ehemals auch das Mezzanin bediente.[125]

Charakteristisch für diesen soeben besprochenen Komplex des Palazzo ist die scheinbare Symmetrie, die im Detail jedoch nicht korrekt ist. Grund hierfür mag abermals die bereits bestehende Bausubstanz sein. Die westlichen und östlichen Raumeinheiten des Salone lassen sich spiegeln; bezeichnenderweise ist die Spiegelachse nicht gleich der Mittelachse des Salone; die symmetrische Aufteilung der Räume orientiert sich vielmehr an den Fensterachsen. Hieraus resultieren bei auf den ersten Blick scheinbarer Axialität und Symmetrie unterschiedliche Raumgrößen, wobei die östliche Raumeinheit breiter ist, als die westliche. Die Orientierung an den Fensterachsen ist zudem mit der Konsequenz durchgeführt, dass sämtliche Tür- und Fensterachsen – Loggia und Treppenhaus eingeschlossen – übereinstimmen bzw. ihre Entsprechung an der gegenüberliegenden Wand finden und sich somit zu einer Enfilade zusammenschließen.[126]

Westlich des soeben beschriebenen Baukörpers schließen sich weitere Räume an, die eine Breite von zwei Fensterachsen einnehmen. Die Raumbreite verjüngt sich gen Süden hin trapezförmig, was sich auch im Innenhof, der seitlich entlang des Treppenhauses erstreckt,

[121] Die beiden äußeren Arkaden waren lange Zeit, wohl spätestens bei den Restaurierungen in den 60er Jahren, zugemauert und auf Fenstertüren mit darüber liegenden Lünettenfenstern reduziert. Bei den kürzlich erfolgten Restaurierungen des Palazzo wurden alle Arkaden wieder geöffnet und verglast.

[122] Zwischenzeitlich war das Portal zwischen Loggia und dem Raum zugemauert und lediglich als Blendtür in Symmetrie zur Eingangsseite existent; es wurde bei den letzten Restaurierungen (2005–2007) wieder geöffnet. Ob der querrechteckige Spiegel darüber aus Belichtungsgründen des kleinen Raumes ursprünglich ebenfalls geöffnet war – heute verschlossen – oder ob er als Inschriftenfeld genutzt worden war, muss unbeantwortet bleiben.

[123] Die repräsentative Treppe des Palazzo Ruggieri entspricht dem Typus der „mehrläufigen Treppen“. Zu den verschiedenen Treppentypen im römischen Palastbau s. Frommel 1973, Bd. 1, S. 60-66.

[124] Üblicher ist ein Verlauf der Treppe in Längsachse des Seitentraktes, s. beispielsweise am Palazzo Farnese.

[125] Die Wendeltreppe ist heute ab dem Erdgeschoss zugemauert; die Stufen wurden herausgetrennt. Im Piano Nobile ist hierdurch ein kleiner runder Raum entstanden, der als Durchgang zwischen Loggia und dem Raum westlich des Salone dient. Zur Wendeltreppe im Allgemeinen: Frommel 1973, Bd. 1, S. 65.

[126] Als Vorbild könnte hier der Grundriss des Piano Nobile des Palazzo Ricci-Sacchetti gedient haben, s. zu diesem Palazzo: Sebastian Schütze (Hrsg.), Palazzo Sacchetti, Rom 2003, Abb. S. 78.

fortsetzt. Trotz der heutigen vielgliedrigen Raumaufteilung ist die ehemalige Struktur, die aus zwei Räumen bestand, am dicken Mauerwerk zu erkennen.[127] Die bisher von der Forschung vertretene Meinung, diese westlichen Fensterachsen seien erst im 19. Jahrhundert an den Palazzo angeschlossen worden[128], ist in Bezug auf die Fassadengestaltung durchaus zu bestätigen. Inwieweit diese Aussage aber auf die Fläche des Wohn- und Nutzraumes des Palazzo zutrifft, wird im weiteren Verlauf noch untersucht werden.[129] Zumindest in Bezug auf die bereits erläuterte Türen-Fensterachsen-Symmetrie gliedert sich das Gefüge an den Hauptteil des Palazzo an.

Der Grundriss des zweiten Obergeschosses entsprach, abgesehen von dem Bereich, der sich über den Loggien erhebt, ursprünglich wohl demjenigen des Piano Nobile. Die Raumverhältnisse wurden spätestens im 20. Jahrhundert den heutigen Wohnbedingungen bzw. -standards angepasst.[130] Der Bereich der vier westlichen Fensterachsen ist vom Wohntrakt des ehemaligen Botschafters Orlandi Contucci abgetrennt und untervermietet, wobei die zwei dem Salone benachbarten Räume unverändert blieben.[131] Der Zugang erfolgt über das Treppenhaus. Von hier aus – und über einen Fahrstuhl, der im Innenhof angebracht wurde – erreicht man auch die benachbarte Wohnung des ehemaligen Botschafters: Der Loggienbereich ist zum Innenhof hin mit Fenstern geschlossen und in drei Räumlichkeiten unterteilt. Daneben erschließt sich ein kleiner Flur, der durch die Versetzung der Südwand der Sala entstand. Der angrenzende im Nordosten gelegene Raum scheint unverändert, wohingegen ich keinen Zutritt zum im Südosten gelegenen Raum hatte und dieser somit unberücksichtigt bleiben muss.

Ein Grundriss des Erdgeschosses, wie es sich Ende des 16. Jahrhunderts dargeboten hat, liegt nicht vor. Durch die Einteilung in *botteghe* in späterer Zeit (s.u.) wurde die ursprüngliche Struktur vollkommen zerstört. Anhand von Quellen kann jedoch belegt werden, dass hiesige Räumlichkeiten als Wohn- und Nutzfläche genutzt wurden. Erwähnt werden in dem *Inventario dei beni* von 1594: „*Nell'Appartamento d'abasso della S.a Cangenua* […],

[127] Spätestens mit der Nutzung des Piano Nobile als Sitz des Famija Piemonteisa wurden diese Räume untergliedert.
[128] Brugnoli 1960, S. 223; Dies. 1961, S. 7; Pietrangeli 1970, S. 30; Ders. 1971, S. 177; Di Massimo 1990, S. 178; Vicarelli 1996, S. 39. Der Grundriss wurde erstmals von Brugnoli 1961, Tafel V, publiziert. Er stammt ca. aus der Mitte des 20. Jahrhunderts; die sanitären Einrichtungen könnten für die Piemontesische Gesellschaft eingerichtet worden sein. Bevilacqua (1993 a) verzichtet bei seinen Grundrissen des ersten und des zweiten Obergeschosses (beide nur schematisch und ohne Berücksichtigung der Umbauten, s.u.) ganz auf die beiden westlichen Fensterachsen.
[129] S. Ausführungen unten, S. 39f.
[130] Pietrangeli 1970, S. 32; Ders. 1971, S. 179. Auch zum Folgenden.
[131] Ich danke herzlich den Mitarbeitern der Firma FIASO, Maria Grazia Cruciani, Roberta Sgazzocchio und Nicola Pinelli für die wohlwollende Unterstützung.

Nell'Appartamento abasso del S. Gaspare […], *In Cucina* […], *Nella Stanza dabasso del S.r Angelo* […], *Nell'altra Stanza del S. Angelo* […], *In una stanza di scritture* […], *D'abasso nell'entrar del Palazzo* […], *Nella Stanza de Servitori* […], *In un'altra Stanza da basso per Servire* […], *Nel farinaro* […]".[132] Es existierten folglich nach dem Tod Pompeos mindestens vier Wohnräume, die vermutlich östlich und westlich des Andito angeordnet waren und in denen Pompeos Witwe, Gaspare und Angelo untergebracht waren.[133] Hinzu kommen eine Küche und Nutzungsräume für die Bediensteten. Östlich liegt eine kleine Wendeltreppe, über die man problemlos in den Piano Nobile gelangen konnte. Zudem ist in einem zur Straße liegenden Raum auch heute noch das Deckenfresko mit dem *Raub der Proserpina* zu sehen, welches darauf deutet, dass diese Räumlichkeit nicht als simpler Nutzraum gedacht war.[134] Die Küche und die für das Personal vorbehaltenen Räume befanden sich aus praktischen Gründen wohl in der Nähe der Wendeltreppe westlich des Andito.

In den bereits zitierten Rechnungen ab 1637 werden auch eine Kapelle und ein Studiolo aufgeführt, wobei zu entnehmen ist, dass sich zumindest die Kapelle im zweiten Obergeschoss befand; über die Lage des Studiolo ist nichts bekannt. Zwar gehörten *studiolo* und *cappella* grundsätzlich zu einem gehobenen Haushalt des 16. Jahrhunderts[135], die Tatsache, dass keiner der Räume im Inventar des Pompeo (1594) aufgeführt ist[136], lässt jedoch vermuten, dass beide erst unter dem späteren Kardinal Omodei ihre entsprechende Funktion fanden.

---

[132] ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 30. Auch in den Rechnungen der von Luigi Omodei ab 1637 veranlassten Reparaturen und Verschönerungen am Palazzo finden mindestens vier Räume – zwei rechts und zwei links des Andito – , ein „*Tinello*", eine Küche und ein kleiner Raum neben der Wendeltreppe („*lumaca*") im Erdgeschoss Erwähnung, s. z.B. Rechnung vom 1. November 1637, in: ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 11, Akten des Johannes Mattheus Massarius, fol. 562. Im Keller existierte eine zusätzliche Küche, deren großer Ofen heute noch an der Ostwand zu sehen ist.

[133] Vgl. Vicarelli 1996, Anm. 87, die angibt, Cangenua Miccinelli hätte sich nach dem Tod ihres Gatten den Piano Nobile mit Lorenzo geteilt und Angelo und Gaspare wären im Erdgeschoss untergebracht gewesen. Die Autorin wiederspricht sich aber selbst, als sie die Behauptung aufstellt, Gaspare hätte im zweiten Obergeschoss residiert, s. ebd., S. 60. Dem Inventar zufolge hat Cangenua ebenfalls im Erdgeschoss gelebt; wie letztlich jedoch die tatsächliche Raumaufteilung unter den Familienmitgliedern war, ist nicht mehr genau nachzuvollziehen.

[134] S. Vicarelli 1996, S. 60, mit Anm. 88, die darauf verweist, wie passend ein *Raub der Proserpina* für Frauengemächer ist.

[135] Generell zu den verschiedenen Räumen eines „typischen" römischen Palazzo und deren Funktion bzw. Nutzung: Frommel 1973, Bd. 1, S. 53-92.

[136] Im Erdgeschoss wird eine „*stanza di scritture*" erwähnt (s.o.); ob es sich hierbei aber um ein *studiolo* handelte, ist anzuzweifeln.

II. 1. 2. Die Fassade

Der Palazzo Ruggieri ist heute als dreigeschossiger Bau mit acht Fensterachsen wahrzunehmen (Abb. 7). Die Fassade weist noch das ursprüngliche und unverkleidete Ziegelmauerwerk auf, wobei die Eckrustizierungen sowie Gesimse, ebenso Portal, Fenster und Konsolgesims aus Travertin gefertigt sind.[137]

Das Erdgeschoss (Abb. 8) ist in *botteghe* mit darüber liegenden hochrechteckigen Mezzaninfenstern untergliedert.[138] Etwa in Höhe des unteren Fassadendrittels verläuft ein Gesims, welches durch die *botteghe* und das Portal unterbrochen wird. Das Portal (Abb. 9), das mit seiner Verdachung die gesamte Höhe des Erdgeschosses beansprucht, ist aus der Mittelachse nach links verschoben und wird demzufolge links von zwei und rechts von fünf Ladenöffnungen flankiert.[139] Über dem profilierten Rahmen des Portals befindet sich ein heute leeres Inschriftenfeld, das von Löwenprotomen flankiert wird, die ihrerseits auf Volutenkonsolen aufliegen. Das Gesims darüber ist über den Löwenköpfen kapitellartig verkröpft und trägt die Portalverdachung. Ein von Vicarelli erwähnter Altan über dem Portal existierte vermutlich nicht.[140]

Über der Portalverdachung schließt sich das Gesims an, das Erdgeschoss und Piano Nobile voneinander trennt (Abb. 7). Unter den Fenstern des Piano Nobile verläuft zudem ein verkröpftes Sohlbankgesims; der Bereich unterhalb der Fenster zwischen Sohlbankgesims und geschosstrennendem Gesims tritt plastisch leicht hervor. Die Fensterverdachungen werden von Volutenkonsolen getragen, unter denen je ein Akanthusblatt am Profilrahmen sitzt. Über den sechs Fenstern öffnen sich querrechteckige, mit Faschen versehene Mezzaninfenster. Ein schlichtes unverkröpftes Sohlbankgesims trennt rein optisch erstes und zweites Obergeschoss voneinander. Um den Piano Nobile zu betonen, wurde auf ein geschosstrennendes Gesims, welches sich knapp oberhalb der Mezzaninfenster anschließen müsste, verzichtet. Die profilgerahmten Fenster haben Faschen und sind ohne Verdachung.

Das abschließende Kranzgesims (Abb. 10) besteht aus einem glatten Fries, Kymation und Eierstab. Rosetten sind zwischen den Konsolen des Konsolgesimses angebracht, während

---

[137] Das Ziegelmauerwerk wird als „cortina laterizia“ bezeichnet von Pietrangeli 1970, S. 30; Ders. 1971, S. 92. Ziegelmauerwerk ist im römischen Palastbau sehr häufig anzutreffen. Zu den bei römischen Palastfassaden verwendeten Materialien s. z.B. Frommel 1973, Bd. 1, S. 8f.

[138] Zu den Ladenöffnungen, welche zumeist vermietet wurden und je nach Standort lukrative Verdienstmöglichkeiten für den Bauherrn darstellten, s. u.a. Frommel 1973, Bd. 1, S. 90f.

[139] Diese Asymmetrie, die bereits beim Grundriss zu beobachten war, resultiert aus der bestehenden Bausubstanz und den Grundstücksbedingungen und ist nicht als vom Architekten beabsichtigte Regelabweichung zu deuten.

[140] Vgl. Vicarelli 1996, S. 39. Ein Altan ist auf keinem der noch zu besprechenden Stiche, die den Palazzo darstellen, zu sehen.

darüber ein glattes Gesimsband, ein Kymation und zu Zweiergruppen angeordnete Löwenprotomen abschließend die Fassade nach oben hin begrenzen.
Über dem Dach, nach hinten versetzt, erhebt sich eine Attika mit Eckrisaliten.

Die ursprüngliche Fassadengestaltung des Palazzo Ruggieri ist einem Stich von Giovanni Battista Falda zu entnehmen, der sie um die Mitte des 17. Jahrhunderts in den „*Nuovi disegni dell'architettura*" abgebildet hat (Abb. 11).[141] „PALAZZO NELLA STRADA DEL GESÙ NEL RIONE DELLA PIGNA ARCHIT. DI GIACOMO DELLA PORTA" ist unter dem Stich zu lesen und es ist anzunehmen, dass er den Palazzo in der Gestalt wiedergibt, die er unter Pompeo Ruggieri annahm.
Wie oben erläutert kaufte Pompeo das Grundstück mit bestehender Bausubstanz von verschiedenen Vorbesitzern ab den frühen 80er Jahren des 16. Jahrhunderts an. Es ist unwahrscheinlich, dass er die existierenden Gebäude abreißen ließ, was einen zusätzlichen Kostenaufwand bedeutet hätte. Vielmehr suchte er, den Bau zu modernisieren, dem Zeitgeschmack anzupassen und seinen persönlichen und geschäftlichen Ansprüchen nach repräsentativ zu gestalten. Davon zeugt auch die erstmals bei Hibbard publizierte *licenza* aus dem Jahre 1588, die bezüglich einer Neukonstruktion der Fassade erteilt wurde und aus der zu schließen ist, dass das ursprüngliche uns unbekannte Projekt wohl noch repräsentativer und großzügiger geplant war.[142] Der Bauherr wurde angehalten, die Schmuckformen zu reduzieren („*in ornationem formam reducendo*").[143] Pompeo Ruggieri wählte, wie die zeitgenössischen Autoren Totti, Baglione, Franzini[144] und Falda erwähnen, den „*architetto del*

[141] Pietro Ferrerio / Giovanni Battista Falda, Nuovi disegni dell'architettura e piante di palazzi di Roma... disegnati e intagliati da G. B. Falda, dati in luce da G.B. de' Rossi in Roma, Rom o.J., Bd. 2, Taf. 104. Der erste Teil wurde 1655 unter dem Titel „Nuovi disegni dell'architettura e piante de' palazzi dei più celebri architetti..." herausgegeben, s. P.K. in: Thieme / Becker, Bd. 11, S. 226. Publikation des Stiches in Zusammenhang mit dem Palazzo Ruggieri bereits bei Brugnoli 1960, S. 225, Abb. 3; Dies. 1961, Taf. 1. Brugnoli verweist in diesem Zusammenhang auch als erste auf eine in den Uffizien aufbewahrte Zeichnung, die ebenfalls die Fassade des Palazzo Ruggieri zeigt (A 3544, Griffel, Feder, laviert, 282 x 325 mm) und Teil eines Kompendiums römischer Palastfassaden ist (Abb. 12); s. Brugnoli 1960, Anm. 5. Die Autorschaft der Zeichnungen ist unbekannt. Hibbard schlägt mit Vorbehalten eine Zuschreibung an Falda vor, s. Hibbard 1967, S. 104.

[142] Hibbard 1967, S. 103: „*30 aprile 1588*: *Fuerunt concesse littere patentes Illustri domino […] Rugerio Patritio romano de murando ampliando ac in ornationem formam reducendo domum positam Rome in Regione Pinee iuxta sua notissima latera ac facciatam sive parietem anteriorem de novo construendo ad filum tamen et rectam lineam domus domini Hortensij Felsi [Celsi] usque ad domum Julie de Martijs ita tamen quia remaneat a parte apud domum dicte domine de Felsis [Celsis] remaneat longitudinis palmorum triginta quinque et a parte versus dictam dominam Juliam palmorum 30 assignatas per dominum Flaminium Pongiam subscriptum*…" Auch publiziert bei Pietrangeli 1970, S. 29; Ders. 1971, S. 175, der die Textlücke durch den Vornamen „Pompeio" schließt. S. auch AC, Camera Capitolina, Cred. IV, tomo 82, fol. 101 (neue Zählung 104). Zum Zeitpunkt der *licenza* lebte Pompeo schon zwei Jahre in dem Palazzo, s.o.

[143] Brugnoli 1960, S. 224, schreibt diese reduzierte Formenwahl hingegen dem niedrigeren sozialen Stand des Pompeo Ruggieri zu – in der Annahme, er wäre bürgerlich geboren worden und erst seit 1586 ein ‚*nobile*', s.o., Anm. 66. Auch Bendetti 2003, S. 134, verweist auf den wenig repräsentativen Charakter der Fassade und vermutet darin eine bewusste Wahl des Auftraggebers.

[144] S. zu den Autoren, Kap. I. 1., S. 12.

Popolo Romano“ Giacomo della Porta (um 1537–1602).[145] Mit dieser Wahl tat er es anderen römischen Adelsfamilien wie den Maffei, Muti, Fani, Crescenzi und Capizucchi gleich.[146] Es ist davon auszugehen, dass Pompeo als ehemaliger Konservator zudem mit dem Schaffen Giacomo della Portas am Kapitol, wo dieser in der Nachfolge Michelangelos ab 1564 tätig war, sowie an der Kirche Il Gesù, die in Blickweite zu seinem neu erworbenen Grundstück lag, vertraut war.

Die Fassade della Portas besaß – nach Falda – nur sechs Fensterachsen statt der heutigen acht. Das Erscheinungsbild von Piano Nobile und zweitem Obergeschoss entspricht aktuell noch jenem des 17. Jahrhunderts, das Erdgeschoss unterscheidet sich hingegen massiv. Giacomo della Portas Planung – und wohl auch Ausführung – der Fassade zeigt über einer niedrigen Sockelzone anstelle der Ladenöffnungen fünf *finestre inginocchiate*[147], wobei die Konsolen eine recht geringe Größe aufweisen. Der in den Uffizien aufbewahrten Zeichnung A 3544 ist zu entnehmen, dass sie triglyphenähnlich mit darunter hängenden Guttae verziert waren (Abb. 13).[148] Der profilierte Fensterrahmen ist oben mit Faschen versehen. Unter den Fenstern sind weitere Fensteröffnungen zur Belichtung und Belüftung des Kellers. Diese werden seitlich von hinterlegten, in der Flucht des darüber liegenden Profilrahmens verlaufenden Lisenen eingeschlossen. Zwischen den beiden Fenstern bildet ein verkröpftes Sohlbankgesims eine horizontale Gliederung des Erdgeschosses, die nur durch das Portal unterbrochen wird.[149] Über den *finestre inginocchiate* sitzen seitlich kapitellartige Blöcke auf, die die horizontale Fensterverdachung tragen. Das Portal stellt das einzige – bis auf die Tilgung der Inschrift – unveränderte Element des Erdgeschosses dar. Auf dem Stich Faldas weist es dieselben

[145] Giacomo della Porta hatte seit 1564 das Amt des „*architetto del Popolo Romano*“ inne. Neben großen für Rom bedeutenden Baukomplexen, wie Kapitol, St. Peter und Sapienza, war er an vielen Kirchenbauten, Privatpalästen und Brunnenanlagen in Rom tätig. Als „Hausarchitekt“ von Clemens VIII. (Ippolito Aldobrandini, *1536, Pontifikat: 1592–1605) übernahm della Porta viele Projekte der Familie Aldobrandini, so z.B. die Villa in Frascati wie auch die Familienkapelle in Santa Maria sopra Minerva, die Clemens VIII. ab 1600 bauen ließ. Zu Giacomo della Porta s. beispielsweise Baglione 1642, S. 80ff; Körte 1933, S. 278-280; Edoardo Wart Arslan, Forme architettoniche civili di Giacomo della Porta, in: Bollettino d’arte 52, 1927/28, S. 508-528; Vitalino Tiberia, Giacomo della Porta: un architetto tra manierismo e barocco, Rom 1974; Anna Bedon, Giacomo della Porta, in: Dizionario Biografico degli Italiani 37, 1989, S. 160-170; Stoppa 2003, S. 54f; Benedetti 2003.

[146] S. zu Giacomo della Portas Auftraggebern aus der römischen Nobilität auch Micaela Antonucci, La zona dell’Aracoeli e l’evoluzione urbana dell’area capitolina nei secoli XV–XVII, in: Roberto di Paola, Palazzo Muti Bussi all’Aracoeli, Rom 2006, S. 35-55, hier S. 39.

[147] Erste Umsetzung findet dieser Fenstertyp der Forschung zufolge um 1517 an der von Michelangelo geplanten Fassade des Palazzo Medici-Riccardi in Florenz. S. beispielsweise Giulio Carlo Argan / Bruno Contardi, Michelangelo architetto, Mailand 1990, S. 172.

[148] Zur Zeichnung s.o., Anm. 141. Eine ähnliche Formensprache ist auch bei den Fenstern der Eingangsloggia im Innenhof des Palazzo Ruggieri gegeben, s.u., Kap. III. 1. 3., ausführlich; ein triglyphenähnliches Aussehen der Fensterkonsolen an der Fassade scheint dadurch noch wahrscheinlicher.

[149] Dies ist heute nur noch fragmentarisch und funktionsenthoben vorhanden, s.o. Das Sohlbankgesims beschränkte sich – wie der Zeichnung A 3544 zu entnehmen – nur auf den Fensterbereich, d.h. es lief nicht bis zu den Eckrustizierungen durch.

kapitellartigen Blöcke auf. Bei der heutigen Fassade sind an diesen Stellen Löwenköpfe angebracht.[150]

Das Portal, welches in den Innenhof führt, wird links von zwei, rechts von drei Fenstern flankiert. Diese Asymmetrie ist wohl eher auf die existierende Grundstücksbebauung zurückzuführen und kaum als manieristische Regelabweichung von den klassischen Prinzipien der Architektur aufzufassen.

Wie bindet sich die Fassade des Palazzo Ruggieri in das Werk Giacomo della Portas bzw. in den römischen Palastbau generell ein?[151] Bereits Brugnoli führt die Palazzi Ricci-Sacchetti (Via Giulia), Mattei di Paganica (Piazza Paganica) und (Mattei-)Caetani (Via delle Botteghe Oscure) als Vorbilder für die Fassade des Palazzo Ruggieri an.[152] Jeder dieser Palazzi weist drei Geschosse auf, wobei das Erdgeschoss durch *finestre inginocchiate* charakterisiert ist, der Piano Nobile durch ein Mezzaningeschoss betont wird, die Hausecken, zumindest partiell, mit Rustizierungen versehen sind und ein Konsolgesims den Bau nach oben hin abschließt. Gemeinsam sind zudem die horizontalen, teilweise von Konsolen gestützten, Fensterverdachungen bei den beiden unteren Geschossen, sowie Faschen an Mezzaninfenstern und die auf unverkröpften Sohlbankgesimsen sitzenden Fenster des zweiten Obergeschosses.

Hinsichtlich des Gesamteindrucks der Palastfassade sind die Vergleiche Brugnolis durchaus stimmig, sie unterscheiden sich – abgesehen von der jeweils differierenden Achsenanzahl – jedoch im Detail. So weisen die *finestre inginocchiate* des Palazzo Ricci-Sacchetti (Abb. 14, 15) beispielsweise viel größere Konsolen auf; das Gesims, welches das Erdgeschoss untergliedert, verläuft oberhalb der dortigen Sohlbänke.[153] Die Eckrustizierungen des Palazzo in der Via Giulia zieren nur das Erdgeschoss, über dem Portal erhebt sich ein Altan, die

[150] Nachweislich hat Falda auch auf dem Stich bei der Darstellung von Kranz- und Konsolgesimsen zugunsten des Gesamteindrucks auf Detailgenauigkeit verzichtet. Auf der bereits erwähnten Zeichnung in den Uffizien (A 3544) sind sowohl Eierstab am Konsolgesims als auch Löwenprotomen am Portal zu erkennen (Abb. 12, 13). Auf den vergleichbaren Blöcken an den Fenstern fehlen diese jedoch, so dass die Ornamentlosigkeit an diesen Stellen wahrscheinlich ist. Ornament mit heraldischer Funktion kombiniert taucht allerdings an den Piano-Nobile-Fenstern des Palazzo (Maffei-)Marescotti auf, wo an vergleichbarer Stelle Hirschköpfe angebracht sind.

[151] Zum Folgenden: Arslan 1927/28; Tiberia 1974; Benedetti 2003; und zu römischen Palazzi generell: Luigi Callari, I Palazzi di Roma, Rom 1944; Vincenzo Golzio / Piero Santi, Palazzi romani dalla Rinascita al Neoclassico, Bologna 1971; Frommel 1973, Bd. 1; Ludovico Pratesi, Palazzi e cortili di Roma, Rom 1988 (1. Auflage 1987); Daniela Gallavotti, Palazzi di Roma del XIV al XX secolo, Rom 1989; Ferruccio Lombardi, Roma. Palazzi, Palazzetti, Case. Progetto per un inventario 1200–1870, Rom 1991.

[152] Brugnoli 1960, S. 223. Insbesondere auf die Vorbildfunktion des Palazzo (Mattei-)Caetani für den Palastbau bei Giacomo della Porta verweisen auch Arslan 1927/28, S. 510 und Benedetti 2003, S. 134. Zu den oben genannten Palazzi s. Schütze 2003; Gianfranco Spagnesi (Hrsg.), Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana, Rom 1996; Fiorani 2007.

[153] Nach Antonio Sangallo d.J. (1483–1546) ist ab 1554 Nanni di Baccio Bigio (ca. 1511–1568) als Architekt am Palazzo Sacchetti tätig. Hierzu Christoph Luitpold Frommel, L'Architettura, in: Schütze 2003, S. 47-75.

Mezzaninfenster haben ein hochrechteckiges Format und zusätzlich zum Solbankgesims im zweiten Obergeschoss existiert ein geschosstrennendes Gesims, dass dieses vom Piano Nobile abhebt.

Bei einem Vergleich mit dem Palazzo Mattei di Paganica (Abb. 16) ist zu berücksichtigen, dass das zweite Obergeschoss, das in Létarouillys Publikation unproportional niedrig erscheint (Abb. 17), wohl erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden ist.[154] Die ursprüngliche Fassadengestaltung weist, im Gegensatz zum Palazzo Ricci-Sacchetti, keinerlei geschosstrennende Gesimse auf und ist horizontal nur durch das Sohlbankgesims der Fenster des Piano Nobile untergliedert. Gemeinsam ist diesen beiden Fassaden jedoch der Altan über dem Eingangsportal, das im Falle des Palazzo Mattei di Paganica mit Viertelsäulen versehen ist. Die Eckrustizierungen, die *finestre inginocchiate* mit den kleinen Konsolen und die Gestaltung des Piano Nobile mit verdachten Fenstern und darüber liegendem Mezzanin des Palazzo Mattei di Paganica sind jedoch sicherlich für die Fassade des Palazzo Ruggieri forminspirierend gewesen.

Stilistisch am nächsten steht der Fassade des Palazzo Ruggieri jedoch jene des Palazzo (Mattei-)Caetani (Abb. 18, 19), dessen Baubeginn um 1548 angesetzt wird.[155] Als Architekt gilt auch hier der neueren Forschung zufolge Nanni di Baccio Bigio. Zusammen mit den anderen Palazzi der Familie Mattei[156] bildet der Palazzo die *isola dei Mattei*, wobei seine Fassade an die Via delle Botteghe Oscure stößt. Er steht demnach in der Parallelstraße des heutigen Corso Vittorio Emanuele II und somit in unmittelbarer Nachbarschaft des Palazzo Ruggieri. Nicht unbedeutend bei einem Vergleich mit dem Palazzo Ruggieri ist zudem, dass die zum alten Stadtadel zählenden und ursprünglich aus Trastevere stammenden Mattei der „nobiltà capitolina“ angehörten.[157] Dieser sozial-gesellschaftliche Verknüpfungspunkt zwischen den Mattei und Pompeo Ruggieri, der, wie oben herausgearbeitet, eine Verankerung im römischen Stadtadel suchte, schlägt sich womöglich auch in der formalen Anlehnung an

[154] Zur Architektur des Palazzo Mattei di Paganica, dessen Baubeginn vermutlich gegen Ende der 30er Jahre des 16. Jahrhunderts anzusetzen ist, s. Renata Samperi, Il Palazzo di Ludovico Mattei nel Cinquecento, in: Spagnesi 1996, S. 191-216. Als mögliche Architekten kommen Nanni di Baccio Bigio und Giovanni Mangone in Frage, offensichtlich ist hier jedoch eine stilistische Reminiszenz an Sangallo; bzgl. der Zuschreibungsproblematik: ebd., S. 195ff, und Susanna Finocchi Vitale, Conclusione e trasformazioni del Palazzo Mattei di Paganica, in: Spagnesi 1996, S. 217-255. Hier auch zum Folgenden.

[155] Claudio Varagnoli, I Palazzi dei Mattei: Il rapporto con la città, in: Spagnesi 1996, S. 135-189, hier S. 146f; Laura Marcucci, Architettura e committenza nel XVI secolo, in: Fiorani 2007, S. 95-138, hier S. 98. S. Marcucci 2007 auch zum Folgenden.

[156] S. hierzu Varagnoli 1996; Ders., Una città di Palazzi: *Insula* dei Mattei, in: Fiorani 2007, S. 15-33.

[157] Zur Familie Mattei s. Carla Benocci**,** I Mattei, i Negroni e i Serbelloni, in: Fiorani 2007, S. 49-67. Tosini betont die wichtige Rolle der Mattei bei der Besetzung von kapitolinischen Ämtern: Zwischen 1500 und 1565 besetzten die Mattei 23 Mal das Konservatorenamt, eine Häufigkeit, die alle römischen Familien in gleicher Funktion übersteigt. S. Patrizia Tosini, La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei, in: Ebd, S. 141-170, S. 143, Anm. 10.

die Fassade des Palazzo (Mattei-)Caetani nieder. Auftraggeber des Palazzo war Alessandro Mattei (1505–1580), dessen Sohn Ciriaco (1545–1614) nach dem Tod des Vaters Bau und Innenausstattung weiterführte.

Das Proportionsverhältnis der einzelnen Geschosse des Palazzo (Mattei-)Caetani zueinander ist dem des Palazzo Ruggieri durchaus ähnlich, wobei lediglich das Erdgeschoss des Palazzo (Mattei-)Caetani etwas höher erscheint, da das Portal nicht die Gesimshöhe erreicht. Gemeinsam ist beiden die horizontale Untergliederung des Erdgeschosses durch ein Sohlbankgesims. Zudem erscheint das Proportionsverhältnis von Fenstern und Portal des Erdgeschosses zueinander bei beiden Palazzi gleichermaßen stimmig, wobei selbst die Konsolen unter den *finestre inginocchiate* eine vergleichbar geringe Größe aufweisen.[158] Die Fensterverdachungen der Erdgeschossfenster werden hier von Konsolen gestützt, während diejenigen des Palazzo Ruggieri direkt auf den quadratischen Blöcken aufsaßen, welche die Konsolfunktion übernahmen. Die Unterschiede liegen demnach in den Architekturdetails: Das Sohlbankgesims des Piano Nobile des Palazzo (Mattei-)Caetani ist unverkröpft, jenes des Palazzo Ruggieri hingegen verkröpft. Bei Erstgenanntem ist diese fehlende Plastizität jedoch durch einen mit einem laufenden Hund versehenen Fries darunter ausgeglichen. Am Palazzo Ruggieri wiederum wurde bei dem abschließenden Gesims auf den Zahnschnitt verzichtet, welcher sich sowohl am Palazzo (Mattei-)Caetani, als auch am Palazzo Ricci-Sacchetti vorfindet. Das Konsolgesims des Palazzo Ruggieri ist ebenfalls weniger reich verziert, als jene der Vergleichspaläste. Es unterscheidet sich von den hier genannten früheren Palazzi in der Zweiergruppierung der Löwenprotomen.[159] Eine derartige Anordnung findet sich lediglich im Innenhof des Palazzo Ricci-Sacchetti, der womöglich erst unter der Leitung Giacomo della Portas entstand.[160]

Auffällig ist bei allen der hier angeführten Vergleichsbeispiele eine mehr oder minder gesicherte Zuschreibung an Nanni di Baccio Bigio, der nach dem Tod Antonio Sangallo d.J. die Leitung am Palazzo Ricci-Sacchetti in der Via Giulia übernahm. Die hier angeführten Palazzi greifen die sangalleske Formensprache auf, die sich schließlich in minimierter Form auch am Palazzo Ruggieri vorfindet.

[158] Hier kann natürlich nur nach Augenmaß in Bezug auf den Stich Faldas geurteilt werden.
[159] Im Gegensatz zu Falda verzichtet Létarouilly (s.u.) nicht auf die Darstellung der Löwenprotomen; er gibt sie allerdings geschönt in regelmäßigen Abständen und nicht zu Zweiergruppen angeordnet, wieder.
[160] Frommel 2003, S. 73.

Weitere Vergleiche mit Fassaden von Giacomo della Portas Palastbauten in Rom bieten sich an. Hierbei ist besonders jene Gruppe von Palazzi von Bedeutung, die wie der Palazzo Ruggieri durch Umstrukturierungen von Vorgängerbauten entstanden.[161] Hier wird im Speziellen das Abhängigkeitsverhältnis zum Palazzo (Maffei-)Marescotti, heute Palazzo del Vicariato (ca. 1577–1587), in der Via dei Cestari, Ecke Via della Pigna (Abb. 20, 21) sowie dem Palazzo Capizucchi (ca. 1580–1587) (Abb. 22) an der Piazza Campitelli und dem Palazzo Serlupi-Crescenzi (1579–1585; 1589–1602) in der Via del Seminario (Abb. 23, 24) untersucht.[162]

Gemeinsam ist den Fassaden der Palazzi im Erdgeschoss die geringe Größe der Konsolen unter den *finestre inginocchiate* in Verbindung mit dem durchlaufenden Sohlbankgesims und dem Portal, das mit seiner Verdachung bis an das geschosstrennende Gesims reicht. Zudem weisen sie eine schmale Sockelzone im Fußbereich auf. Alle der hier angeführten Palazzi besitzen neben dem geschosstrennenden Gesims ein verkröpftes Sohlbankgesims im Piano Nobile in Verbindung mit der vertikalen Fortführung der Fensterrahmen zwischen den beiden Gesimsen. Nach oben hin schließen sie mit einem Konsolgesims ab.

Neben den Palazzi (Maffei-)Marescotti, Capizucchi und Serlupi-Crescenzi lassen sich in Bezug auf Architekturdetails bzw. -formen weitere Palastbauten Giacomo della Portas anführen. Die Fenstergestaltung im Erdgeschoss des Palazzo Ruggieri kommen den *finestre inginocchiate* der Palazzi Capizucchi (1587), Muti-Bussi (1578–87), Fani (1588) und Serlupi-Lovatelli (erstmals 1588 erwähnt) mit ihren kleinen Konsolen unter den Fenstern und einer Fensterverdachung sehr nahe, die – wenn überhaupt – lediglich auf Blöcken aufsitzt (Abb. 22, 25, 26, 27).[163] Hierbei sind speziell die Palazzi Muti-Bussi (Fassade zur Piazza Aracoeli), Serlupi-Crescenzi und Serlupi-Lovatelli (Abb. 27, 28, 29) von besonderer Signifikanz, da ihre Konsolen in einer manierierten Triglyphenform gestaltet sind. In diesem Zusammenhang sind auch die Fenster des Erdgeschosses der zur Via di Sant'Appollinare weisenden Fassade des Palazzo Altemps zu nennen (Abb. 30).[164] Bei den hier als Vergleiche angeführten Palazzi fällt die große Variationsbreite auf, die dieses Motiv in della Portas Œuvre einnimmt: Am Palazzo Muti-Bussi ist eine blockhafte Konsole mit glatter Schauseite und darunter hängenden Guttae

[161] S. hierzu beispielsweise Benedetti 2003. Anzuführen sind die Palazzi Muti, Fani, Serlupi-Lovatelli, Capizucchi und (Maffei-)Marescotti; häufig liegt aufgrund der bestehenden Architekturverhältnisse eine Dezentralisierung des Portals vor, s. hierzu Benedetti 2003, S. 114 und Stoppa 2003, S. 18.

[162] Erstmals Brugnoli 1960, S. 224; Dies. 1961, S. 8f. In ihrer Aufzählung ist zudem der Palazzo Spinola (Albertoni) an der Piazza Campitelli genannt, dessen Zuschreibung an della Porta nach wie vor umstritten ist, vgl. Benedetti 2003, S. 139 und Antonucci 2006, S. 39. Zum Palazzo (Maffei-)Marescotti: Stoppa 2003; Benedetti 2003, S. 142ff; Palazzo Capizucchi: Ebd., S. 129ff; Palazzo Serlupi-Crescenzi: Ebd., S. 156ff.

[163] S. Benedetti 2003: zum Palazzo Muti-Bussi, S. 120ff; zum Palazzo Fani, S. 124ff; zum Palazzo Serlupi-Lovatelli, S. 128. S. zum Palazzo Muti-Bussi zudem Conforti 2006.

[164] Auf die Uffizienzeichnung A 4544 wurde in diesem Zusammenhang bereits verwiesen. - Zum Palazzo Altemps s.u., mit Anm. 200.

zu sehen, welche am Palazzo Altemps durch drei erhabene Kreise „erweitert“ wird. Am Palazzo Serlupi-Lovatelli ist die Triglyphe mit einem weiteren horizontalen Streifen versehen, wohingegen die Triglyphen am Palazzo Serlupi-Crescenzi auf Volutenkonsolen sitzen und eine geschwungene Form aufweisen. Neben der ähnlichen Gestaltung des Erdgeschosses sind auch alle der hier angeführten Palazzi mit Eckrustizierungen versehen. Die Vollendung dieser Paläste liegt in den Jahren 1587–88 und ist demnach in etwa zeitgleich mit der *licenza* der Fassade des Palazzo Ruggieri.[165]

Die zu Zweiergruppen angeordneten Löwenprotomen an der Sima des Palazzo Ruggieri stellen im Werk della Portas ebensowenig einen Einzelfall dar. In gleicher Weise sind sie an den Fassaden der Palazzi Serlupi-Crescenzi, Fani, Capizucchi (Abb. 31, 32, 33) und im Innenhof des Palazzo (Maffei-)Marescotti und gestaltet. Wieder liegt eine Datierung dieser Palazzi in die zweite Hälfte der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts vor.

Die ursprüngliche Fassade des Palazzo Ruggieri greift mit seiner horizontal betonten Unterteilung von Erdgeschoss, Piano Nobile mit Mezzanin und Obergeschoss und der Eckrustizierung Architekturformen Antonio Sangallos d.J. auf[166], welche durch die Palastbauten des Nanni di Baccio Bigio in verschiedenen Palazzi um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom weitergeführt wurden. Daneben gliedert sie sich in die Formensprache von Giacomo della Portas Palastbauten aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ein.[167]

Das Erdgeschoss wurde vermutlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts umgebaut. Es wurden die heute noch bestehenden *botteghe* geschaffen[168], die vermietet werden konnten und somit den Palastbesitzer finanziell entlasteten.[169]

Wie die Fassade des Palazzo Ruggieri im frühen 19. Jahrhundert aussah, zeigt Paul Marie Létarouilly innerhalb der ab den 1840er Jahren entstehenden „*Édifices de Rome moderne*“ (Abb. 34).[170] Die Legende „ELÉVATION DU PALAIS BOADILE VIA DE CESARINI“ gibt

[165] S. *licenza*, Anm. 142.
[166] S. hierzu auch Conforti 2006, S. 94.
[167] S. Brugnoli 1960, S. 224; Benedetti 2003, S. 134.
[168] Brugnoli 1960, Anm. 2; Pietrangeli 1970, S. 30; Ders. 1971, S. 177; Di Massimo 1990, S. 178.
[169] Frommel 1973, Bd. 1, betont S. 91: „Nur wer finanziell völlig unabhängig war, konnte auf die einträglichen Mieten der Ladeninhaber verzichten.“ Besitzer war nach der Chronologie Di Massimos zu betreffenden Zeitpunkt noch die Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta Sanctorum*.
[170] Paul Marie Létarouilly, Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome, 2 Bde., (2. Auflage) Paris 1868, Bd. 1, Tafel 52. Létarouilly reiste bereits 1820 erstmals nach Rom, wo er sich neben dem Antikenstudium auch den Renaissance-Palästen Roms widmete. Weitere Romreisen, die der Materialsammlung dienten, erfolgten 1831 und 1844. Zu Paul Marie Létarouilly und seinem Werk s. Maria Donatella Morozzo della Rocca, P.M. Létarouilly: „Les édifices de Rome moderne“. Storia e critica di un’opera propedeutica alla composizione, Rom 1981.

Aufschluss über den damaligen Besitzer, Sisto Sforza-Boadilla, der zusammen mit seiner Gattin Giacinta de Torres ab 1790 Eigentümer des Palazzo war.[171] Die Inschrift über dem Portal „POMPEIVS ROGERIVS“ (Abb. 35) lässt allerdings keinen Zweifel darüber, dass es sich um unseren Palazzo handelt. Am Fuße des Palazzo erhebt sich eine kleine Sockelzone, d.h. die einzelnen *botteghe* waren damals über zwei Stufen zu betreten. Die Sockelzone geht noch auf die Planung della Portas zurück (s. Falda, Abb. 11) und ist auch heute noch im Portalbereich auszumachen.
Die bei Létarouilly wiedergegebene Palastfassade weist noch die gleiche Achsenanzahl auf, die auch bei Falda zu sehen war.

Das Archivio Storico Capitolino Roms besitzt Akten, die über die Entwicklung der Fassade im 19. und 20. Jahrhundert Aufschluss geben. Die Veränderungen, die von den Brüdern Serafini veranlasst wurden, geschahen im Zuge der Entstehung des Corso Vittorio Emanuele II. Die Planer des neuen Straßenzuges legten dabei Wert auf eine relativ einheitliche Fassadengestaltung, die sich am vorhandenen repräsentativen Baubestand orientierte.[172] Vom 21. August 1885 stammt ein erstes an den Bürgermeister der Stadt Rom gerichtetes Projekt des Architekten Candido Vaselli, das die Fassadenangleichung des benachbarten Hauses an die bestehenden Bauformen des Palazzo Ruggieri vorschlägt.[173] Der beiliegende Entwurf (Abb. 36), betitelt „Casa situata sulla Via Nazionale (già Cesarini) ai Civ. N° 15, 16 e 17 di proprietà dei Sigg. F.lli Serafini“, wurde am 7. November desselben Jahres bewilligt.[174] Links ist das Fassadenprojekt abgebildet, während rechts die Planung eines neuen Erdgeschoss-Grundrisses des zu integrierenden Hauses zu sehen ist. Im Maßstab 1:100 ist ganz links die

[171] S.o., Kap. I. 2.

[172] „Wichtiges Kriterium für alle Um- und Neubauten sollte neben Funktionalität, verbesserten hygienischen Bedingungen und erhöhter Wirtschaftlichkeit ausdrücklich *abbellimento*, die Verschönerung und Verzierung der Stadt sein.“ Hentschel 2005, S. 194. S. auch Racheli 1985, S. 17. Zum Corso Vittorio Emanuele II im Allgemeinen, s. Literaturhinweise in Anm. 22.

[173] „I Sig.ri Serafini proprietari della Casa in Via Nazionale (già Via Cesarini) di civ. n. 15, 16 e 17 presentano i tipi per la ricostruzione della medesima in coordinamento ai piani ed alla decorazione esterna del Palazzo attiguo di loro proprietà [...].“, in: AC, Titolo 62, protocollo 56017, anno 1886, busta 39, fasc. 37 (unfoliert). Ein auf den 25. August 1885 datiertes Schreiben berichtet von einer Angleichung des Bodenniveaus, da die neu angelegte „Via Nazionale“ [*gemeint ist der Corso Vittorio Emanuele II, s.o.*] dies erfordern würde: „... rendendosi neccessario di coordinare il livello del portone d'ingresso e di cinque ambienti terreni nello stabile sulla via Cesarini N 9 al 14 e così pure […] nell'antigua casetta N 15 a 17...“, in: AC, Piano Regolatore, anno 1885, positione 14, fasc. 132. Das diesbezügliche Antwortschreiben vom 17. Dezember 1885, in dem die Bodenniveauanhebung von 30 bzw. 45 [cm?], am Anfang bzw. am Ende des Gebäudes genannt werden und in dem festgelegt wird, dass die Kosten von den Besitzern Serafini getragen werden, befindet sich ebd. Tatsächlich existieren die noch bei Létarouilly gezeigten zwei Stufen im Eingangsbereich der *botteghe* heute nicht mehr. Zum Folgenden s. auch Racheli, Alberto M. Racheli, Corso Vittorio Emanuele II, Nuove ricerche archivistiche, in: Ciucci / Fraticelli 1984, S. 352-368, hier S. 359; Ders. 1985, S. 34.

[174] „Favorevoli essendo le disposizioni regolamentari alla domanda del Sig. Arch. Candido Vaselli a nome dei Signori fratelli Serafini, per la ricostruzione dello stabile di loro proprietà posto in Via Nazionale (già Cesarini) N. 15, 16 e 17…“, AC, Titolo 62, protocollo 56017, anno 1886, busta 39, fasc. 37.

1885 aktuelle Fassade des benachbarten Hauses wiedergegeben: Der Bau besitzt zwei Fensterachsen und ist durch ein Gesims in zwei Geschosse unterteilt. Das Erdgeschoss weist zwei verschieden große Ladenöffnungen auf, zwischen denen ein schmales rundbogiges Portal sitzt. Zwei übereinanderliegende Mezzaninfenster, wobei jenes links oben zu einem Fensterportal vergrößert ist und bis an das untere Fenster hinabreicht, öffnen sich oberhalb der *botteghe*. Horizontal wird die Fassade nur durch das Sohlbankgesims im Obergeschoss gegliedert, über dem sich zwei Fenster erheben; darüber wieder quadratische Mezzanin-Öffnungen. Rechts daneben ist in Rot das Projekt abgebildet, das sich an die bereits bei Létarouilly veröffentlichte Fassade mit *botteghe* im Erdgeschoss anlehnt und drei Geschosse aufweist, d.h. höher als der ursprüngliche Bau ist. Abweichend von dem bewilligten Projekt ist allerdings die tatsächliche Ausführung: Die Ladenöffnungen wurden in der Höhe verringert und hinzu kamen die nicht eingezeichneten hochrechteckigen Mezzaninfenster. Warum bei dem Projekt auf die Mezzaninfenster des Erdgeschosses verzichtet wurde, diese aber dennoch verwirklicht wurden, ist den Akten nicht zu entnehmen, letztlich dem Gesamtbild der Fassade jedoch zuträglicher.
Dem Projekt des Grundrisses – die vorzunehmenden Änderungen sind hier ebenso rot markiert – ist zu entnehmen, dass die gesamte Fassadenfront verändert werden sollte. Die Ladenöffnungen werden verbreitert, die dazwischenliegende Portalöffnung verschwindet, ebenso die nun ihrer Funktion enthobene schmale Treppe. Zudem wird der hintere, ehemals abgetrennte Raum durch eine großzügige Öffnung erschlossen und die zum Cortile abschließende Wand mit zwei gleich großen Öffnungen bedacht.
Die Fassade des benachbarten Hauses wurde demnach in den bestehenden Palazzo Ruggieri integriert. Die Eckrustizierung des della-Porta-Baus wurden – im Projekt nicht eingezeichnet – in logischer Konsequenz nach rechts versetzt.

Die bisherige Forschungsliteratur beschränkt sich auf die Beobachtung, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts zwei Fensterachsen an den Palazzo Ruggieri angefügt bzw. das daneben stehende Haus in den Palazzo integriert wurde.[175] In wessen Besitz das benachbarte Gebäude bis zu jenem Zeitpunkt war, wurde bisher nicht hinterfragt. Hier wird die These aufgestellt, dass es sich hierbei um ein Anwesen von Pompeo Ruggieri handelt, welches schon zu Lebzeiten der Ruggieri genutzt wurde. Bereits in Pompeos Nachlassinventar von 1594 wird ein dem Palazzo Ruggieri benachbartes Haus mit *botteghe* erwähnt: Es wurde einer gewissen Cinzia Moscardi abgekauft, die das Haus weiterhin mietfrei bewohnte, abgesehen von einer

[175] S.o., Anm. 128.

bottega, welche an einen Sattler vermietet war.[176] Im Nachlassinventar des Gaspare Ruggieri vom 6. August 1657 ist u.a. aufgeführt: „*Una Bottega, stanza, et Cantina, sotto a detto Palazzo habitato da Dom.a Gottarello Barbiere con 4 altre stanziole sopra a detta Bottega tenute dal medesimo Barbiere.*“[177] Da der Umbau des Erdgeschosses des Palazzo Ruggieri zu diesem Zeitpunkt noch nicht stattgefunden hatte und demnach dort keine *botteghe* vorhanden waren, muss mit „*sotto al detto Palazzo*“, ähnlich dem heutigen Sprachgebrauch, das benachbarte Haus gemeint sein. Dem soeben besprochenen Projekt aus dem Jahre 1885 ist zu entnehmen, dass sich die vermieteten Räume über den *botteghe* in Höhe des Erdgeschosses des Palazzo Ruggieri befunden haben müssen (Abb. 37). Darüber lag auf einer Ebene mit dem Piano Nobile des Palazzo Ruggieri ein weiteres Geschoss.
Zwischenzeitlich, so dem Mietvertrag mit Ruspoli aus dem Jahre 1625 zu entnehmen, waren die Räume des Erdgeschosses an einen Schneider vermietet. Es ist anzunehmen, dass die darüber liegenden Räumlichkeiten mit dem Piano Nobile des Palazzo Ruggieri verbunden waren, denn es wird vertraglich festgehalten, dass die beiden Häuser voneinander getrennt werden sollten.[178]

Nachdem schließlich die Fassadenangleichung der beiden benachbarten Häuser vollzogen war, d.h. auch das Dachniveau sich auf gleicher Höhe befand, reichten die Brüder Giuseppe Pietro und Camillo Serafini am 17. August 1886 einen Antrag für die Konstruktion eines Attika-Geschosses ein, das sich über die gesamte Länge des Baus erstrecken sollte.[179] Die

[176] ASR, Notai dell’A.C., vol. 1564, Akten des Petrus Antonius Catalonus, 1594, fol. 345-350; und ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 30: „[…] *N° 14 Una Casa confine con detto Palazzo compra da Mad.a Cintia Moscardi, la quale si habitava, et si habita come al libro grosso B a car 2. e libera si habitava e s’habita la Casa, eccetto la bottega, dove sta il sellaro paga per un canone di pigione 18*.“

[177] ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 30. Mit anderem Wortlaut taucht das Haus in einem anderen Dokument auf, in dem die Güter Gaspares aufgelistet wurden, die an das Fideikommiss seines Vaters Pompeo gebunden waren: „*Il Palazzo posto vicino alla Chiesa del Giesù dove al presente habita Mons.r Caraccioli. Una Bottega con sue stanze superiori posta sotto al detto Palazzo*“, in: ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 33 = „*Nota de Beni Spattanti al Fideicom.o del q.m Pompeo Ruggieri*“; auch hier wird die Wendung „*sotto al*“ gebraucht und es wird abermals der Beleg geliefert, dass sich das Haus bereits schon im Besitz des Pompeo befand. Erneut zu belegen in: AL, Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244 (neue Zählung 160), fol. 130ff: „*Nota delle Case eredità del q. Pompeo Ruggieri del quale ne sono eredi sostituiti la Comp. Salvat. ad Sancta Sanctorum e la casa degli Orfani per sua testam. rog.*“, als „*Casa n. 16–posta in detto rione, e nella medesima strada, ad uso di Barbiera contigua da una banda alla sudetta di n. 15* [= Palazzo Ruggieri, Anm. d. Verf.], *e dall’altra con li beni di [...] ed avanti la strada pubblica supradetta*.“ Im Jahre 1661 war das benachbarte Haus immer noch an den Barbiere Domenico Gottarelli vermietet, wie der Einnahmen-Liste der Orfanelli zu entnehmen ist, s. ebd., fol. 139.

[178] Mietvertrag vom 20. Dezember 1625 mit Bartolomeo Ruspoli, in dem es heißt: „*... et le due camerette à terreno che sono sotto la Casa, che tiene in affitto M.re Bartolomeo Torelli Sarto contigua à detta Casa grande quali al presente gode il detto Mons.re Angelo, e detti SS.ri Ruggieri […] esser separate dalla detta Casa grande*...“. s. ASV, Archivio Ruspoli-Marescotti, tomo 63, fasc. 61.

[179] AC, Titolo 62, protocollo 56017 des Jahres 1886, busta 39, fasc. 37: „I Sigg. Giuseppe, Camillo Serafini, proprietari del Palazzo in Via del Corso Vittorio Emanuele n. 9 a 16 (già Via Cesarini) domandano l’autorizzazione di poter indurre a regolare l’abitazione una parte delle attuali soffitte sopra l’ultimo piano...“.

Attika mit Eckrisaliten ist, wohl aus ästhetischen Gründen, um das Fassadenbild nicht zu stören, nach hinten versetzt; in der Tiefe überspannt sie auch Loggia und Treppenhaus. Grund für die Konstruktion mag wohl der Gedanke an Mieteinnahmen gewesen sein.[180] Der beiliegende Grundrissentwurf (Abb. 38) trägt die Unterschrift des Architekten Francesco Settimj.[181] Das zweite Projekt (Abb. 39) zeigt einen Längsschnitt des Palazzo Ruggieri, wobei in Rot die Höhe des Attika-Geschosses verzeichnet ist.[182]

Seit den Eingriffen der Brüder Serafini wurden außer einer gründlichen Fassadenreinigung in den Jahren 2005–2007 keine Änderungen mehr vorgenommen.

II. 1. 3. Der Innenhof

In den Innenhof gelangt man durch den Andito, der sich hinter dem Portal anschließt.[183] Er ist, entsprechend dem Portal, aus der Mittelachse des Fassadentraktes in Richtung Osten verschoben, was auf die vorliegenden Grundstücksbedingungen zurückzuführen ist. Eine Loggia ist nur auf der Rückseite des Fassadentraktes verwirklicht (Abb. 40).[184] Die übrigen Seitenwände des Innenhofes werden durch die angrenzenden Gebäude gebildet, die, wie oben aufgezeigt, ursprünglich ebenso dem Besitz des Pompeo Ruggieri angehörten, jedoch anders als der Fassadentrakt eine reine Nutzfunktion besaßen (Stall, Remise, Lagerräume usw.).

Die Eingangsloggia, deren architektonische Gliederungselemente aus Travertin gefertigt sind, öffnet sich mit drei von Pfeilern getragenen Arkaden zum Innenhof. Den Pfeilern sind dorisch-toskanische Pilaster vorgeblendet (Abb. 41), die das Gebälk, bestehend aus Zweifaszienarchitrav, abschließendem Karnies und glatter Frieszone, tragen.[185] An Rück- und

---

Die Genehmigung folgt nur zwei Tage später. Während im Antrag abermals der Name von Candido Vaselli als „impresario“ genannt wird, ist Francesco Settimj wohl der ausführende Architekt. S. auch Racheli 1984, S. 359; Ders. 1985, S. 34, Anm. 47.

[180] Eines der beigefügten Projekte ist betitelt: „Tipo delle soffitte, a livello del terzo piano, ridotto ad abitazione.“

[181] Zu Francesco Settimj, der im Rahmen der Entstehung des Corso Vittorio Emanuele II sich v.a. bei der Umgestaltung des Palazzo Caffarelli Vidoni hervortat, s. Luciani 2002, S. 116f.

[182] Weitere Bauprojekte unter den Serafini sahen 1888 den Einbau von Stallungen im den Innenhof nach Süden hin abschließenden Gebäude vor, mit Plänen vom Architekt Francesco Settimj in: AC, Titolo 54**,** anno 1888, protocollo 27351; zudem 1912 die Verdachung einer Terrasse „con cristalli intelaiati ad armatura di ferro“, in: AC, I.E., anno 1911, protocollo 4927.

[183] Zum Innenhof des Palazzo Ruggieri s. Brugnoli 1960, S. 223; Dies. 1961, S. 8f; Pietrangeli 1970, S. 30; Ders. 1971, 176f; Vicarelli 1996, S. 39f; Callari 1944, S. 287; Pratesi 1988, S. 81; Benedetti 2003, S. 134. - Zu den Begriffen Andito, Vestibül und Atrium beim römischen Palastbau s. Frommel 1973, Bd. 1, S. 54f.

[184] Frommel 1973, Bd. 1, S. 56, bezeichnet diesen Hoftypus auch als Palazzetto-Hof, der, so Frommel, seinen Ursprung in den römischen Palazzi dell'Aquila und Baldassini hat. Diese Lösung wurde häufiger an Palastbauten della Portas gewählt, beispielsweise an den Palazzi Fani und Lovatelli, s. Benedetti 2003, S. 117.

[185] Seit den Höfen des Palazzo Venezia und des Palazzo della Cancelleria wird die dorisch-toskanische Ordnung für die Eingangsloggia bevorzugt, s. Frommel 1973, Bd. 1, S. 59. In der Tat handelt es sich bei den Pilastern der Eingangsloggia des Palazzo Ruggieri um eine Mischform der toskanischen und der dorischen Ordnung, wobei das dorische Element aus der attischen Basis besteht, wohingegen das Gebälk – dem Kolosseum gleich – auf Metopen und Triglyphen verzichtet.

Seitenwänden der Loggia lagern den Wandpfeilern[186] Lisenen vor (Abb. 42). Auf der Kämpferzone, die gesimsartig ausgeprägt und verkröpft ist, liegt das Gewölbe auf. In den Ecken sind die Stützen als Knickpfeiler mit vorgelagerten Knicklisenen gestaltet. Das Gewölbe ist als Tonne gestaltet, in die Stichkappen weit einschneiden. An den Stirnseiten stoßen gleich drei der Stichkappen aneinander, was eine Betonung der darunter liegenden Portale mit sich führt (Abb. 43). Die Betonung der seitlichen Loggienzugänge setzt sich auch in der Wandgestaltung fort. Am Zugang zum Treppenhaus sind die Wandvorlagen aus Travertin zurückgestuft. Auf die Pfeiler folgt das Gewände des als segmentbogige Arkade gestalteten Treppenhauseingangs. Der Bogen und das Gewände sind abgefast, ein Kunstgriff, der zusätzlichen Tiefenzug bewirkt. Das Portal auf der gegenüber liegenden Seite ist wesentlich schlichter gestaltet (Abb. 42). Über der Tür befindet sich ein querrechteckiges Oberlicht. Faschen markieren an der profilierten Rahmung die Übergänge zwischen Tür und Oberlicht bzw. zwischen Oberlicht und Türverdachung; darüber öffnet sich ein Oculus.[187]
Die beiden großen, vergitterten Fenster an der rückwärtigen Wand der Eingangsloggia (Abb. 44, 45) gehen wohl noch auf die Planung della Portas zurück. Die auf manieristisch überformte Triglyphen reduzierten Konsolen liegen flach auf, sind quasi nur als Relief gestaltet und werden somit ihrer eigentlichen stützenden Funktion enthoben. Darunter sind Fenster zur Belichtung und Belüftung der Kellerräume.

Über der Eingangsloggia des Erdgeschosses erhebt sich, ebenfalls aus Travertin, die Loggia des ersten Obergeschosses (Abb. 40, 46). Nach dem Gesetz der Superposition liegt hier eine ionische Pilasterordnung vor.[188] Auch die Loggia des Piano Nobile öffnete sich einst mit drei Arkaden zum Innenhof.[189] Zwischen den Pilasterpostamenten vermittelt eine Balustrade.
Es ist zweifelhaft, dass auch das zweite Obergeschoss eine Loggia besaß.[190] Das oberste Geschoss ist niedriger als die beiden unteren Geschosse (Abb. 39), was eine dritte Loggia hätte unproportional klein erscheinen lassen. Es ist anzunehmen, dass die geschlossene Wand,

[186] Im Sinne von wandgebundenen Stützen, s. zur Terminologie Hans Koepf / Günther Binding, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 1999³, S. 354.
[187] Hinter der Tür sind heute die für den Portiere vorbehaltenen Räumlichkeiten. Die Tür mit dahinter liegender Kammer existierte aber schon seit der Palastgestaltung durch Giacomo della Porta und diente wohl als Eingangsbereich zu den Wohnräumen des Erdgeschosses, die auf dieser Seite lagen.
[188] Giacomo della Porta lehnt sich mit der Gestaltung der ionischen Kapitelle (Feston zwischen den Voluten und Maske über dem Eierstab) an die von Michelangelo für den Konservatorenpalast entworfenen Kapitelle an. Diese Form des ionischen Kapitells taucht in verschiedenen Variationen oft im Œuvre della Portas auf. - Superposition und Theatermotiv waren den Architekten an Marcellustheater und Kolosseum gegenwärtig und fanden schon früh den Einzug in die Palastbauten Roms; s. dazu Frommel 1973, Bd. 1, S. 59.
[189] S. Abb. 6. Störend wirkt heute ein Aufzug, der fast die ganze linke Arkade verdeckt.
[190] Auch wenn dies bei Innenhöfen, die nur auf einer Seite Loggien besaßen, durchaus häufiger vorkam als bei großen Höfen, s. Frommel 1973, Bd. 1, S. 59.

die entsprechend den darunterliegenden Arkaden eine dreifache Gliederung durch Blendrahmen erfährt, in dieser Form bereits im ausgehenden 16. Jahrhunderts existierte (Abb. 47).[191] Vom Treppenhaus kommend öffnet sich in der ersten Achse ein Marmorportal[192], in den beiden Achsen daneben schließt sich je ein Fenster an.

Die Bogenzwickeln der beiden unteren Geschosse sind mit Reliefs versehen (Abb. 48, 49). Bereits Pietrangeli stellt fest, dass hier heraldisch auf den Auftraggeber bezogene Elemente dargestellt sind: Ein Löwe, der auf dem Schwanz einer Schlange steht und diese festhält.[193] Begleitet von ondulierenden Bändern sind die Wappenschilde diagonal über Palmettenembleme gestellt.[194] Auch das Konsolgesims über dem zweiten Obergeschoss, welches ehemals die Hoffassade nach oben hin begrenzte und nun vom Attika-Geschoss überragt wird, ist mit den heraldischen Motiven der Familien Ruggieri, Aversa und Miccinelli versehen (Abb. 50). Die durch einen Astragal gerahmten Reliefs, die zwischen den Konsolen sitzen, beinhalten Schlange (Ruggieri), Löwe mit erhobener Tatze (Ruggieri), Balken (Aversa) und Palme (Miccinelli). Auch hier befinden sich an der abschließenden Sima zu Zweiergruppen angeordnete Löwenköpfe.

Das Motiv der zwei übereinanderliegenden Arkaden-Loggien mit einem geschlossenen zweiten Obergeschoss kehrt auch im Hof der Sapienza in Rom wieder (Abb. 51), wo Giacomo della Porta ab 1577 als leitender Architekt nachweisbar ist.[195] Gemäß der Superposition ist auch hier die ionische über die dorische Ordnung gestellt, wenn sich auch die Proportionsverhältnisse des repräsentativen Universitätsbaus von denen eines Privatpalastes mit räumlich begrenzten Möglichkeiten deutlich unterscheiden. Das erste Obergeschoss, dessen ionische Kapitelle ähnlich denen des Palazzo Ruggieri gestaltet sind, weist zudem eine zwischen den Pfeilerpostamenten vermittelnde Balustrade auf (Abb. 52).[196]

[191] Der Balkon, der die Architektur horizontal durchschneidet, ist offensichtlich neueren Datums.

[192] Pietrangeli 1971, S. 179, verweist darauf, dass dieses vermutlich aus dem frühen 16. Jahrhundert stammende Portal einst den Zugang zum Salone darstellte.

[193] Pietrangeli 1970, S. 30; Ders. 1971, S. 177: „... i triangoli sugli archi sono decorati di scudi sovrapposti nei quali campeggia lo stemma Ruggieri (leone rampante che regge una serpe).“ Brugnoli 1960, S. 223, bezeichnet die Reliefs als „'grottesche' del tardo '500 romano“ und sieht in ihnen eine Bezugnahme della Portas auf Vignola.

[194] Mit dem Palmettenemblem wird vermutlich auf das Wappen der Familie Miccinelli verwiesen, das aus einem Stier und einer Palme besteht. Noch 2004 waren an einigen der Reliefs unter den Palmetten gekreuzte Fackeln oder Faszienbündel sichtbar, die bei den neuesten Restaurierungen entfernt wurden.

[195] Zur Sapienza s. Michael Kiene, Der Palazzo della Sapienza – zur italienischen Universitätsarchitektur des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 23/24, 1988, S. 219-271, hier bes. S. 247ff.

[196] Die Kapitelle der Sapienza weisen ebenso ein Feston zwischen den Voluten und eine Maske über dem Eierstab auf. Es ist allerdings nicht von der Hand zu weisen, dass die ionischen Kapitelle hier plastisch stärker durchgebildet sind, was sich in der Schrägstellung der Voluten äußert. Auch in der Formauffassung liegen Unterschiede vor: Während die Masken der Sapienza lediglich auf dem Eierstab aufsitzen, bilden sie am Palazzo

Ähnlich ist hier auch die Gestaltung des Loggiengewölbes: Es besteht aus einer Tonne, die tief von Stichkappen eingeschnitten wird.

Die ionischen Kapitelle des bereits erwähnten Palazzo (Maffei-)Marescotti[197] (Abb. 53) sind ebenfalls plastischer gestaltet und anders als beim Palazzo Ruggieri mit schräggestellten Voluten versehen, eine Begebenheit, die sich in die generell reichere Bauplastik des Palazzo (Maffei-)Marescotti einfügt. Vergleichbar ist jedoch eine darin liegende heraldische Bezugnahme auf den Auftraggeber und Besitzer, wobei dies nicht durch Reliefs in den Bogenzwickeln, sondern durch Agraffen in den Bogenscheiteln zum Ausdruck gebracht wird. Zahlreiche Hirschköpfe in Erdgeschoss und Piano Nobile, in den gesprengten Segmentbogen über den Fenstern des zweiten Obergeschosses und im abschließenden Fries verweisen eindrucksvoll auf die Maffei. Im dortigen Innenhof deuten die Balustrade, die noch an einer der Innenhoffassaden sichtbar ist, und die zugemauerten Arkadenbogen (heute noch als Blendbogen vorhanden) darauf, dass auch die Loggia des Piano Nobile ehemals geöffnet war. Das zweite Obergeschoss – wenn auch reicher gestaltet, da mit einer korinthischen Doppelpilasterstellung versehen – war von Beginn an geschlossen, wie die dortigen mit plastischen Bauschmuck versehenen Fenster bezeugen. Ansonsten gleicht sich bei beiden Palazzi die Loggienarchitektur bezüglich der Materialwahl (Travertin), aber auch in Hinsicht auf die architektonische Gliederung der Eingangsloggia, deren Gewölbe, in das Stichkappen weit einschneiden[198], auf Wandpfeilern mit vorgelagerten Lisenen ruht.

Auch ein Vergleich mit dem Innenhof des Palazzo Serlupi-Crescenzi lässt sich hinsichtlich der Loggienarchitektur anfügen (Abb. 54).[199] Neben Theatermotiv und Superposition mit vermittelnder Balustrade zwischen den Pilasterpostamenten des Piano Nobile findet sich hier auch ein geschlossenes zweites Obergeschoss, das durch Blendrahmen untergliedert ist. Die ionischen Kapitelle der Pilaster des Piano Nobile ähneln denen des Palazzo Ruggieri zudem insofern, dass die Voluten reliefartig flach aufliegen; auf den vermittelnden Feston dazwischen und auf die Masken über dem Eierstab wird hier jedoch verzichtet.

In keinem der erwähnten Vergleichsbeispiele finden sich heraldische Reliefs in den Bogenzwickeln. Diese sind jedoch in der Innenhofarchitektur des Palazzo Altemps anzutreffen (Abb. 55), die zwischen 1585 und 1589 von Martino Longhi dem Älteren

---

Ruggieri mit diesem eine Einheit insofern, dass sie den Eindruck eines weit geöffneten Mundes erwecken, der dem Betrachter die Zunge zeigt, welche aus dem Ornament des Eierstabes gebildet wird.

[197] S.o., Anm. 162

[198] Dieses Schema findet sich bei vielen Palazzi della Portas, wie beispielsweise am Palazzo Muti-Bussi, dessen Eingangsbereich wegen seiner unregelmäßigen Form ansatzweise ein Sterngewölbe ausbildet.

[199] S. zum Palazzo Serlupi-Crescenzi Anm. 162; zudem: Bartolomeo Azzaro, Palazzo Serlupi Crescenzi, in: Storia Architettura, Anno X, 1-2, 1987, S. 89-108.

vollendet wurde und die möglicherweise auf die Gestaltung der Hofarchitektur des Palazzo Ruggieri Einfluss nahm.[200] Die Reliefs mit den schräggestellten heraldischen Schilden, welche auf die Familien Altemps und Orsini verweisen, sowie die ondulierenden Bänder sind hier jedoch nur in den Bogenzwickeln des Piano Nobile angebracht. Abgesehen von den Reliefs ist auch die übrige Hofarchitektur des Palazzo Altemps durchaus mit dem Palazzo Ruggieri verwandt (Abb. 56, 57): Theatermotiv und Superposition mit zwei geöffneten Loggien, wobei eine Balustrade zwischen den Pilastersockeln des Piano Nobile vermittelt, eine geschlossene Wand mit von Blendrahmen umgebenen Fenstern im zweiten Obergeschoss und ein abschließendes Konsolgesims. Zudem besteht auch hier das Gewölbe der Eingangsloggia aus einer Tonne, in die Stichkappen einschneiden.

Aufgrund der oben angeführten Vergleiche ist die Innenhofarchitektur des Palazzo Ruggieri zwischen die zweite Hälfte der 80er Jahre und die frühen 90er Jahre des 16. Jahrhunderts zu datieren. Des Weiteren legt ein Vergleich mit Innenhofarchitekturen von Giacomo della Porta nahe, dass auch jener des Palazzo Ruggieri unter seiner Planung entstanden ist.[201]

II. 1. 4. Das Treppenhaus

Das Treppenhaus verbindet auf repräsentative Weise das Erdgeschoss mit dem Piano Nobile und dem zweiten Obergeschoss. Wie bei den meisten römischen Palazzi liegt der Treppenzugang in der Achse der Eingangsloggia, stellt also sozusagen deren „organische Fortsetzung“[202] dar, zusätzlich betont durch die untersten Stufen, die in die Eingangsloggia hineinreichen (Abb. 43).[203] Während beim römischen Palastbau die beiden Hauptläufe einer mehrläufigen Treppe zumeist parallel zur Seitenloggia bzw. zum Seitentrakt verlaufen, befindet sich die Längsausrichtung der Treppe des Palazzo Ruggieri in der Parallele des Fassadentraktes. Grund hierfür mag zum einen die Tatsache sein, dass sich an den Fassadentrakt des Palazzo Ruggieri keine als Wohnraum genutzten Seitentrakte anfügen und dass sich der Architekt zum anderen an die vorliegenden Grundstücksmaße und -bedingungen halten musste. Sieben Stufen führen in das Innere des Treppenhauses, wobei die unteren drei in die Eingangsloggia hineinragen und seitlich von niedrigen dreiviertelrunden Postamenten

[200] Zum Palazzo Altemps s. Francesco Scoppola (Hrsg.), Palazzo Altemps. Indagini per restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps, Rom 1987.
[201] Pietrangeli 1971, S. 176f, datiert die Innenhofarchitektur später als die Fassade, allerdings verweisen m.E. die hier angeführten Vergleiche durchaus auf eine mit der Fassade zeitgleiche Entstehungszeit hin.
[202] Frommel 1973, Bd. 1, S. 60.
[203] Pietrangeli 1971, S. 177, vergleicht die Lage des Treppenhauses rechts der Eingangsloggia mit der des Palazzo Massimo alle Colonne.

flankiert werden. Der Besucher betritt über die Eingangsloggia das Treppenhaus und muss sich 90 Grad nach links wenden, um die ersten wenigen Stufen zu ersteigen; es folgt ein Umkehrpodest, das eine 90-gradige Wendung nach rechts vorgibt, bevor man sich dem Hauptlauf der Treppe gegenübersieht. Nach zwei weiteren Rechtswendungen und zwei Treppenläufen unterschiedlicher Länge gelangt man in die Loggia des Piano Nobile. Die Belichtung des Treppenhauses erfolgt durch eine Fenstertür, deren unterer Bereich durch eine Balustrade abgesichert ist (Abb. 58), und Fenster an den Schmalwänden.
Bisher von der Forschung unberücksichtigt ist eine Tür, die in der Achse der Eingangsloggia wieder aus dem Treppenhaus herausführt. Sie kann nur in den Innenhof des ehemals benachbarten und nun integrierten kleinen Hauses führen.[204] Es ist anzunehmen, dass dieser Hof bereits unter Pompeo Ruggieri als Wirtschafts- bzw. Lichthof[205] genutzt wurde, an den sich im Erdgeschoss ein Lagerraum anschloss.[206]

II. 2. Beurteilung

Nicht nur die Standortwahl, sondern auch die Wahl des Architekten Giacomo della Porta, der im ausgehenden 16. Jahrhundert in Rom für den Adel im Palastbau rege tätig war, bezeugt Pompeo Ruggieris Streben nach Eingliederung in die altrömische Nobilität. Die Formensprache der Architektur des Palazzo Ruggieri greift dabei sangalleske Motive auf und lehnt sich zugleich an aktuelle Architekturformen von Palästen einflussreicher Familien an (z.B. Maffei, Muti, Crescenzi). Im Speziellen sei hier abermals auf die stilistische Nähe der Fassade des Palazzo Ruggieri zum Palazzo des Alessandro Mattei in der benachbarten Via delle Botteghe Oscure verwiesen. Den Mattei war es gelungen, sich durch Ankauf, Vererben und ständige Erweiterung eine komplette *Insula* mit eigener Platzanlage zu schaffen – ein nachahmungswürdiges Vorbild, weil es die Größe und die Macht der Familie symbolisierte. Der Kauf mehrerer Gebäude durch Pompeo Ruggieri, die sich um den repräsentativen Familienpalast gruppierten, und der testamentarisch geäußerte Wunsch, den Besitz nicht zu verringern, zeugen von diesem Gedanken. Nicht nur die selbstbewusste Inschrift über dem Portal (POMPEIVS ROGERIVS), sondern auch die Architekturdetails im Innenhof, die Reliefs in den Bogenzwickeln der Loggienarchitektur und jene im Konsolgesims, verweisen

[204] S.o, S. 39f.
[205] S. hierzu Frommel 1973, Bd. 1, S. 58.
[206] Wie dem ehemaligen Grundriss des benachbarten Hauses (Abb. 36) zu entnehmen ist, war der zum Hof weisende Raum nur von diesem aus durch zwei Zugänge zu betreten. Es existiert kein Durchgang, der zu den als *botteghe* genutzten, zur Straße hinweisenden Räume vermitteln konnte. Die Nutzung als Lagerraum des hinteren Raumes wird dadurch plausibel.

eindrücklich auf den Hausherrn und sind über eventuelle Zweifel hinsichtlich dessen Zugehörigkeit zum römischen Adel erhaben.

III. Die Freskenausstattung

Das vorangegangene Kapitel hat veranschaulicht, dass Pompeo Ruggieri sich nicht nur durch die Standortwahl und architektonische Formensprache seines Palazzo, sondern auch durch die heraldisch und sogar namentlich auf ihn verweisende Bauornamentik repräsentativ in den altrömischen Adel einzugliedern suchte. Diesem Geltungsbedürfnis und Selbstbewusstsein des Auftraggebers trägt auch das Freskenprogramm, das in seinem neuen Palazzo entstand, Rechnung.

In insgesamt elf Räumlichkeiten des Palazzo Ruggieri sind heute noch Fresken unterschiedlichen Erhaltungszustandes nachweisbar.[207] Im Erdgeschoss ist in einem Raum links des Hauptportals ein Deckenfresko mit dem *Raub der Proserpina* dargestellt.[208] Im darüber liegenden Piano Nobile sind Loggia, Salone und die vier an diesen angrenzenden Räume mit Fresken versehen worden. Die repräsentativen Räume wie Loggia und Salone tragen Darstellungen aus dem Leben des Gnaeus Pompeius Magnus, welche von Tugenden und Personifikationen begleitet werden, während die an den Salone angrenzenden Räume überwiegend mit Landschaften verschiedenen Inhalts versehen sind.[209] Die einzelnen Szenen bzw. Darstellungen sind in umlaufende Friese eingebunden, die unterhalb der kassettierten Holzdecken verlaufen. Die Loggia hingegen weist Fresken in den Gewölben und in den darunter liegenden Lünettenfeldern auf. Die privat genutzten Räume des zweiten Obergeschosses sind mit Szenen aus dem Alten Testament ausgestattet. Die dortige Sala ist hingegen monumental mit Szenen zur Gründung Roms versehen.[210] Wie im Piano Nobile bereichern auch hier Putti und Personifikationen das Bildprogramm.
Durch verschiedene Künstlerhände bedingte qualitative Unterschiede der Fresken in den einzelnen Räumlichkeiten sowie differierende Erhaltungszustände machen Zuschreibung, Datierung und vor allem auch Lesbarkeit schwierig. Darüber hinaus wurden alle Fresken des

[207] Über die Fresken des Palazzo Ruggieri erstmals Brugnoli 1960; Dies. 1961, wobei hier lediglich Loggia und Salone des Piano Nobile sowie ein Deckenfresko im Erdgeschoss besprochen werden. Pietrangeli 1970; Ders. 1971, erläutert zudem die Fresken des zweiten Obergeschosses; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 79-90; s. auch Bevilacqua 1993 a. Eine erneute profunde Studie durch Vicarelli 1996. Vereinzelte Aspekte sind herausgegriffen beispielsweise von: Sabine Poeschel, Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts, Diss., (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 3) München 1985; Stefano Pierguidi, Alle radici dell'Iconologia, i rapporti di Cesare Ripa con Ignazio Danti, Giovanni Alberti e Giovanni Guerra, in: Arte cristiana 90, 2002, S. 433-448; Fiabane 2004.
[208] S. Kap. III. 5. 1.
[209] S. Kap. III. 1. und Kap. III. 3. Die Fresken der zuletzt genannten Räume wurden erst bei den zuletzt erfolgten Restaurierungen 2006 freigelegt und gelten bis zum heutigen Zeitpunkt als unpubliziert.
[210] S. Kap. III. 4.

Palazzo mindestens einmal restauriert. Die hierbei entstandenen Übermalungen oder Veränderungen erschweren bisweilen eine genaue Identifikation des Dargestellten.

Die Quellen geben keinen Aufschluss über die Auftragslage. Eine genaue Datierung und Zuschreibung der Fresken des Palazzo Ruggieri liegt demnach nicht vor. Hinweis auf ein Entstehungsdatum bietet die Jahreszahl 1592[211], die sich an der Nordwand des Salone befindet. Ob zu diesem Zeitpunkt allerdings alle der hier zu besprechenden Räumlichkeiten mit Fresken versehen waren, ist fraglich und wird an gegebener Stelle diskutiert. Zu untersuchen ist auch, ob Pompeo Ruggieri alleiniger Auftraggeber war.

Die Ausführung der Fresken von Loggia und Salone, deren Thematik eng miteinander verschränkt ist, wird allgemein den aus Borgo San Sepolcro stammenden Künstlerbrüdern Cherubino und Giovanni Alberti zugeschrieben, aber auch der Name von Cristoforo Roncalli taucht in diesem Zusammenhang auf.[212] Die aufgrund mangels Quellenfunde auf stilistischen Vergleichen basierende Zuschreibung an die Alberti wird an gegebener Stelle aufgegriffen und erneut vertieft, wobei das Gesamtwerk der Künstler in die Betrachtung einbezogen wird.

In Anlehnung an vorangegangene römische Palastausstattungen des 16. Jahrhunderts finden sich im Palazzo Ruggieri Szenen aus dem Leben einer historischen, dem antiken römischen Reich angehörenden Herrscherfigur neben biblischen und mythologischen Szenen sowie Landschaftsveduten und Szenen zum Gründungsmythos Roms. Die Kombination dieser Themen ist einem vorbildhaften Bildprogramm gemäß, wie es in der zeitgenössischen Kunsttheorie propagiert wurde.

Die folgende Beschreibung des Bildprogramms orientiert sich vorrangig an der Betrachtung durch einen imaginären zeitgenössischen Besucher des Palazzo, der, nach Durchschreiten von Portal, Andito und Eingangsloggia, über das Treppenhaus die Loggia des Piano Nobile betrat, bevor er dann in den Salone gelangte.[213] Daran schließt sich die Untersuchung der an den Salone angrenzenden Räumlichkeiten an. Es folgt die Erörterung der Fresken im zweiten Obergeschoss, bevor abschließend die beiden mythologischen Szenen besprochen werden.

---

[211] Stand nach den erneuten Restaurierungen 2006. Wegen des ehemals schlechten Erhaltungszustandes dieses Bereiches ist eine Datierung auf 1591 jedoch nicht ganz auszuschließen, so entziffert von Brugnoli 1960, S. 227; Dies. 1961, S. 9; Pietrangeli 1971, S. 178; Vicarelli 1996, S. 40. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 81, vermutet seinerzeit eine Datierung in das Jahr 1592.

[212] Die Zuschreibung an die Alberti erfolgt durch Brugnoli 1960, in Bezug auf die Fresken von Loggia und Salone; der Autorin fallen allerdings stilistische Unterschiede in der Malweise auf, so dass sie eine Mitarbeit eines oder mehrerer unbekannter Künstler nicht ausschließt, s. hierzu und zu einer eventuellen Mitarbeit von Roncalli Kap. III. 2. 2.

[213] An dieser Stelle muss vorausgeschickt werden, dass auf Bildmaterial unterschiedlichen Entstehungsdatums zurückgegriffen wird, was in manchen Fällen die Lesbarkeit durchaus vereinfacht: um 1960: Fotos des Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Rom; 2004, 2007, 2008: Fotos d. Verf.

III. 1. Pompeo Ruggieri als Pompeius Magnus?: Die Fresken von Loggia und Salone

Im Folgenden werden zunächst die Dekorationssysteme und das Bildprogramm von Loggia und Salone des Palazzo Ruggieri beschrieben und im zeit- und sozialhistorischen Umfeld verankert. Die Eingrenzung auf diese beiden Räumlichkeiten ergibt sich aus der Tatsache, dass beide Räume eine repräsentative Funktion besaßen, die durch das einheitliche Bildprogramm, welches als verbindendes Element fungiert, zum Ausdruck gebracht wird.

III. 1. 1. Die Loggia

Die Loggia des Piano Nobile (Abb. 59, 60) mit den Grundmaßen 10,42 x 4,08 m erstreckt sich entlang der Ost-West-Achse der rückwärtigen Fassadenfront des Palazzo. Sie ist in drei durch Gurtbogen voneinander getrennte Joche untergliedert, die von Spiegelgewölben abgeschlossen werden.[214] Die architektonische Gliederung orientiert sich an der Loggia des Erdgeschosses und ist ebenso wie die Türrahmen aus Travertin gefertigt. Die Arkaden[215] werden von Pfeilern mit vorgelagerten Lisenen gestützt, die ihre Entsprechungen auf der gegenüberliegenden Wandseite haben.[216] Die Gesimse verlaufen unterhalb der Lünettenfelder. Sie sind über den Lisenen, wie bereits im Erdgeschoss beobachtet, kapitellartig ausgeprägt und tragen die Gurtbogen. Ein weiteres Gesims verläuft in Höhe der oberen Balustradenkante. In den Arkadenachsen liegen die Durchgänge zu den Innenräumen: Die beiden vorderen im Westen führen in den Salone, die dritte in einen Nebenraum dessen. Der Eingangstür mit Faschen, einem Spiegelfeld und Verdachung entspricht eine identisch gestaltete Tür im Osten. Hier, wie im Erdgeschoss, befindet sich ein Oculus im Lünettenfeld, um den dahinter liegenden Raum zu belichten.[217] Eine Sonderstellung nimmt die mittlere Tür der Nordwand ein (Abb. 61). Sie hebt sich nicht nur durch eine Verdachung von den beiden benachbarten Türen ab, sondern ebenso durch den reichen Schmuck: Der Türrahmen ist architraviert und weist Ohrenfaschen auf, die oben an beiden Seiten hochgezogen sind und somit je ein quadratisches Feld rahmen, in dem ein Löwenkopf sitzt. In den Löwen kann man neben dem generellen Hinweis auf das Herrschaftssymbol auch einen heraldischen Bezug zu dem Auftraggeber sehen, auf den durch eine Inschrift zwischen den Protomen verwiesen wird: „POMPEIVS ROGERIVS“ ist hier in goldenen Lettern, gleich dem Eingangsportal an der

[214] Die in der Folge benutzte Benennung der Gewölbe 1 bis 3 entspricht der bei der Eingangsstirnseite beginnenden Raumabfolge.

[215] Heute durch Verglasung geschlossen. Zwischenzeitlich, noch bis zu den letzten Restaurierungen, waren die beiden äußeren Arkaden bis auf ein Lünettenfeld und eine Fenstertür, zum Begehen des vorgelagerten (zeitgenössischen) Balkons, zugemauert. S.o., Kap. II. 1. 1., Anmerkung 21.

[216] In den Ecken wieder als Knicklisenen ausgeprägt.

[217] Wohl wegen dessen Größe wurde hier auf ein Gesims verzichtet. Heute ist der Oculus zugemauert.

Fassade, zu lesen. Zweifellos musste der Besucher durch diese Tür gehen, um in den prunkvollen Salone zu gelangen. Die stuckgerahmte hochovale Nische über dem Portal erfasste ehemals wohl das Porträt des Hausherrn.

Lünetten, Gewölbe, Bogen und Bogenzwickel der Loggia sind ab dem oberen Gesims aufwärts freskiert und mit rahmender bzw. untergliedernder Stuckdekoration versehen (Abb. 62, 63). In den Gewölben herrscht eine reiche Farbigkeit. Festliches Gold und Goldgelb, zusammen mit Weiß und verschiedenen Blau- und Rottönen (Hellrot, Purpur, Rostrot, Rotviolett) sowie das etwas seltener vertretene helle Grün bestimmen das Gesamtbild. Die gleichen Farben kennzeichnen auch die Dekoration der beiden Gurtbogenlaibungen (Abb. 64, 65), wobei hier das Weiß und Gold der Stuckdekoration, die die Laibungen in je fünf Felder gliedert, überwiegt. In den schmalen Laibungen über den Lünetten der Stirnwände tauchen die Hauptfarben, durch Stuck einzeln gerahmt und verziert, in symmetrischer Abfolge abermals auf: Im Scheitel Grün, dann abfallend zu den Seiten Gelb, Rot und Blau. Die nun nach unten hin folgenden Bogenzwickel der Gurtbogen bzw. die Wandfelder über den Lünetten sind in ihrer Farbigkeit reduzierter. Gerahmt durch ein gemaltes dickes ockergelbes Band finden sich Wappentiere und -schilde sowie Viktorien, zumeist monochrom, vor einem violett-dunkelgrauen Hintergrund. Die darunter liegenden Lünetten an Nord-, Ost- und Westwand, welche Erdteil-Darstellungen bzw. Putti und Genien beinhalten, erreichen trotz eines erneut reicheren Farbspektrums nicht die Vielfalt, die in den Gewölben vertreten ist.
Bei den letzten Restaurierungen wurden auch an den Wandflächen Freskenreste gefunden. Die Lisenen sind in eine Sockelzone und einen kannelierten Schaft unterteilt, trennendes Glied ist hierbei ein sich aufeinanderzubewegender laufender Hund, dessen Wellen sich in der Mitte treffen (Abb. 66). An anderen Stellen wurden Freskenreste sichtbar, die eine Inkrustation aus Rotmarmor fingierten (Abb. 67).[218]

[218] Die Einschätzung des verantwortlichen Architekten, Marco Arcangeli, die Fresken stammten vermutlich aus dem 19. Jahrhundert, kann ich nicht teilen. Buntmarmor fingierende Fresken sind gegen Ende des 16. Jahrhunderts durchaus anzutreffen (s. z.B. im Innern von San Nicola in Carcere, übrigens auch hier Giacomo della Porta als Architekt) und machen in einer offenen Loggia, die Wind und Wetter ausgesetzt ist, als Wandverzierung mehr Sinn, als figürliche Darstellungen. Das Motiv des aufeinanderzulaufenden Wellenmusters ist ebenso zeitgleich anzutreffen.

III. 1. 1. 1. Das Dekorationssystem

Ein leicht vorkragender breiter Stuckrahmen in Weiß-Gold mit antikisierender Formensprache, der jedes der Gewölbe umgibt, markiert die Trennung zwischen Wand- und Deckenzone (Abb. 63). Die Gewölbe der Loggia (Abb. 68, 69, 70) sind je in neun Felder unterteilt, von denen das größte den rechteckigen Gewölbespiegel ausfüllt, der von einem prächtigen antikisierenden Stuckrahmen in Weiß und Gold gerahmt wird.[219] Durch eine scheinarchitektonische ovale Öffnung sind hier auf Wolken sitzende weibliche Tugenden zu sehen, die von Tieren und Putti begleitet werden. Mit diesen Oculi wird auf ein Motiv der illusionistischen Raumerweiterung zurückgegriffen, das über ein Jahrhundert früher von Mantegna (1431–1506) erstmals in der Camera degli Sposi des Palazzo Ducale zu Mantua (Abb. 71) angewandt und das in vielen Variationen in der Deckenmalerei des Cinquecento verwendet und variiert wurde. Hier ist das Motiv insofern geändert, dass sich die Decke in einem Oval – und nicht in einem Rund – zum Himmel hin öffnet.[220] Zudem wurde im Palazzo Ruggieri kein zentraler, sondern ein dezentral liegender Fluchtpunkt gewählt, so dass die Perspektive sich auf einen Standpunkt hin ausrichtet, der in der Arkaden- bzw. Türachse liegt, wenn man den Innenhof im Rücken hat und sich in Richtung des Salone bewegt.

Die Tugenden oberhalb der illusionistischen Öffnungen sind nackt und *di sotto in sù* dargestellt, wobei sie aus der starken Untersicht leicht nach vorne gekippt sind, um eine bessere Erkennbarkeit zu wahren; die Virtuosität dieser Malweise wird in den Himmelsöffnungen besonders an den auf dem Rand sitzenden Putti verdeutlicht.

An allen vier Seiten der Spiegel schließen sich in den Gewölbevouten die Historien an. Diese sind als *quadri riportati*[221] gestaltet, die in den drei Gewölben verschieden angelegte Rahmungen aufweisen. An den Schmalseiten sind sie zudem von grünen (Gewölbe 1 und 3) und blauen (Gewölbe 2) Lambrequins überfangen[222], welche entweder in der Mitte gerafft

[219] Vor der letzten Restaurierung erstrahlte das Mäander-Band der beiden östlichen Gewölbe in einem kräftigen hellen Rot (Abb. 72). Inwieweit das Rot den Originalzustand zeigte oder ob es aus späteren Restaurierungen bzw. Übermalungen stammt, ist nicht bekannt.

[220] Preussner deutet das Oval als eine charakteristische Form des Manierismus und sieht die Ursprünge der Verwendung des Ovals als illusionistischen Durchblick durch Decke und Wand in Oberitalien, wobei auch sie die Vorbildfunktion von Mantegnas Camera degli Sposi (als Kreisform) hervorhebt. Zur Entwicklung des Ovals s. Ingrid Preussner, Ellipsen und Ovale in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Weinheim 1987, bes. S. 16, 59ff. Als frühestes Beispiel von hochovalen Scheinöffnungen in Dekorationssystemen nennt sie Correggios Dekoration in der Camera di San Paolo in Parma von 1518 (Abb. 73).

[221] S. dazu allgemein Wiebke Fastenrath, „quadro riportato". Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, hier S. 2f.

[222] Je nach Farbe des Lambrequins ändert sich auch die Farbe des darunter liegenden, zu beiden Seiten des Bildes herabfallenden Stoffes. Es handelt sich jeweils um die komplementären Farben: Der grüne Lambrequin wird von

und durch eine fingierte herunterhängende Glaskugel verziert sind (Gewölbe 1 und 3) oder eine zweifache Raffung besitzen (Gewölbe 2). Die *quadri riportati* werden seitlich von weiß-goldenen Stuck imitierenden gemalten Konsolen mit manieristisch überformten ionischen Kapitellen gerahmt, die den Spiegel „tragen". Während der Betrachter in Gewölbe 1 und 3 auf Pulvium und Balteus des Kapitells blickt, sieht er bei Gewölbe 2 auf die Voluten. Generell unterscheiden sich die Konsolen der beiden äußeren Gewölbe von dem Mittleren, dem – wie noch zu zeigen ist – eine besondere Rolle zukommt. In Gewölbe 1 und 3 sind die Konsolen zweigeteilt; an ihnen hängen goldfarbene, Stuck imitierende Fruchtgehänge herab. Jene des zweiten Gewölbes sind zwar auch zweigeteilt, scheinen aber weiter in den Raum vorzukragen; an ihnen sind bunte Bänder und kleinere, wohl Glas imitierende Gehänge befestigt. Der darüber liegende Abakus ist mit einer goldenen Abakusblüte versehen, die in einem Rund oder Oval eine Schlange ziert, welche man als Verweis auf das Wappen der Ruggieri lesen kann. Seitlich der Konsolen schließen sich fallende goldene Voluten an, die grün hinterlegt sind. Die Eckfelder der Gewölbe 1 und 3 sind mit Grotesken versehen, die des mittleren Gewölbes sind von illusionistischen Oculi, in denen Putti sitzen, durchbrochen.

Die grotesken Malereien sind auf weißem Grund (Abb. 74); in den oberen Winkeln findet sich ein Fächermotiv in Rot, Grün, Gelb und Blau, das in kleinen Kugeln endet, die an den Enden der Speichen sitzen.[223] Seit der Renaissance und der Wiederentdeckung der antiken Grotesken[224] fand das Motiv Eingang in Raumdekorationen.[225] Speziell in der zweiten Hälfte

---

Rot begleitet, der blaue von Gelb. Der Stoffbehang ist leicht mit einem fingierten Teppich zu verwechseln, so bei Fiabane 2004, S. 245.

[223] Dem Aussehen nach weist es Verwandtschaft mit oberen Abschlüssen frühchristlicher bzw. mittelalterlicher Apsismosaiken auf, wie sie heute noch in verschiedenen Kirchen Roms vorzufinden sind, so beispielsweise im Baptisterium von San Giovanni in Laterano, in S. Maria in Trastevere, S. Francesca Romana (S. Maria Nova), S. Maria in Cosmedin, S. Maria Maggiore, S. Clemente. Anzuführen ist hier auch das konstantinische Apsismosaik von Alt-St. Peter, das erst 1592 (also zum Zeitpunkt der Entstehung der Fresken des Palazzo Ruggieri) verloren ging, welches jedoch durch Kopien in seinem Zustand vor der Zerstörung überliefert ist (Abb. 75). Das Motiv wird von Wilpert und Schumacher als muschelförmiger Abschluss bezeichnet, während Bratschkova darin einen Baldachin, genauer einen „Schirm-Baldachin" (S. 27), nachweist. S. Joseph Wilpert / Walter N. Schumacher, Die Römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert, Freiburg 1976, S. 39; Maria Bratschkova, Die Muschel in der antiken Kunst, in: Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare 12 (1938), Sophia 1939, S. 1-131, bes. S. 18-30. Entfernt ließe sich auch an ein *velum* denken, das über die Ecken der Gewölbe gespannt sein könnte, in Anlehnung an das 6. und 8. Gewölbe der Loggien des Raffaels und seiner Schule im Vatikan, wo dieses illusionistisch jeweils das gesamte Joch überspannt und, mit Hilfe von Ösen am quadratischen Mittelfeld befestigt, nur in den Ecken zu sehen ist. Zu den verschiedenartigen Eckgestaltungen der Raffael-Loggien s. Nicole Dacos, Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico, Rom 1986², S. 144-149. Zum Velum bzw. *velarium* und dessen Funktion s. Johann Konrad Eberlein, Apparitio regis – relevatio veritatis. Studie zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1979; Rainer Graefe, Vela erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnliche Anlagen, Mainz 1979. Der Autor schränkt den Begriff des Velums nicht nur auf die Verwendung im Amphitheater ein, sondern erwähnt auch deren antike Nutzung als Innendekoration in Häusern, s. ebd., S. 2.

[224] Zur Entstehung der Groteske, mit besonderer Berücksichtigung der Entdeckung der *Domus Aurea*, s. nach wie vor grundlegend Nicole Dacos, La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London, Leiden 1969. S. auch Wiebke Fastenrath, „Finto e favoloso". Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts

des 16. Jahrhunderts scheint es v.a. im Umkreis der Zuccari an Beliebtheit gewonnen zu haben, wie an den Fresken in der Stanza IV des Appartamento dell'Inverno des Palazzo Farnese in Caprarola (Sala dell'Unicorno) (Abb. 76) oder des Castello Orsini in Bracciano (Studiolo) zu sehen ist.[226] Der Hauptteil der Groteskenfelder wird von zwei Putti, bisweilen geflügelt, eingenommen, die auf aus Farbflächen – Trias Rot, Blau, Gelb – gebildeten Sockeln sitzen und zwischen sich eine Art Pokalvase, teils ohne Fuß, mit Pflanzen und manchmal auch Äpfeln halten.[227] Ihre Sitzhaltung ist annähernd die gleiche, wobei jeweils ein Putto von vorne und einer von hinten gezeigt ist. Diese Darstellungsweise zweier sich gegenübersitzenden bzw. -stehenden Figuren mit überwiegend dekorativer Funktion ist letztlich womöglich mitgeprägt von der *Paragone*-Debatte, die im 16. Jahrhundert Künstler und Kunsttheoretiker beschäftigte[228], sicherlich jedoch Produkt des Spiels mit der *copia* und der *varietas*. Ähnliche Figurengruppierungen finden sich in vielen Ausstattungen des Cinquecento, besonders dann, wenn eine gewisse Symmetrie erfordert war.[229] Seitlich der Putti springen zwei Raubkatzen

---

in Florenz und Rom (Studien zur Kunstgeschichte 97), Hildesheim, Zürich, New York 1995, bes. S. 15-24; Alessandra Zamperini, Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale, Verona 2007.

[225] Zu nennen sind hier beispielsweise die Loggienausstattung der Villa Madama von 1520–1521 durch die Raffael-Schule sowie die grotesken Dekorationselemente in der Engelsburg aus den 1540er Jahren unter der Leitung Perino del Vagas, hier insbesondere die Sala di Apollo.

[226] Aus der ersten Hälfte der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts stammt die Ausstattung von Vignolas Scala Regia des Palazzo Farnese in Caprarola durch Antonio Tempesta (Abb. 77), wo sich oftmals der Fächer findet. Zuletzt schreibt Leuschner dem Künstler auch die Deckenfresken der Galleria Grande des Palazzo Giustiniani in Rom (Abb. 78) zu, wo das Motiv erneut, in der zweiten Hälfte der 1580er Jahre, auftritt, s. Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg 2005, S. 64. - Fächer als Dekorationselemente von zumeist spitzen Winkeln finden sich ab der zweiten Hälfte der 80er Jahre auch in den Werken von Cherubino und/oder Giovanni Alberti (Sansepolcro: Palazzo Giovagnoli, Loggia; Rom: Scala Santa, Cappella S. Silvestro; S. Giovanni in Laterano, Sagrestia dei Canonici; S. Silvestro al Quirinale, Chor; Frascati: Villa Lancellotti). S. hierzu auch Kap. III. 2.

[227] Gemeinsamkeiten neben dem Fächermotiv bestehen mit den in Anm. 226 genannten Dekorationen auch bezüglich der Farbe und der Komposition der Grotesken, insbesondere die Verwendung der verschiedenfarbigen bandartigen Streifen, buntfarbigen Sockelkonstruktionen und einer gewissen Symmetrie bzgl. der Komposition (Bracciano, Castello Orsini, Studiolo (Zuccari); Caprarola, Palazzo Farnese: z.B. Sala di Giove (Zuccari), Sala dell'Unicorno (Zuccari), Scala Regia (Tempesta); Rom, Palazzo Giustiniani: Galleria Grande (Tempesta); Rom, Villa Medici: Gartenstudiolo (Zucchi); Raumausstattungen von Vatikan und Lateran unter Gregor XIII. und Sixtus V.).

[228] Zur Diskussion, welche der Künste höherwertig sei – die Malerei oder die Skulptur – und zur Auswirkung auf die Kunstliteratur des Cinquecento s. Christiane J. Hessler, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Ekkehard Mai / Kurt Wettengl, Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Wolfratshausen 2002, S. 83-97. S. auch Alessandro Nova, *Paragone*-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: Alessandro Nova / Anna Schreurs (Hrsg.), Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien 2003, S. 183-202.

[229] Beispielsweise die weiblichen Figuren seitlich oberhalb der Päpste in der Sala di Costantino, Vatikan; Giorgio Vasaris Engelsfiguren in der Sala dei Cento Giorni in der Cancelleria, Rom; Francesco Salviatis Ignudi in der Sala delle Udienze des Palazzo Vecchio, Florenz, um nur wenige zu nennen. - Die Ruggieri-Fresken leicht antizipierend erscheint Landinis Schildkrötenbrunnen in Rom, Piazza Mattei (1580–1584), aufschlussreich. Hier wurde dem Betrachter die Möglichkeit geboten, von einem Standpunkt aus eine Plastik in mehreren Ansichten zu sehen. Das Haltungsmotiv der Jünglinge ähnelt hierbei jenem der Putti im Palazzo Ruggieri. Zum Schildkrötenbrunnen s. beispielsweise Stefan Morét, Der *paragone* im Spiegel der Plastik, in: Nova / Schreurs 2003, S. 203-215, bes. S. 213ff.

quasi hinter den *quadri riportati* hervor aufeinander zu.[230] Die Vielschichtigkeit und gleichzeitige Vermischung der Realitätsebenen ist charakteristisch für die soeben besprochenen Eckfelder: Plastische Figuren wie Raubkatzen und Putti sind *di sotto in sù* wiedergegeben, befinden sich aber auf einer planen Fläche mit planen Dekorationsmustern. Der abrupte Übergang vom Plastischen ins Flächige kann typisch sein für eine Groteske.[231] Die den Betrachter zusätzlich verwirrende Untersicht der räumlichen Körper ist ein Charakteristikum der Loggien-Dekoration des Palazzo Ruggieri, das im Folgenden noch öfters aufzuzeigen sein wird.

Vergleichbares findet sich nämlich in den Eckfeldern des mittleren Gewölbes (Abb. 79-82). Ähnlich den zuvor besprochenen Ecken ist auch hier das Fächermotiv auf weißem Grund zu sehen; hinzu kommt eine blaue Linie entlang der Seiten. Von unten erwachsen bunte Flügel, die sich kelchartig öffnen. Im Zentrum, gerahmt von einem Ornamentband[232], gibt ein runder Oculus den Blick auf eine darüber liegende dunkle Ebene frei. Die illusionistischen Oculi sind mit einem dezentralen Fluchtpunkt konstruiert. Der „richtige" Standpunkt des Betrachters ist diesmal das Zentrum des mittleren Gewölbes. Oberhalb der Oculi sitzt je ein Putto, der die Beine in den Innenraum der Loggia hineinbaumeln lässt. Die Haltungen der Putti variieren und aufgrund des *di sotto in sù* sind nur einzelne Gliedmaßen in Untersicht zu sehen: Fußsohlen, Unter- und Oberschenkel in verkürzter und verdrehter Form, Finger- bzw. Fingerspitzen sowie Köpfe und Gesichter[233]; die Leiber der Putti sind wegen der extremen Untersicht und der damit verbundenen Überschneidung zumeist nicht zu sehen. Zudem werden Teile des Gesäßes und des Geschlechts sichtbar.[234] Die Virtuosität des *di sotto in sù* –

[230] Eine heraldische Konnotation fällt insofern schwer, da die Tiere nicht eindeutig als Löwen – bzw. Löwinnen, allesamt mit herunterhängenden Zitzen – gekennzeichnet sind, sondern teilweise eher Tigern und Leoparden ähneln. Eindeutig weisen hingegen die Löwinnen in den Bogenzwickeln der Loggia (Abb. 74) auf die Familie Ruggieri hin. Springende Raubkatzen mit prall gefüllten Zitzen in Verbindung mit Grotesken bzw. dekorativen Elementen finden sich beispielsweise auch in den Fresken von Giovanni da Udine in der Villa Lante, Rom (heute z.T. aufbewahrt im Sitzungssaal der Bibliotheca Hertziana, Rom) (Abb. 83): Hier sind zwei springende Raubkatzen vor den Wagen eines Eros gespannt. S. auch die Deckendekoration der Sala delle Penitenze des Palazzo Farnese in Caprarola (Bertoja) (Abb. 84), wo Raubkatzen in farbig hinterlegten Feldern im Sprung zu sehen sind, teils auch von *quadri riportati*-Rahmungen überschnitten. Das Motiv scheint demnach eine gewisse Beliebtheit im Cinquecento besessen zu haben.

[231] S. hierzu Fastenrath 1995, S. 14: „Der Grund als Fläche kann seine Zweidimensionalität verlieren und die Illusion einer unbestimmbaren räumlichen Tiefe erwecken. Bedingungen von Bildstrukturen ist die Vorstellbarkeit von Raum. Spielerisch scheint sich die Grotteske aus diesen beiden Gattungen zusammenzusetzen. Ihr übernatürlicher Charakter ist damit vorgegeben, denn die Vermischung von bildhaften und ornamentalen Tendenzen erzeugt Irrealitäten."

[232] Zwei goldgelbe Bänder schließen in sich eine Abfolge von hellblauen runden und rosafarbenen glockenförmigen Blüten ein.

[233] Äußerst treffend scheinen hier Paolo Pinos Worte aus dem „Dialogo di pittura" von 1548: „... *et in tutte le opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezzion dell'arte*." Paolo Pino, in: Paola Barocchi, Scritti d'arte del Cinquecento, 3 Bde., Mailand, Neapel 1971–1977, Bd. 1, 1971, S. 761.

[234] Bei den beiden Putti in den nach Süden weisenden Ecken des Gewölbes.

besonders in Verbindung mit einer pikanten humoresken Situation – ist ein weiteres Charakteristikum der Ausstattung der Loggia des Palazzo Ruggieri, welches auch in anderen Räumen anzutreffen ist.

Die Andersartigkeit der Dekorationselemente bei der Gestaltung des mittleren Gewölbes machen deutlich, dass es eine Sonderstellung innerhalb der Loggia einnimmt (Abb. 85). Nicht nur die originellen, die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Putti in den Ecken des Gewölbes verdeutlichen dies eindrücklich. Allgemein ist eine reichere und differenziertere Gestaltung der Dekorationselemente, die die von einem Rot umgebene gemalte Architektur schmücken, festzustellen. Einer festlichen Dekoration gleich, hängen feine Bänder ondulierend herunter, an deren Enden Gehänge aus Glas befestigt sind. Die Rahmen der *quadri riportati* sind aufwendiger gestaltet, die Schmalseiten durch die Dreiteilung des Lambrequins stärker rhythmisiert. Der Grund für die reichere Gestaltung mag in der mit dem Salone vermittelnden Funktion des mittleren Joches liegen.[235] Hier öffnet sich der Durchgang, der in den repräsentativsten Raum des Palazzo führt und der den Namen des Hausherrn und ehemals vermutlich auch sein Porträt trägt bzw. trug. Viktorien in den Bogenzwickeln über dem Portal und an den Gurtbogen betonen ebenfalls die festliche, hervorgehobene Stellung des zentralen Jochs (Abb. 86-88). Die aufeinanderzuschwebenden Vikorien über dem mittleren Portal der Nordwand nehmen hierbei insofern eine Sonderstellung ein, als sie sich an die antike Bildtradition der Viktorien an Triumphbogen anlehnen.[236]
Bisher kaum von der Forschung berücksichtigt blieben die beiden Gurtbogen, die sich zwischen den Gewölben befinden, im Speziellen die beiden Laibungen, welche allerdings einen nicht zu vernachlässigenden Baustein zum Verständnis des Bildprogramms darstellen. Die fünf querrechteckigen stuckgerahmten und -verzierten gleich großen Felder der Gutbogenlaibungen (Abb. 64, 65) gliedern sich in absteigender symmetrischer Anordnung wie folgt: Im Scheitel befindet sich ein querovaler Oculus, in dem ein Putto sitzt, ähnlich denen des mittleren Gewölbes (Abb. 90, 91).[237] Perspektivisch sind die Oculi mit einem dezentral liegenden Fluchtpunkt auf den in die Loggia vom Treppenhaus eintretenden Besucher hin ausgerichtet. Seitlich abfallend folgen nun Darstellungen römischer Gottheiten, die in leichter Untersicht auf einem Podest vor einem lilafarbenen Grund stehen und

[235] Auf gewisse Weise kann man durch die Betonung des mittleren Gewölbes der Loggia des Piano Nobile eine „Verklammerung“ mit der Loggia des Erdgeschosses erkennen, wo die beiden äußeren Gewölbe – ebenso aufgrund ihrer Funktion als Eingänge – architektonisch betont sind.
[236] Heute noch an den Triumphbogen des Septimius Severus und des Konstantins in Rom (Abb. 89) zu sehen.
[237] Auch hier wieder – vergleichbar mit den Putti des zweiten Gewölbes – in extremer Untersicht, mit starker Fragmentierung, ja fast schon Negierung des Körpers und Deformierung der Gliedmaßen.

baldachinartig von weiblichen langhälsigen grotesken Mischwesen mit Flügeln und Schlangenschwänzen überfangen werden.[238]

Die Figuren der ersten Bogenlaibung sind mit Helm, Brustpanzer und Umhang ausgestattet. Links des Oculus steht auf einem blauen Sockel die geflügelte römische Siegesgöttin *Victoria*, mit Palmzweig in der Rechten und Kranz in der Linken (Abb. 92). Ihr gegenüber steht auf einem gelben Podest der Kriegsgott *Mars* mit Lanze und Schild (Abb. 93). Die beiden weiblichen Gottheiten des zweiten Gurtbogens sind in fließende Kleider gehüllt. Auf einem gelben Podest steht hier *Roma* mit Kugel in der Rechten und Zepter in der Linken (Abb. 94), deren Kopf von einem Strahlenkranz hinterfangen wird.[239] Ein weiterer Strahlenkranz umsäumt den Kopf der *Victoria* der gegenüberliegenden Seite (Abb. 95). Sie hält eine große Schrifttafel, auf der sie soeben die erfolgreichen Feldzüge und die *virtus* des Pompeius Magnus verzeichnet hat; neben ihren Füßen ist das Tintenfass mit Feder zu sehen.[240] In ihrer Farbigkeit beschränken sich die Gewänder der vier Gottheiten auf eine Kombination von Gelb und Grün bzw. Gelb und Rot, die bei drei der Figuren durch ein helles Blau ergänzt ist. Die unteren Felder der Bogenlaibungen zeigen weibliche Mischwesen[241] vor einem gelben, blauumrandeten Grund.

Die Darstellung von allegorischen Figuren und/oder römischen Gottheiten in Verbindung mit Grotesken steht in der Tradition römischer Wand- und Deckenmalerei, d.h. sie findet mit der Wiederentdeckung und -verwendung der Groteske Einzug in Dekorationssysteme, und lässt sich hier vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts regelmäßig finden. Die gleiche Aussage trifft auf viele der anderen hier beschriebenen Dekorationselemente zu; besonders die Verwendung der Farbtrias Rot-Blau-Gelb – zumeist erweitert durch Grün – innerhalb der Groteske in Form von farbigen untergliedernden Bändern bzw. Flächen kommt in großer Verbreitung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor – nicht nur in und um Rom,

[238] Auch bei den Figuren der Gurtbogenlaibung lassen sich eindeutige Bezüge zu Figuren innerhalb von Grotesken-Dekorationen der Zuccari (Caprarola, Palazzo Farnese, Sala della Cigna) bzw. Antonio Tempestas (Caprarola, Palazzo Farnese, Scala Regia; Rom, Palazzo Giustiniani, Galleria grande) feststellen.

[239] Zur Ikonographie der Roma kann eine Kugel – die Weltkugel – und eine Lanze gehören, manchmal sind diese Attribute noch durch eine kleine Victoria (!) ergänzt, die meist auf der Kugel steht; s. LIMC, Bd. 8, 1,2, Suppl., Zürich, Düsseldorf 1997, S. 1048-1068. Roma nur mit Kugel und Lanze z.B. Kat.-Nrn. 105, 140, 142, 145, 194, 217-220. Von Relevanz für das Bildprogramm der Loggia sind m.E. diejenigen Roma-Darstellungen, bei denen die Stadtgöttin die Weltkugel an römische Imperatoren überreicht, s. Kat.-Nrn. 194, 217-220.

[240] Das Motiv der die Siege und *virtus* verzeichnenden Victoria taucht bereits in der Antike auf, z.B. auf den Reliefs der Marc-Aurel- und der Trajanssäule (Abb. 96). Eine motivische Abweichung des Vorbildes, die darin besteht, dass die Victoria der Ruggieri-Loggia nicht mehr schreibt, kann als durchaus typisch für den Manierismus gewertet werden (*varietas*). - In der Neuzeit taucht eine schreibende Victoria beispielsweise in der Sala dei Cento Giorni der Cancelleria, Rom, auf.

[241] Sie besitzen große bunte Flügel, der Unterkörper ist aus Blattwerk gebildet und wirkt glockenförmig; dementsprechend finden sich über und unter ihnen Glockenblüten.

sondern auch in der Toskana.[242] In Rom und Umgebung stehen die Grotesken zweifelsohne in der Tradition Raffaels und dessen Schüler (Villa Madama)[243]; sie erfahren jedoch eine Umformulierung in der zweiten Jahrhunderthälfte, wobei besonders im letzten Viertel die figürliche Komponente an Bedeutung zu gewinnen scheint.[244]

Die Bogenzwickel bzw. die Felder über den Lünetten verweisen durch Wappenschilde und -tiere auf die Familie des Auftraggebers: Süd- und Nordwand des ersten und letzten Gewölbes tragen die Wappen der Ruggieri (linke Seite: Grün/Silber bzw. Weiß), Aversa (rechte Seite: Rot/Gold) und Alberini (Zentrum: Turm mit drei Ästen) (Abb. 97).[245] Über der Südarkade des mittleren Joches, sowie an den östlichen und westlichen Zwickeln befinden sich die Wappentiere: Eine Löwin mit Schlange (Ruggieri)[246] und ein Stier mit Palme (Micinelli) (Abb. 98). Im mittleren Gewölbe hingegen zieren Viktorien drei der vier Bogenzwickel; an der Südwand hingegen springen zwei Ruggieri-Löwinnen aufeinander zu (Abb. 86-88, 99).
Die obere Wandzone der Ruggieri-Loggia ist in fünf Lünetten unterteilt. Drei davon tragen die Darstellungen von den Erdteilen *Europa* (Westen), *Asien* und *Afrika* (Norden, die beiden äußeren Lünetten).[247] Die beiden verbleibenden Lünetten beinhalten Putten- bzw. Geniendarstellungen, die inhaltlich nicht weiter zur Deutung des Programms beitragen, durch die Darstellung unterschiedlichen Alters jedoch wiederum den Aspekt der *varietas* veranschaulichen. Wie schon die Tugenden in den Zentren der Gewölbe und die Putti in den Oculi, gehören auch diese Figuren scheinbar unserer Realität an. Die geflügelten Genien an

[242] Verwiesen sei beispielsweise auf den Palazzo Vecchio in Florenz, wo um die Jahrhundertmitte Marco da Faenza verschiedene Räumlichkeiten mit Grotesken versah; auch der Name des in Sansepolcro geborenen Cristofano Gherardi, gen. il Doceno (1508–1556), der u.a. in Città di Castello, San Giustino, Florenz und Rom tätig war, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Ebenso Jacopo Zucchi, der als Florentiner für die Medici in Florenz und Rom (hier z.B. Gartenstudiolo der Villa Medici) Räumlichkeiten freskiert hat.

[243] Z.B. Perino del Vagas Grotesken-Dekorationen in verschiedenen Räumen der Engelsburg. Hier kreuzen sich übrigens auch die Wege des Cristofano Gherardi mit Perino del Vaga.

[244] Neben Antonio Tempesta, den Brüdern Zuccari und deren Umkreis (s.o., Anm. 227), sei auch auf das Künstler-Umfeld Papst Gregors XIII. verwiesen und auf die Werke im Vatikan (z.B. Galleria delle Carte Geografiche, Loggien), ebenso auf die Équipe, die für Sixtus V. in Vatikan (z.B. Bibliothek, Treppenaufgang zur Cappella Sistina) und Lateran (z.B. Lateranspalast, Scala Sancta) tätig war. An dieser Stelle jedoch umfassend Villen- und Palastausstattungen sowie Kapellendekorationen des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts in Latium aufzuzählen, welche vergleichbare Formen und Muster aufweisen, würde den Rahmen sprengen. Für einen allgemeinen Überblick über Dekorationen, die zur Zeit Sixtus' V. entstanden, s. Madonna 1993.

[245] Wie oben ausgeführt, war Lorenzo mit Ersilia Alberini, Tochter des Rutilio, verheiratet. Es ist anzunehmen, dass er spätestens nach dem Tod seiner Mutter das Wappen anbringen ließ. S. auch Giulio Toesca di Castellazzo, Il Palazzo di Pompeius Rogerius, in: Notiziario della Famija Piemonteisa di Roma Nr. 7, 1. Juli 1959, S. 1-2, S. 1; Brugnoli 1960, S. 242, Anm. 11; Dies. 1961, S. 11, Anm. 12; Pietrangeli 1971, S. 179. Vgl. hingegen Vicarelli 1996, S. 40, der wohl eine Verwechslung unterläuft, wenn sie das Wappen der Familie Miccinelli nennt. Vgl. ebenso Fiabane, die behauptet, an dieser Stelle seien durchweg die Wappen der Familie De Torres dargestellt: Fiabane 2004, S. 245. Zum Wappen der Alberini, s. auch Amayden, Bd. 1, S. 9.

[246] Vgl. Amayden, Bd. 2, S. 176: Hier wird auf rotem Grund ein silberner Ochsenkopf als Wappensymbol der Ruggieri genannt. Ob es sich um eine Verwechslung handelt oder ob der Ochsenkopf evtl. das Wappensymbol der altrömischen Ruggieri war, ist unklar.

[247] Das bei Bevilacqua 1993 a, S. 315, publizierte Schema ist bezüglich der Lokalisierung der Erdteile falsch.

der Oststirnwand schweben vor einem violetten Tuch und halten jeweils einen Palmzweig (Abb. 98), der den weißen Stuckrahmen der Lünette überschneidet, wohingegen ihre Gewänder und Arme zum Teil die Rahmung des zentralen Oculus überdecken.[248]

Die Putti über der zentralen Nordwand-Tür rahmen auf eigentümliche Weise die ovale Nische (Abb. 88). Während der linke ein Horn blasend der Nische den Rücken zuwendet und nach links schreitet, ist der rechte Putto damit beschäftigt, hinter die Nische zu schauen, wobei er sich an deren Rahmen festhält, um sich noch weiter nach vorne lehnen zu können. Gleichgewicht suchend ist sein rechtes Bein dabei nach hinten, also zum Betrachter hin, ausgestreckt. Durch Untersicht und Verkürzung sowie Überschneidung der Gliedmaßen des Putto wird eine Raumtiefe der Lünetten-Nische fingiert, die durch ein gemaltes Gewände an den äußeren Seiten der Lünette zudem verstärkt wird.

Wie aufgezeigt wurde, setzt sich das Dekorationssystem der Loggia des Palazzo Ruggieri aus einzelnen Komponenten bzw. Kompartimenten zusammen (große Ovale, verschieden große Querrechtecke, die durch Malerei oder verschiedene Stuckrahmung voneinander geschieden werden, Quadrate, Lünetten usw.), welche jeweils einem Thema, bzw. Unterthema gewidmet sind (Personifikationen, Historien, römische Gottheiten, Grotesken, Erdteilpersonifikationen). Die einzelnen Teile, aufgefächert in verschiedene (Bedeutungs-)Schichten, fügen sich zu einem übergreifenden Bildprogramm zusammen.[249]

In der Untergliederung der einzelnen Loggiengewölbe lehnt sich das Dekorationssystem offensichtlich an das bekannte Vorbild der Vatikanischen Loggien Raffaels und seiner Schule an (Abb. 101).[250] Die Gemeinsamkeiten liegen im architektonischen System, in dem die einzelnen Gewölbe durch Gurtbogen voneinander getrennt werden, zudem in den über Kreuz angelegten Historien und in der Kombination von Malerei und Stuck.[251] Die Aktualität dieses Systems noch im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts wird durch die Loggien Gregors XIII. bezeugt, welche 1575–1577 im Vatikan entstanden (Abb. 102).[252] Die Loggia des Palazzo

[248] Abb. 98 zeigt den aktuellen Zustand nach den letzten Restaurierungen. Zwischenzeitlich war vor allem von der rechten Seite kaum etwas zu erkennen (Abb. 100).

[249] Zu diesem in der Renaissance üblichen Verfahren und seiner Lesbarkeit s. Antonio Pinelli, „Intenzione, invenzione, artifizio**"**. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale, in: Émile Passignat / Antonio Pinelli, Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali (Ricerche di storia dell'arte 91/92), 2007, S. 7-42, bes. S. 15.

[250] S. auch Vicarelli 1996, S. 41, die Gemeinsamkeiten in Architektur und Dekoration konstatiert. - Zu den Vatikanischen Loggien: Dacos 1986.

[251] Generell herrscht in den Vatikanischen Loggien allerdings eine reichere Stuckdekoration vor, da hier auch die Gurtbogen *all'antica* mit Stuck versehen und gänzlich ohne Fresken sind. S. auch Dacos 1986, S. 44f.

[252] Zu den Loggien Gregors XIII.: Italo Mussa, L'architettura illusionistica nelle decorazioni romane. Il „quadraturismo" della scuola di Raffaello alla metà del '600, in: Capitolium 44 (Heft 9-8), 1969, S. 41-88, hier S. 44f. Robert D. Meadows-Rogers, The Vatican Logge and their Culminating Decorations under Pius IV and Gregory XIII: Decorative Innovations and Urban Planning before Sixtus V, Diss., Ann Arbor 1996, S. 226-231.

Ruggieri unterscheidet sich von den Raffael-Loggien ohne Zweifel jedoch durch das Format der Gewölbe, die im Palazzo Ruggieri querrechteckig statt quadratisch sind.[253] Demzufolge sind auch die Spiegelfelder unterschiedlichen Formats, v.a. aber unterschiedlichen Inhalts.[254] Anstelle von Stuckgenien und (Papst-)wappen auf der gewölbeabschließenden Fläche sind die Gewölbezentren des Palazzo Ruggieri nach oben hin illusionistisch geöffnet. Wie bereits die Loggien Gregors XIII. stellt die Ruggieri-Loggia in Rom demnach eine weitere Variante der Raffael-Loggien im Vatikan dar; das Vorbild sollte erkennbar, jedoch in gesteigerter Form im Sinne der *imitazione d'altrui* bzw. der *varietas* wiederkehren.[255] Eine Lösung, bei der die Grotesken sozusagen auf die Eckfelder „verbannt" werden, ist im Übrigen bei diesem Verbindungsglied, den Loggien Gregors XIII., bereits vorgezeichnet, so zu sehen beispielsweise im 7. Joch.

[253] Die rechteckige Gewölbeform als Variation der Vatikanischen Loggien ist bereits in der Sala di Ulisse des Palazzo Poggi zu Bologna zu beobachten (Abb. 103), s. dazu beispielsweise Marcus Kiefer, »Michelangelo riformato«: Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi, Hildesheim, Zürich, New York 2000; Michael Rohlmann, Bologna, Palazzo Poggi, Sala und Stanza di Ulisse, in: Julian Kliemann / Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004, S. 370-385.

[254] Dennoch weisen sie eine nahezu gleich gestaltete Rahmung auf: als Ornamentzitat findet sich neben dem Eierstab auch eine Variante des Kreuzmäanders wieder, in den kleine quadratische Felder eingeschrieben sind; statt Stuckmasken befinden sich in der Ruggieri-Loggia jedoch lediglich kleine Rosetten in den Feldern.

[255] Die *varietas* des Vorbildes spielt dabei eine bedeutende Rolle. „Der Oberbegriff der *imitazione d'altrui* umschließt sowohl das Entlehnen einzelner Motive, wie es bei der Figurennachahmung auffällt, als auch die Nachahmung von Stilen. […] Übliche Ausdrücke für das Entlehnen waren „von jemanden etwas nehmen" oder „sich der *invenzioni* anderer bedienen", s. Klaus Irle, Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens (Internationale Hochschulschriften, Bd. 230), Münster, New York, München, Berlin 1997, S. 1; zur *imitatio* s. ebd., S. 8ff. Irle verweist in seiner Publikation auf die Kunstabhandlungen der Spätrenaissance und des beginnenden 17. Jahrhunderts, die dem Künstler diese Vorgehensweise anrät. Es werden regelrechte Anleitungen gegeben, welche Künstler bzw. auch welcher Stil eines bestimmten Künstlers nachahmungswürdig seien. Genannt werden – in verschiedenen Variationen – fast immer Michelangelo, Leonardo, Raffael, Correggio, Giulio Romano, Parmigianino, Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio.

III. 1. 1. 2. Das Bildprogramm

Die insgesamt zwölf Historien[256] zeigen Szenen aus dem Leben des antiken Feldherrn Gnaeus Pompeius Magnus[257], die überwiegend auf einer literarischen Quelle, nämlich Plutarchs Viten, basieren.[258] Scheinbar real präsent über den Gewölben sitzen auf Wolken, durch ovale Öffnungen zu sehen, die weiblichen Tugenden *Fortitudo* (Stärke), *Prudentia* (Weisheit) und *Vigilantia* (Wachsamkeit). Da den einzelnen Gewölben der Ruggieri-Loggia zumeist ein in sich abgeschlossener Feldzug der Vita des Pompeius Magnus entspricht und sie sich dem von der Treppe eintretenden Besucher in chronologischer Reihenfolge Richtung Ost-Stirnwand schreitend darbieten, werden die Szenen nun in logischer Abfolge auf ihren ikonographischen Inhalt untersucht.[259] Hierbei gilt es auch zu klären, ob und inwiefern eine Beziehung zwischen den *quadri riportati* und den weiblichen Tugenden besteht, welche rein formal durch die beiden andersartigen Realitätsebenen (gemaltes Bild vs. real anwesende Figur) nicht gegeben ist.

---

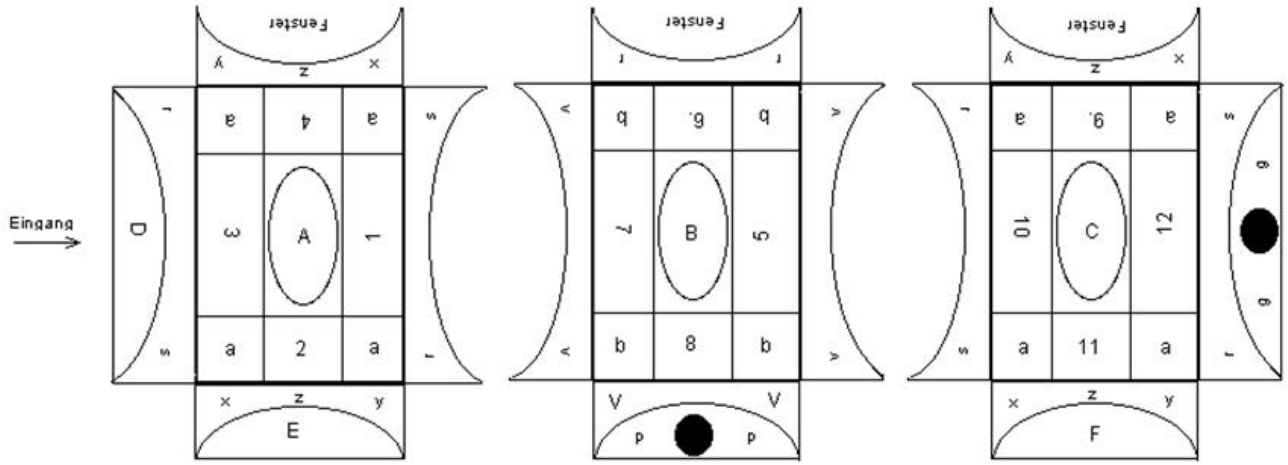
[256] Der Gattungsbegriff *historia* wurde bereits 1435 in Leon Battista Albertis „De Pictura" (1436 dann die italienische Ausgabe „Della Pittura") etabliert und darin „die Bilderzählung als höchste Aufgabe der Malerei („summa pictoris opus") bezeichnet", in der die *invenzione*, die *compositione*, die *circonscriptione*, die *copia*, die *varietà* und das *ricevere di lumi* zu berücksichtigen seien; s. Wolfgang Brassat, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun, Berlin 2003, S. XXVI; s. auch Kristine Patz, Zum Begriff der >Historia< in L. B. Albertis >De Pictura<, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 269-287 und Thomas W. Gaethgens / Uwe Fleckner (Hrsg.), Historienmalerei, Berlin 1996, S. 18, 78-83. „Im Lauf des 16. Jahrhunderts wurde in der Kunsttheorie Italiens immer deutlicher ausgesprochen, daß der Maler Bildung erwerben müsse, wenn er Historien zu gestalten beabsichtige." Die Historien sollten darüber hinaus eine erzieherische Wirkung ausüben, weshalb der Maler „sein Werk nach bestimmten Prinzipien und einem *concetto* planen" sollte. Selbst Allegorien gehörten daher zum Arbeitsbereich der Historienmaler; Gaethgens / Fleckner 1996, S. 20f. Noch im ausgehenden Cinquecento betont Armenini in der Überschrift des 11. Kapitels des zweiten Buches seiner „Veri precetti": „*Come la maggior impresa del pittore sia l'istoria; di quanta importanza ella sia e quanto se li debba essere intorno circonspetto, avertito e giudizio*…", Giovan Battista Armenini, De' veri precetti della pittura (1587), hrsg. von Marina Gorreri, Turin 1988, Libro 2, Kap. 11, S. 152–165. Und Lomazzo bemerkt: „*L'istoria ultimamente è quella che chiaramente fa vedere e toccare con mano la forza dell'ammaestramento e fa sicuro essemplarmente il pittore di quanto ha da fare così circa le invenzioni come circa tutte le altre opere che possono cadere sotto la considerazione et imitazione…"*, Roberto Paolo Ciardi, Gian Paolo Lomazzo, Scritti sulle Arti, 2 Bde., (Raccolta Pisana di saggi e studi 33), Florenz 1973, Bd. 2: Trattato dell'arte, della pittura, scultura et architettura (1584), Libro 6, Kap. 23, S. 296.

[257] Zum Leben des Pompeius Magnus s. RE, 42. Halbband, Stuttgart 1952, Sp. 2062-2211; Herbert Heftner, Plutarch und der Aufstieg des Pompeius. Ein historischer Kommentar zu Plutarchs Pompeiusvita, Teil I: Kap. 1-45 (Europäische Hochschulschriften, Reihe III Geschichte und Hilfswissenschaften Bd. 639), Frankfurt am Main 1995; Karl Christ, Pompeius. Der Feldherr Roms. Eine Biographie, München 2004; Matthias Dingmann, Pompeius Magnus. Machtgrundlagen eines spätrepublikanischen Politikers (Osnabrücker Forschungen zu Altertum und Antike-Rezeption Bd. 12), Rahden/Westf. 2007.

[258] Zuletzt Fiabane 2004; ausführlich bereits Vicarelli 1996, S. 41ff, die auf inhaltliche Details hinweist, die sich nur bei Plutarch finden.

[259] Im Folgenden werden bei den Benennungen der einzelnen Bilder zur Orientierung die Himmelsrichtungen angegeben: Die Nord-Vouten liegen Richtung Salone, die Süd-Vouten Richtung Innenhof.

Schema



A: FORTITUDO B: PRUDENTIA C: VIGILANTIA D: EUROPA E: ASIEN F: AFRIKA

1. Sthennis vor Pompeius Magnus (?)
2. Die Rückgabe des numidischen Reiches an Hiempsal
3. Die Löwen- und Elefantenjagd
4. DieVerbrennung der Briefe des Sertorius; Die Hinrichtug des Perperna
5. Der Triumph des Pompeius Magnus
6. Pompeius vor den Zensoren Lentulus und Gellius
7. Ein Rabe fällt betäubt zur Erde
8. Die Seeschlacht
9. Die nächtliche Schlacht
10. Die Unterwerfung des älteren Tigranes
11. Tigranes der Jüngere wird in Fesseln vorgeführt
12. Die Nebenfrauen des Mithridates vor Pompeius

a: groteske Dekoration
b: Putto in Oculus
g: Genius
p: Putto
r: Löwin, Wappentier der Ruggieri
s: Stier, Wappentier der Miccinelli
v: Viktoria mit Kranz und/oder Palmzweig
V: Viktoria mit Tropaion
x,y,z: Wappen der Ruggieri, Aversa, Alberini

Als Oberthema des ersten Gewölbes (Abb. 68) lassen sich zwei Feldzüge des Pompeius Magnus fassen[260]:

a) der Feldzug des Pompeius Magnus in Afrika gegen Domitius Ahenobarbus
b) der Sertoriuskrieg in Spanien.[261]

Als in den Zyklus einleitende Historie ist jene in der Ost-Voute des ersten Gewölbes anzusehen (Abb. 104); sie wird von dem im Westen eintretenden Besucher als erste wahrgenommen, sobald er an die Decke blickt. Die Szene ist in Sizilien anzusiedeln, wo Pompeius als Statthalter von Sulla zur Bekämpfung der Marianer eingesetzt wurde.[262] Dargestellt ist hier Sthennios von Thermai[263], der einer in der gesamten Provinz einflussreichen Familie angehörte, wie er Pompeius Magnus um Nachsicht für seine Heimatstadt bittet, die unter seinem Einfluss Partei für Marius ergriffen hatte.[264] Zu sehen sind zwei sich gegenüberstehende, durch Stellung und Kleidung als Protagonisten charakterisierte Männer, die sich in einem Innenraum mit geöffneter Rückwand befinden. Im Hintergrund zeichnet sich bereits ein Charakteristikum ab, das in vielen der Historien zu entdecken ist: Figuren des Hinter- und manchmal auch des Mittelgrundes sind regelrecht schattenrissähnlich in einem Braunton und ohne nähere Charakterisierung hinskizziert. Im Vordergrund steht die linke Person auf einem zweistufigen Podest. Sie ist aufgrund des Feldherrnstabs und des roten aufgebauschten Feldherrnmantels als Pompeius Magnus zu identifizieren, wie ein Vergleich mit den sich anschließenden Historien zeigen wird. Rechts steht folglich Sthennios mit blauem Feldherrnmantel, der mit Redegestus auf Pompeius zuschreitet, während seine Linke den Schwertknauf umfasst. Zu den Außenseiten hin schließt sich hinter beiden Protagonisten je eine kleine Gruppe von Soldaten an.

Bezüglich dieser Szene existieren mehrere Deutungsmöglichkeiten bzw. -vorschläge. Während Brugnoli die Szene nicht benennt, schlägt Witcombe die Begegnung zwischen Sulla und Pompeius vor und zwar in dem Moment, wo Pompeius von seinem Feldzug in Afrika heimkehrt und von Sulla den Titel „Magnus“ erhält.[265] Vicarelli vermutet in der Historie eine Begebenheit, in der Pompeius Magnus seinen Schwager Memmius als Statthalter auf Sizilien

[260] Genau genommen handelt es sich um drei Stationen aus Pompeius' Leben, da die erste Historie eine Szene darstellt, die mit Pompeius' Funktion als Statthalter auf Sizilien in Verbindung zu bringen ist.
[261] Erstmals Brugnoli 1960, S. 225, die allerdings nur eine der vier Szenen – die Löwenjagd – konkret benennt.
[262] Plut., Pompeius, 10; RE, 42. Halbband, Sp. 2069-2071; Dingmann 2007, S. 227-233.
[263] Überliefert sind auch die Namen Sthennis, Sthenis, Sthenius, Sthenios. Thermai = Himera.
[264] Plut., Pompeius, 10,11ff. S. zu dieser Episode auch RE, 42. Halbband, Sp. 2070f; Heftner 1995, S. 108; Dingmann 2007, S. 230f.
[265] Plut., Pompeius, 13,9. S. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 84. Auch Vicarelli 1996, Anm. 15, schließt diese Deutung nicht aus. S. ebenso Fiabane 2004, S. 246.

zurücklässt.[266] Meines Erachtens sind beide der vorgeschlagenen Deutungen zu hinterfragen. Die Szene zwischen Pompeius Magnus und Memmius scheint inhaltlich zu aussageschwach, um in diesem moralisierenden Zyklus Platz zu finden.[267] Zum Anderen spielt sich die von Witcombe vorgeschlagene Begegnung zwischen Sulla und Pompeius laut Plutarch vor der Stadt, d.h. im Freien, ab. Die übrigen Historien der Loggia zeugen jedoch von einer großen Detailgenauigkeit in Bezug auf die literarische Quelle (Plutarch), so dass anzunehmen ist, dass diese Szene nicht in einem Innenraum situiert wäre.[268] Weitere Spekulationen zur Deutung dieser Szene sind anzuführen: Sie lässt sich wegen der im ersten Gewölbe dargestellten Oberthemen auf die Plutarch-Kapitel 1-20 eingrenzen. Es könnte beispielsweise die erste Begegnung zwischen Pompeius und Sulla dargestellt sein, in der Pompeius als selbsternannter Feldherr Sulla entgegentritt und von diesem offiziell als „Imperator" bezeichnet wird.[269] Auch die Deutung der Szene als der Moment, in dem Pompeius nach seiner Rückkehr aus Afrika bei Sulla seinen ersten Triumph einfordert, scheint möglich.[270] Aber auch bei diesen Benennungen ist darauf zu verweisen, dass die auf dem Podest stehende Person Pompeius und nicht Sulla ist. Und wie bereits erwähnt, zeichnet der rote Feldherrnmantel – teilweise auch eine rote Chlamys[271] – die erhöht stehende Person als Pompeius aus, an den eine zweite, sozial niedriger stehende Person herantritt.

Des Weiteren sei erneut darauf verwiesen, dass diese Bildszene den Auftakt des Bildzyklusses darstellt, da der Blick des eintretenden Betrachters zuerst auf sie fällt. Die Darstellung einer Szene, die chronologisch nach dem Afrika-Feldzug verortet ist, ist daher an dieser Stelle nicht

[266] Plut., Pompeius, 11,2. Vicarelli 1996, S. 42. Memmius war der Gatte der Schwester des Pompeius Magnus. Laut Vicarelli verweisen die Hintergrundfiguren, von denen eine eine Art Tablett trägt, auf die Hochzeit des Memmius; s. ebenso Fiabane 2004, S. 245f.

[267] Wie im Folgenden noch aufgezeigt wird, stellt jede der noch folgenden Historien eine Aussage über Charakter und Tugend des antiken Feldherrn dar. In der von Vicarelli vorgeschlagenen Szene liegt jedoch keine moralisierende Absicht.

[268] Zudem sind die beiden dargestellten Hauptpersonen in etwa gleichen Alters. Sulla war weitaus älter als Pompeius und es wäre zu erwarten, dass der Alterunterschied dargestellt würde. Problematisch ist bei dieser Deutung zudem, dass Pompeius – als dem Sulla Unterstellter – auf einem Podest steht.

[269] Plut., Pompeius, 8,3. Heftner bemerkt zu dieser Stelle: „Das Wort *imperator*, an sich nur eine Bezeichnung für einen mit militärischer Kommandogewalt ausgestatteten Beamten (Konsul oder Prätor sowie die entsprechenden Promagistrate) hatte schon in früher Zeit die Nebenbedeutung eines Ehrentitels angenommen, der dem Feldherrn nach dem Sieg vom Heer durch Zurufe verliehen wurde, dann allerdings noch der Bestätigung durch den Senat bedurfte […] Halb Ehrentitel, halb Bezeichnung einer staatsrechtlich nicht fest umrissenen Führerstellung, bot sich das Wort für Sulla an, um Pompeius zu ehren und zugleich die Anerkennung der Befehlsgewalt zum Ausdruck zu bringen"; Heftner 1995, S. 93f. Aber auch bei dieser Deutung tauchen kompositionelle Probleme insofern auf, dass Sulla vom Pferd gesprungen sein soll, bevor er auf Pompeius Magnus zuging.

[270] Plut., Pompeius, 14,1 hebt die Ungewöhnlichkeit der Tatsache hervor, dass Pompeius von Sulla der Triumph gewährt wurde.

[271] Abgesehen vom dritten Gewölbe; zur Besonderheit der Farbgebung im letzten Gewölbe, s.u. Anm. 341. Sonstige eindeutige Charakteristika des Äußeren des Pompeius Magnus, wie bärtig oder unbärtig, hell- oder dunkelhaarig, alt oder jung, lassen sich auf die Darstellungen seiner Person jedoch nicht übertragen.

anzunehmen. Der Beginn Pompeius' großer Karriere auf Sizilien bildet dagegen einen passenden Auftakt.

Nach Norden schließt sich die nächste Historie an, die die *Rückgabe des numidischen Reiches an Hiempsal* darstellt (Abb. 105). Hiempsal war von Hiarbas, einem Verbündeten des Domitius Ahenobarbus, aus seinem Reich vertrieben worden und wurde nach der Befriedung Numidiens durch Pompeius Magnus von diesem wieder als Statthalter eingesetzt.[272] Pompeius sitzt als junger Feldherr mit rotem Mantel und Zepter auf einem mit Greifen verzierten Thron, der auf einem zweistufigen Podest, überfangen von einem mit grünem Stoff versehenen Baldachin, steht, während ein Zelt im Mittelgrund den Standort als Militärlager kennzeichnet. Er wendet sich mit vorgestrecktem Arm dem vor ihm knienden Hiempsal und dessen Frau zu. Die Hände vor der Brust gekreuzt, mit leicht vorgebeugtem Oberkörper dem Betrachter zugewandt, blickt der bärtige Hiempsal zu dem jüngeren bartlosen Pompeius auf. Vor ihm liegen als Zeichen der Unterwerfung Schwert und Krone auf dem Boden. Römische Soldaten, zumeist mit Lanzen bewaffnet, umgeben die Szene.
Ein weiteres Charakteristikum der Historien der Ruggieri-Loggia sind vom Bildrahmen überschnittene Figuren – zumeist Soldaten –, die nah an den Bildvordergrund gerückt sind und sozusagen als Repoussoir dienen, ein in der römischen Historienmalerei des 16. Jahrhunderts häufig anzutreffendes Phänomen. Oft scheinen diese Figuren in der Loggia des Palazzo Ruggieri mit dem Betrachter zu kommunizieren, indem sie aus dem Bild heraus, in die Realität des Betrachters hinein schauen. Hier ist es ein junger Soldat mit geschulterter Lanze, silbern glänzendem Schild und Helm, der sich in der rechten unteren Bildecke befindet und den Betrachter anblickt. Im Mittelgrund, rechts und links des Königspaares, stehen zwei Soldaten, deren Lanzen in umgekehrter V-Form sowohl das Paar rahmen, zudem sieht man eine Stadt im Hintergrund, bei der es sich vermutlich um die Hauptstadt Numidiens handelt.

In der West-Voute des ersten Gewölbes ist die *Löwen- und Elefantenjagd Pompeius'* dargestellt (Abb. 106), die sich an den Afrikafeldzug anschloss.[273] In einer grünen Landschaft mit üppigem Baumbewuchs und einer Stadt im Hintergrund sind vier Soldaten, jeweils zu

[272] Plut., Pompeius, 12,6. Zu Vorgeschichte und Verlauf des Afrikafeldzuges s. RE, 42. Halbband, Sp. 2071ff; Dingmann 2007, S. 233-239. Diese Deutung der Szene erstmals vorgeschlagen von Vicarelli 1996, S. 42. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 84 bemerkt chronologische Schwachstellen in Bezug auf die Historienanordnung im ersten Gewölbe: Dies resultiert jedoch daraus, dass er in dieser Szene die Unterwerfung des Tigranes sieht. Diese Szene ist allerdings erst im dritten Gewölbe dargestellt.

[273] Vicarelli 1996, S. 42, bemerkt, dass sich diese Jagd an den Spanienfeldzug anschloss, was sicherlich eine Verwechslung ist; die Löwen- und Elefantenjagd fand Plutarch zufolge in Afrika, vor Pompeius' Rückkehr nach Rom statt (Plut., Pompeius, 12,8), d.h. bevor er nach Spanien ging.

Zweiergruppen, bestehend aus Reiter und Fußsoldat, gruppiert, im Kampf gegen zwei Löwen zu sehen. Die Gruppe rechts hat den Löwen, der sich in die Hinterflanke des sich aufbäumenden Pferdes krallt, bereits stark verwundet; eine Lanzenspitze steckt in seinem Hals und Blut tritt aus der Wunde. Beide Soldaten holen gleichzeitig mit ihren Waffen, einem Schwert und einer Stachelkeule aus, um den Löwen zu töten. Die von links heranstürmenden, mit Lanzen bewaffneten Soldaten stehen ebenfalls kurz vor dem Tötungsakt. Der Fußsoldat mit gelber Chlamys zielt auf das Herz des im Sprung begriffenen Löwen, während der auf einem vorpreschenden Pferd reitende Pompeius Magnus mit roter Chlamys die Lanze erhoben hat, um sie in den Rachen des Tieres zu rammen.[274] Die Darstellung eines Elefanten, der vom rechten Bildrand überschnitten wird, verweist darauf, dass Pompeius auch diese Tierart gejagt hat. Im Hinblick auf Thema und Komposition wurde von Brugnoli auf Jagdszenen des Antonio Tempesta verwiesen[275], welche allerdings gerade in Bezug auf die Komposition wenige Gemeinsamkeiten mit der *Löwen- und Elefantenjagd* des Palazzo Ruggieri aufweisen.[276]

Die letzte noch zu besprechende Historie des ersten Gewölbes ist die *Verbrennung der Briefe des Sertorius*, zusammen mit der *Hinrichtung des Perperna* in der Süd-Voute (Abb. 108).[277] Den Befehl zur *Verbrennung der Briefe*, die im linken Bildvordergrund dargestellt ist, gibt der rechts neben dem Feuer stehende Pompeius Magnus. Er ist diesmal bärtig, steht in Feldherrntracht frontal zum Betrachter und wendet den Kopf zu dem seinen Befehl ausführenden Knaben in gelber, eine Brusthälfte und Arm freilassender Tunika. Dieser blickt seinerseits auf Pompeius, während er im Begriff ist, zwei Briefe, die er in den Händen hält, in das vor ihm lodernde Feuer zu werfen. Sicherlich waren dem Künstler dieser Szene Salviatis Fresken in der Cappella del Pallio im Palazzo della Cancelleria (1548–1549) bekannt: Zu

[274] Motivisch lehnt sich der zentrale Reiter an das so genannte Dexileos-Motiv an. Es ist benannt nach einer Grabstele aus der Zeit um 390 v. Chr. (Abb. 107), deren Inschrift den Namen Dexileos – des im Krieg gegen Korinth getöteten Soldaten – nennt (Athen, Keramaikos-Museum). Das Motiv des jungen Mannes, der auf einem sich aufbäumenden Pferd sitzt und mit erhobener Lanze – die an der Grabstele nicht mehr erhalten ist – auf einen Feind unter sich zielt, war bereits in der Antike ein häufig verwendetes Motiv; s. z.B. Alexandersarkophag (um 320 v. Chr., Istanbul, Archäologisches Museum). In Rom war das Motiv an der westlichen Wand des Hauptdurchganges des Konstantinbogens zu sehen. S. hierzu Arnold von Salis, Antike und Renaissance, Zürich 1947, S. 74ff; zum Motiv und dessen Verbreitung s. auch Wolfgang Henze, Studien zur Darstellung von der Schlacht und des Kampfes in den Bildenden Künsten des Quattro- und Cinquecento in Italien, Diss. München 1970, S. 217ff. - In der Neuzeit taucht das Motiv z.B. in der Sala di Costantino auf. Konstantin ist auf diese Weise – und die Bezüge zum Konstantinbogen sind klar nachzuvollziehen – in der Schlacht an der Milvischen Brücke dargestellt.

[275] Brugnoli 1960, S. 241; Dies. 1961, S. 20.

[276] Bereits Vicarelli 1996, S. 42, stellt fest, dass es sich eher um ein genaues Zitat des Plutarch-Textes handelt.

[277] Plut., Pompeius, 20,4. Erstmals derart benannt bei Witcombe 1981, Bd. 1, S. 84, der allerdings nicht auf die Hinrichtung im Hintergrund eingeht; Vicarelli 1996, S. 42f, verweist dann auf das Geschehen. Zum Sertoriuskrieg: RE, 42. Halbband, Sp. 2078-2086; Dingmann 2007, S. 254-262.

ähnlich sind sich in Haltung und Aussehen Valerian, der den Befehl zur Verbrennung des heiligen Laurentius gibt (Abb. 109) und Pompeius Magnus, der die Briefe verbrennen lässt.[278] Im Mittelgrund ist, skizzenhaft ausgeführt, die *Hinrichtung des Perperna* zu sehen. Die Figur des den Befehl erteilenden Pompeius Magnus im Vordergrund ist hierbei planimetrisch ein weiteres Mal im Mittelgrund dargestellt.

Im ersten Gewölbe der Loggia des Pompeo Ruggieri werden somit die ersten Kapitel des Plutarch-Textes dargestellt, welche die Anfänge von Pompeius' Laufbahn als Feldherr erfassen. „Im Zusammenhang damit enthüllen sich nun die Eigenschaften, die den Heerführer Pompeius ausmachen: Organisationstalent und Sorgsamkeit in den Vorbereitungen (Kap. 6,6), Schnelligkeit, Energie und rücksichtslose Tapferkeit in der Führung des Krieges (Kap. 7)", so die Beurteilung von Plutarchs Anfangskapitel der Vita des Pompeius Magnus durch Heftner.[279] Zu nennen sind noch Milde und Gerechtigkeit, ausgedrückt durch das Verhalten gegenüber Sthennios[280], aber ebenso verbildlicht durch die *Rückgabe des numidischen Reiches an Hiempsal*.[281] Die *Löwen- und Elefantenjagd* ist im Sinne des *otium* zu verstehen, das dem *negotium* der politischen Handlungen und Entscheidungen gegenübersteht, zudem als Verweis auf die körperliche Fitness und Tüchtigkeit des antiken Feldherrn, welche bereits Plutarch in Bezug auf Pompeius' Tugenden erwähnt.[282] Die *Hinrichtung des Verräters Perperna* und auch die *Verbrennung der ungelesenen Briefe*, deren Inhalt zu Kämpfen innerhalb Roms geführt hätte, werden von Plutarch ebenso lobenswert erwähnt, denn es sei „in hochherziger Gesinnung und einer für das Ganze heilsamen Überlegung" geschehen.[283]

[278] Das Motiv taucht bereits in der Figur rechts auf der Darstellung *Die Enthauptung Johannes' des Täufers* im Oratorio von San Giovanni Decollato (1553, Pirro Ligorio?) auf.

[279] Heftner 1995, S. 83.

[280] „Der plutarchische Sthenius erscheint als gewalttätig agierender Machtpolitiker, der sich vom Standpunkt des sullanischen Regimes aus gesehen durchaus schuldhaft verhalten hat; seine Freisprechung stellt einen Gnadenakt des Pompeius dar." Heftner 1995, S. 109. Im RE, 42. Halbband, Sp. 2071, wird Pompeius' Verhalten als „klug" bezeichnet. Für Dingmann 2007, S. 227, 230f stellt es einen Akt der *clementia* dar, die Pompeius der Provinzialbevölkerung gegenüber ausübte. Zudem gebärdete er sich als deren Schutzherr, indem er seinen Soldaten untersagte, Plünderungen und Gewaltakte vorzunehmen.

[281] S. auch Vicarelli 1996, S. 45.

[282] Plut., Pompeius, 1,4. S. auch Heftner 1995, S. 68: „Auf diese körperliche Tüchtigkeit scheint er [*Pompeius*] sich selbst viel zugutegehalten zu haben, was in unserer Überlieferung in den Berichten von seinen Zweikämpfen und den afrikanischen Jagdvergnügen ein Echo gefunden hat...".

[283] Plut., Pompeius, 20,6ff. Vgl. Heftner, der bemerkt, dass die Hinrichtung des Perperna Pompeius zum Vorwurf gemacht wurde. Eine positive Wertung dieses Handelns würde sich nur bei Plutarch finden; s. Heftner 1995, S. 156. Vicarelli spricht in diesem Zusammenhang von Weisheit, s. Vicarelli 1996, S. 45.

Die Tugendhaftigkeit des Gnaeus Pompeius Magnus – und im übertragenen Sinne die des Auftraggebers Pompeo Ruggieri[284] – wird aber nicht nur in verschlüsselter Form[285] durch die Historien dargestellt, sie tritt noch viel deutlicher und unmittelbarer in Erscheinung durch die in den Spiegelgewölben dargestellten weiblichen Tugenden, die im wahrsten Sinne des Wortes über allem schwebend ihre Omnipräsenz demonstrieren.[286] Wie bereits erwähnt sind sie durch ovale Öffnungen des Gewölbes im fingierten Himmel über der Loggia auf Wolken sitzend zu sehen. Durch die wirklichkeitsnahe Darstellung der Figuren in Untersicht, denen quasi ein Handlungsraum zugeteilt wird, in dem sie agieren, gehören sie scheinbar der gleichen Realität an, wie der Betrachter, der die Loggia durchschreitet. Eine erstmalige Benennung erfuhren die Tugenden durch Brugnoli, die sie allesamt auf Cesare Ripas *Iconologia* zurückführte.[287]

Im ersten Gewölbe ist *Fortitudo*, die Stärke, zu sehen (Abb. 110). Unter ihr, sozusagen auf dem Dach der Loggia liegend bzw. sitzend, befinden sich Löwe und Putto. Sie selbst sitzt auf einer weißgrauen Wolke und hält mit der über ihrem Kopf zur linken Körperseite geführten Rechten einen Säulenschaft fest; die Linke ruht auf dem Helm neben ihr. Ihr für den mächtigen Körper zu klein anmutender Kopf ist wiederum nach rechts oben gedreht, während die gespreizten Beine über dem Wolkenrand baumeln und nach links weisen. Wegen der starken Untersicht überschneiden sich Teile des Unterleibes und des Rumpfes. Bei Ripa finden sich insgesamt drei Beschreibungen der „*Fortezza*“[288], und jene des Palazzo Ruggieri stellt sozusagen eine Mischung aus zwei von ihnen dar: Ihre Attribute sind der Säulenschaft und der Löwe, der auf dem Dach liegt.[289] Der Löwe mag einerseits eine heraldische

[284] Die gleichsam moralische wie didaktische Funktion der Tugenden bezieht sich nicht nur auf das Privatleben und den Charakter des Auftraggebers und dessen Familie, sondern vordergründig auf dessen politisches Wirken. Dies wird besonders deutlich, wenn man das Bildprogramm des benachbarten Salone betrachtet, (s.u., Kap. III. 1. 3.).

[285] Verschlüsselt in dem Sinn, dass der Betrachter die Vita des Pompeius Magnus, wie auch die von Plutarch gepriesene *virtus* des Helden, kennen muss, um den moralischen Impetus der Bilder zu verstehen.

[286] Bereits Brugnoli 1961, S. 11, bemerkt zu den Tugenden: „... le tre virtù cioè che si presume abbiano guidato l'azione guerresca del proconsole Pompeo.“ S. ebenso Vicarelli 1996, S. 45.

[287] Brugnoli 1960, S. 226. Die alleinige Rückführung auf Ripa bleibt allerdings bei der Besprechung der einzelnen Tugenden noch zu überprüfen.

[288] Cesare Ripa, Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dell'antichità, e di propria inventione, Nachdruck der Ausgabe von 1603, hrsg. von Erna Mandowsky, Hildesheim, New York 1984², S. 165-168.

[289] Mit dem Unterschied, dass die Tugenden Ripas bekleidet sind. In seiner ersten Beschreibung heißt es: „... *s'appoggia questa donna, ad una colonna, perche delle parti dell'edifitio, questa è la più forte, che l'altre sostiene; à i piedi di essa figura, vi giacerà un leone, animale da gli Egittij adoperato in questo proposito, come si legge in molti scritti*.“, Cesare Ripa, Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi, Rom 1593, S. 90. Die Attribute Säulenschaft und Löwe sind durchaus charakteristisch für die Darstellung der *Fortitudo* bzw. *Fortezza* innerhalb der zweiten Jahrhunderthälfte in Rom. Zu *Fortitudo* s. auch Michaela Bautz, Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert, Diss., Berlin 1999, hier S. 283ff. Eine *Fortitudo* gleicher Ikonographie, die sich in der Galleria Farnese des gleichnamigen Palazzo in Rom befindet, wird von Marzik als „*virtus politica*“ gedeutet, s. Iris

Anspielung auf die Ruggieri sein[290], vordergründig ist er jedoch der *Fortitudo* zugeordnet; seine Stärke ist sprichwörtlich und fest mit dieser Tugend verbunden.

In Untersicht, Verkürzung und Verdrehung der Gliedmaßen bzw. der Körperachse, sowie ihrer perspektivischen Funktion und illusionistischen Wirkung erinnert diese weibliche Tugend – wie auch ihre „Schwestern" in den beiden anderen Gewölben der Ruggieri Loggia – an Pellegrino Tibaldis *Ignudi* in der Sala di Polifemo des Palazzo Poggi in Bologna (Abb. 103).[291] Allesamt beherrschen sie durch ihre (nackte) Monumentalität den Raumeindruck und variieren in kompliziert verdrehten, ja extremen Haltungen.[292] Durch die starken Verkürzungen, bedingt durch die Untersicht, werden oftmals Körperteile negiert. Am stärksten trifft dies bezüglich der Ruggieri-Loggia auf die Darstellung der *Fortitudo* zu, die derart weit hinten auf der Wolke sitzt, dass fast die ganzen Oberschenkel, der Unterleib sowie der linke Arm durch Überschneidungen verschwinden. Bei der Betrachtung ihres Körpers fällt zudem auf, dass dieser sehr maskulin wirkt.[293] Eine Erklärung findet sich dazu bei Ripa: „... *haverà il corpo largo, la statura dritta, l'ossa grandi, il petto carnoso, il color della faccia fosco, i cappelli ricci* […]. *Si fa donna, non per dichiarare, che à costumi femminili debba avvicinarsi l'huomo forte: ma per accomodare la figura al modo di parlare*...".[294] Und so sind an dem mächtigen muskulösen Oberkörper kleine weibliche Brüste auszumachen, ein langer schmaler Hals sowie grazile frauentypische Hände.[295]

Auch der Löwe ist in Untersicht gezeigt, eigentlich nur sein Kopf, da er ja auf dem Dach liegt, und eine Tatze, die scheinbar in den Innenraum hereinhängt. Er blickt in Richtung des nun folgenden Gewölbes. Dorthin blickt und winkt auch der Putto neben ihm, dessen überschlagene Beine ebenso in den Innenraum baumeln. An ihm wurde das Virtuosentum des *di sotto in sù* fast ins Absurde geführt. Die Gliedmaßen scheinen ineinander verknotet: Man

---

Marzik, Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom (Frankfurter Forschungen zur Kunst 13), Berlin 1986, S. 103.

[290] Vicarelli 1996, S. 45.

[291] Bereits Brugnoli 1961, S. 15. Zu den Fresken Tibaldis im Palazzo Poggi s. beispielsweise Kiefer 2000.

[292] Würtenberger beurteilt einen von Tibaldis *Ignudi* wie folgt: „Von seinem Rumpf sieht man überhaupt nichts mehr; nur noch die Beine, Arme und der Kopf werden in ungewohnter Untersicht und zusammenhangslos nebeneinandergereiht. Der manieristische Künstler hat seine helle Freude an solch raffinierten Kunststücken und konzentriert darauf seine Erfindungsgabe." Franzsepp Würtenberger, Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts, Wien, München 1962, S. 47. Auch Hendrick Goltzius (1558–1617) beschäftigte sich mit seiner Kupferstich-Serie „Himmelsstürmer" 1588 mit dieser Thematik.

[293] Bereits von Vicarelli 1996, S. 45, bemerkt. Sie bringt diese Charakterisierung der *Fortitudo* mit Darstellungen des Herkules aus der Frührenaissance zusammen, deutet sie also im Sinne der „*interpretatio cristiana*" als religiöse Tugend. Zudem würden durch die Darstellung des Herkules auch dessen Eigenschaften auf den Auftraggeber übertragen: „L'eloquenza, l'ingegno, la forza d'animo, la razionalità." Abgesehen davon, dass der Löwe (bzw. das Löwenfell) das gemeinsame Attribut von *Fortitudo* und Herkules ist, sehe ich keinen Anhaltspunkt für eine derartige Interpretation.

[294] Ripa (1593), S. 90.

[295] Ähnliches lässt sich bei der *Fortitudo* in der Sala Vecchia degli Svizzeri im Vatikan, beobachten (Abb. 111): Die hier dargestellte Tugend der Stärke ist von schlanker, jünglingshafter Statur. Im Übrigen ist auch sie mit Säulenschaft und Löwen versehen.

erkennt fast nur übergroße Zehen und Fußballen seines linken Beines, das stark verkürzte Schienbein und das mit einem großen Schwung darüber liegende rechte Bein in extremer Untersicht; darüber ragt dann der Unterarm mit winkender Hand hervor. Der Kopf, der unter seinem rechten Fuß zu sehen ist, erscheint verhältnismäßig klein, ein Rumpf ist aufgrund der ins Extreme geführten Untersicht und Verkürzung nicht zu sehen.
Die Tugend der Stärke ist auf mehrere Charaktereigenschaften des Pompeius Magnus zu beziehen und lässt sich nicht nur auf körperliche Vitalität und Stärke begrenzen[296], sondern auf Ehrgeiz und Willensstärke erweitern.[297] Ihre Anwesenheit über dem ersten Gewölbe bedeutet nicht, dass sie sich ausschließlich nur auf die hier angebrachten *quadri riportati* bezieht.[298] Es ist eher anzunehmen, dass sie auch in den noch folgenden Historien inhaltliche Anklänge findet und somit eine generelle *virtus* des antiken Feldherrn darstellt.

Folgen wir Blick- und Winkrichtung von Löwen und Putto, wenden wir uns als Besucher der Loggia unweigerlich dem zweiten Gewölbe zu (Abb. 69). Abermals sind zwei Oberthemen aus der Vita des Pompeius Magnus durch die vier Historien zusammengefasst:

a) der erste Konsulat des Pompeius Magnus
b) der Seeräuberkrieg.[299]

Heftner bemerkt zu diesem Abschnitt der Pompeius-Vita: „Pompeius' Heimkehr aus Spanien und das darauffolgende Konsulatsjahr erscheinen als ein erster Gipfelpunkt seiner politischen Laufbahn, als Phase reinen Erfolges, geprägt von einer glücklichen Beziehung zwischen dem Helden und dem römischen Volk."[300] Treffend wird hiermit der Inhalt der vier Historien des mittleren Gewölbes zusammengefasst beschrieben: Das Triumphale in Bezug auf politischen und militärischen Erfolg sowie der Begeisterung für seine Person und Unterstützung, die er durch das römische Volk erfährt und nicht zuletzt seiner großen Macht.

Chronologisch liegt auch hier der Beginn in der Ost-Voute, in der der *Triumph des Pompeius Magnus* (Abb. 112) dargestellt ist. Es handelt sich um seinen zweiten Triumph, denjenigen

[296] Von Plutarch wird Pompeius' Waffentüchtigkeit, Schnelligkeit und Energie als Tugend erwähnt, s. Heftner 1995, S. 36f, 83.
[297] Zu untersuchen bleibt, ob und wie auch sie, wie die *Fortitudo* des Palazzo Farnese (s. Anm. 289), im Sinne der *virtus politica* gedeutet werden kann. S. dazu Kap. III. 1. 3.
[298] Auch wenn besonders hier die Bezüge im Sinne der körperlichen Vitalität (*Löwenjagd*) und der Willensstärke und Entscheidungskraft in Bezug auf politische Beschlüsse (*Verbrennen der Briefe des Sertorius* / *Hinrichtung des Perperna*) besonders augenfällig erscheinen.
[299] Vgl. Brugnoli 1960, S. 225; Dies. 1961, S. 10: Die Autorin nennt den Seeräuberkrieg und den Mithridatischen Krieg als Themen des mittleren Gewölbes. Letzterer ist allerdings erst im dritten Gewölbe dargestellt. Zur richtigen Benennung der Szenen s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 84f. Vicarelli 1996, S. 43, betitelt infolge dann korrekt den ersten Konsulat des Pompeius Magnus. S. dazu auch RE, 42. Halbband, Sp. 2087-2101.
[300] Heftner 1995, S. 158.

über Spanien, der zwei Tage vor Antritt seines ersten Konsulats stattfand.[301] Der Triumphzug zieht in Leserichtung von links nach rechts quer durch das Bild. Die Kriegsgefangenen werden zu Beginn, d.h. am rechten Bildrand, vorgeführt; z.T. unbekleidet und in gebeugter Haltung blicken sie vor sich auf den Boden.[302] Es folgen zwei musizierende, nur mit einem ondulierenden Tuch bedeckte nackte Knaben, die ein *cornu*[303] und eine *tuba* bzw. *salpinx* blasen. Weiter folgt das Viergespann aus weißen, regelrecht frohlockenden Pferden, die an silbernen Schnüren den Triumphwagen ziehen. Auf dem goldgelben Wagen steht, das Geschehen überragend, der bärtige Pompeius Magnus im roten Mantel, in der Rechten den Feldherrnstab. Hinter ihm schwebt eine kleine geflügelte Victoria, die den Triumphator mit Lorbeer bekränzt und einen Palmzweig zum Zeichen des Sieges hält. Neben dem Triumphwagen laufen großen Schrittes zwei Soldaten einher, die zu einer Figur zu verschmelzen scheinen. Der dem Betrachter Nähere weist mit ausgestrecktem Arm nach vorne und dreht sich gleichzeitig nach hinten um, während derjenige, dessen Körper fast ganz verdeckt ist, aus dem Bild heraus den Betrachter anschaut.

Offensichtlich handelt es sich bei der Triumph-Darstellung in der Ruggieri-Loggia um eine stark verkürzte, die lediglich auf das Geschehen verweisen soll: Regelrecht summarisch sind die Beteiligten des Triumphzuges zu jeweils Zweiergruppen (Gefangene, Musikanten, Soldaten) zusammengefasst. Zudem sind die Elemente auf dem kleinen Bildfeld zusammengestaucht, was sich vor allem in der Darstellung des Triumphgespanns zeigt, denn die Pferde laufen eher nebenher, als vorneweg. Brugnoli sieht in dieser Triumphszene eine kompositionelle Anlehnung an jene des Polidoro da Caravaggio.[304] Die Autorin bezieht sich mit dieser Aussage sicherlich auf den *Triumph des Aemilius Paullus*, der sich ehemals an der

[301] Plut., Pompeius, 22,1. Am 29. Dezember 71 v.Chr., s. auch Heftner 1995, S. 166; RE, 42. Halbband, Sp. 2089. Zwischen dem Seeräuberkrieg, der auch in diesem Gewölbe dargestellt ist, und dem Krieg gegen Mithridates, der im folgenden Gewölbe zu sehen ist, fand kein Triumph statt. Man könnte jedoch diese Triumphszene als eine allgemeine Verherrlichung und Würdigung des Pompeius deuten, die dann in keinem chronologischen Zusammenhang mit dem übrigen Dargestellten stehen würde. Dies erscheint in Bezug auf das übrige Bildprogramm der Loggia allerdings sehr fragwürdig. Zum römischen Triumph im Allgemeinen s. Erich Künzl, Der römische Triumph. Siegesfeiern im Antiken Rom, München 1988; zum Triumph als Gegenstand in der bildenden Kunst s. Werner Weisbach, Trionfi, Berlin 1919; hier, S. 48ff, auch zur Entwicklung der Darstellung im 16. Jahrhundert.

[302] Dass es sich um Sklaven handelt, ist nicht nur durch die Nacktheit eines von ihnen zu belegen, sondern auch durch das Tragen der phrygischen Mütze. Diese verweist im ursprünglichen Sinn auf in Asien angesiedelte Völker und ist auf vielen antiken Historienreliefs zu finden. Ob dieser Sachverhalt zum Entstehungszeitpunkt der Loggienfresken bekannt war oder ob diese Kopfbedeckung ein übliches allgemein aufzufassendes Merkmal besiegter Völker darstellte, kann hier nicht geklärt werden. Da der Asienfeldzug allerdings erst im nächsten Gewölbe dargestellt ist, kann Letzteres angenommen werden.

[303] Vorne zu sehen; allerdings handelt es sich um eine leicht abgewandelte Form des antiken Blasinstruments, da das Endstück als Delfinkopf gebildet ist.

[304] Brugnoli 1960, S. 241; Dies. 1961, S. 20.

Fassade eines Palazzo an der Piazza Madama befand.[305] Hier findet sich ebenso die leicht komprimierte Abfolge von Musikanten, Pferden und Triumphwagen wieder.

Die Leserichtung des mittleren Gewölbes ist entgegengesetzt dem Uhrzeigersinn und des vorangegangenen Gewölbes. Die nun folgende Historie befindet sich in der Süd-Voute und zeigt die so genannte *Census-equitum*-Szene (Abb. 113). Hier tritt Pompeius Magnus gleichzeitig als Ritter und in seiner Amtstracht als Konsul vor die Zensoren Lentulus Clodianus und Gellius Poplicola, um sie um seine Entlassung aus dem Kriegsdienst zu bitten.[306] Pompeius schreitet den links auf einem Podest sitzenden Zensoren von rechts entgegen. Er führt sein Pferd an der Hand, wie es die einfachen Ritter bei ihrer Entlassung aus dem Kriegsdienst zu tun pflegten. Der vordere Zensor beugt sich leicht vor und scheint mit erhobenem Finger zu sprechen: „'Ich frage Dich, Pompeius Magnus, ob Du alle vom Gesetz vorgeschriebenen Feldzüge mitgemacht hast' und Pompeius antwortete mit lauter Stimme: ‚Ich habe sie alle mitgemacht, und alle unter meinem Kommando'." Zur Unterstreichung der Worte liegt seine Rechte auf seinem Herzen, während die Linke gelassen in die Hüfte gestützt ist. Pompeius erwarb sich durch diese taktisch kluge Handlung, auf die er als Mitglied des Senats hätte verzichten können, große Sympathien bei der Bevölkerung.[307] Nach seinen Worten wurde er von den Zensoren und der Menge unter Jubel nach Hause begleitet.

Die nun in der West-Voute folgende Historie ist ein weiterer Ausdruck der großen Beliebtheit des antiken Prokonsuls: *Ein Rabe fällt betäubt zur Erde* ob des Geschreis der Bevölkerung zugunsten Pompeius (Abb. 114).[308] Grund für seinen Absturz war die Entscheidung um die *Lex Gabinia*[309], die eine „fast monarchische Stellung und unumschränkte Macht über alle Provinzen" vorsah und die Pompeius von seinem Freund, dem Tribun Gabinius für den Kampf gegen die Piraten übertragen wurde.[310] Einflussreiche Mitglieder des Senats sahen in

[305] In Fragmenten im Palazzo Barberini, Rom, aufbewahrt, aber auch durch Nachzeichnungen und -stiche überliefert, beispielsweise von Cherubino Alberti (Abb. 309, 310), s. Bartsch, 1982, Nr. 160. - Zu den Fassadenmalereien des Polidoro da Caravaggio s. Pierluigi Leone de Castris, Polidoro da Caravaggio. L'opera completa, Neapel 2001, S. 108-172; speziell zu oben genannten Palazzo, s. hier S. 134.

[306] Plut., Pompeius, 22,6ff, hier auch zum unten folgenden Zitat. RE, 42. Halbband, Sp. 2089f. Zum *census equitum*: Heftner 1995, S. 170f.

[307] Plut., Pompeius, 22,6, schreibt: „Das Volk staunte und war ganz still, und die Censoren erfüllte ein gewisses Schamgefühl und Freude zugleich bei dem Anblick." Heftner 1995, S. 171, bemerkt dazu: „Auf dem Gegensatz zwischen den Abzeichen der höchsten Amtsgewalt und der Rolle des gewöhnlichen Ritters, die Pompeius hier vor den Censoren spielte, beruhte der propagandistische Wert des Manövers."

[308] Plut., Pompeius, 25,7ff.

[309] Zur *Lex Gabinia*: Heftner 1995, S. 187ff, hier auch das folgende Zitat.

[310] Plut., Pompeius, 25,3ff: „Gabinius […] brachte einen Antrag ein, der ihm [*Pompeius*] nicht das Kommando zur See, sondern geradezu die Alleinherrschaft und die uneingeschränkte Befehlsgewalt über alle Menschen übertrug. Der Antrag gab ihm nämlich das Kommando über das Meer diesseits der Säulen des Herakles und über

dieser hohen Stellung des Pompeius eine Bedrohung und erhoben Widerspruch gegen das Gesetz. Als der Senator Roscius an der Reihe war, das Wort zu ergreifen, fand er kein Gehör: „Er gab daher durch Zeichen mit den Fingern zu verstehen, man solle Pompeius nicht allein wählen, sondern ihm einen Kollegen geben. Daraufhin soll das Volk vor Wut so laut aufgeschrien haben, daß ein Rabe, der gerade über den Markt [*das Forum*] flog, das Gleichgewicht verlor und in die Versammlung herabstürzte.“[311] Den fünf Senatoren[312] links auf einem Podest steht rechts Pompeius Magnus gegenüber, der von einer erregten Menge Menschen, die zumeist die Arme erhoben und die Münder zum literarisch überlieferten Geschrei geöffnet haben, umgeben ist. Zwischen den beiden Gruppen fällt der betäubte Rabe zu Boden. Der links im Vordergrund stehende bärtige Soldat, der sich zum Betrachter umwendet, weist zur Hervorhebung mit dem Finger auf die Stelle, wo der Rabe mit großer Wahrscheinlichkeit auf der Erde aufprallen wird. Speziell in dieser Historie wird der Blick des Betrachters von einer handelnden Person zur nächsten geleitet: Der Soldat blickt nicht nur den Betrachter an, ein langer von ihm gehaltener Stab leitet den Blick auf den Senator – womöglich Roscius – weiter, der wiederum seinen Arm Richtung Pompeius ausstreckt. Dieser wiederum greift die Bewegung mit seinem Feldherrnstab auf, durch die auf die Brust gelegte Hand kommt der Blick dann auf ihm kurz zum Ruhen, wird dann aber durch Blicke und Gesten der anderen Personen auf den fallenden Raben gelenkt. Das Phänomen der Blickführung innerhalb der einzelnen Szenen, aber auch zur Blickleitung innerhalb der Loggia von Szene zu Szene, stellt ein weiteres Charakteristikum der Fresken von Loggia und Salone des Palazzo Ruggieri dar.

Die letzte Historie des mittleren Gewölbes stellt die *Seeschlacht gegen die Piraten* dar (Abb. 116).[313] Über- und hintereinandergestaffelte goldgelbe Galeeren bilden die Standfläche für das Schlachtgetümmel; Feldzeichen und Lanzen, zum Zeichen der römischen Überlegenheit,

---

alles feste Land und vierhundert Stadien von der Küste landeinwärts. Aus dieser Umgrenzung fielen nicht sehr viele der zum Römischen Reich gehörigen Länder heraus, sondern die größten Völker und mächtigsten Könige waren darin inbegriffen.“ Dingmann 2007, S. 283, betont: „Gegen den Widerstand der Senatsmehrheit wurde die Übertragung des Kommandos plebiszitär durchgesetzt. Pompeius erhielt ungeahnte Vollmachten. Sein Imperium erstreckte sich über das gesamte Mittelmeergebiet bis zu 50 Meilen landeinwärts; er war befugt, Truppen auszuheben und Gelder mit unbegrenztem Kredit einzufordern; er nutzte alle vorhandenen Schiffe, ernannte Legaten und sollte sein Kommando drei Jahre lang ausüben.“

311 Plut., Pompeius, 25,9. Diese Begebenheit ist im Übrigen nur von Plutarch überliefert.

312 Vor den letzten Restaurierungen waren nur vier der Senatoren sichtbar, vgl. Abb. 115.

313 Gemeint ist die siegreiche Schlacht vor Kilikien, s. Plut., Pompeius, 26,5ff. Zu Entwicklung und Hergang auch: RE, 42. Halbband, Sp. 2092-2101, bes. Sp. 2099; Dingmann 2007, S. 282-294, bes. 287f. Zu Seeschlacht-darstellungen s. Henze 1970, S. 163ff.

stechen in den Himmel.[314] Bekleidete und unbekleidete, mit Schwertern, Lanzen und Keulen bewaffnete Männer bevölkern die Bildfläche. Es fällt hierbei schwer, Römer von Piraten, d.h. Sieger von Besiegten, zu unterscheiden. Möglicherweise handelt es sich bei dem behelmten Soldat mit wehender roter Chlamys in der rechten Bildhälfte um Pompeius Magnus.

Auch in diesem Gewölbe ist durch die Historien zweifelsohne die *virtus* des Pompeius Magnus dargestellt. Die Darstellung der *Seeschlacht* ist in Zusammenhang mit der von Plutarch erwähnten Waffentüchtigkeit, Schnelligkeit und dem Organisationstalent des Pompeius zu sehen.[315] Heftner bemerkt zum Piratenkrieg (Plut., Kap. 24-26): „Pompeius' Charakter erstrahlt hier im besten Licht. Die schon bekannten militärischen Tugenden, Umsicht, Schnelligkeit, Energie verbinden sich mit den gleichfalls schon bekannten menschlichen Vorzügen Mäßigung und Humanität."[316] Nach der siegreichen Schlacht ließ er Milde (*clementia*) über den Piraten walten, die sich ihm ergaben, und siedelte sie gar nach der letzten Schlacht im Küstengebiet an.[317] Diese weise Entscheidung führte nicht nur zu einer schnelleren Beendigung des Krieges, sie bedeutete auch einen weiteren Prestigegewinn für Pompeius Magnus unter der römischen Bevölkerung.[318] Unter diesem letzten Punkt sind auch die drei übrigen Szenen des mittleren Gewölbes zusammenzufassen, jeweils von Plutarch besonders hervorgehoben bei der Raben-Anekdote[319], aber auch bei der *Census-equitum*-Szene.[320]

Über den soeben besprochenen Historien schwebt *Prudentia* (Klugheit, Besonnenheit)[321] auf einer Wolke (Abb. 117). Die Beine überschlagen lehnt sie sich nach hinten und stützt den Oberkörper mit ihrem linken Ellbogen. Ihre Rechte hält den großen Spiegel fest, in dem ihr

[314] Formal wurde auch diese Szene mit Polidoro da Caravaggios Kompositionen verglichen, s. Brugnoli 1960, S. 241; Dies. 1961, S. 20. Vicarelli 1996, S. 244, verweist in diesem Zusammenhang auf dessen Fries am römischen Palazzo Gaddi. S. zu dessen Fassade auch Leone de Castris 2001, S. 140f.

[315] Plut., Pompeius, 1,4; Heftner 1995, S. 36.

[316] Heftner 1995, S. 177. Die Schnelligkeit, mit der der Krieg durch Pompeius beendet wurde, wird auch betont in RE, 42. Halbband, Sp. 2100.

[317] Bis zu jenem Zeitpunkt war ein öffentliches Vorführen mit anschließender Exekution üblich, s. Dingmann 2007, S. 288.

[318] Ebd., S. 289.

[319] Diesbezüglich berichtet Plutarch (Pompeius, 1,3): „... noch nie hat hinwiederum ein anderer Römer eine stärkere Zuneigung des Volkes sich erworben, die sich schneller entwickelte, einen höheren Gipfel erreichte, als er im Glück war, und festen Bestand hatte, als es ihm schlecht ging, als Pompeius." Und Heftner 1995, S. 177, stellt fest: „Die […] Auseinandersetzung um die Lex Gabinia wird historisch korrekt als innenpolitischer Triumph des Pompeius geschildert, als Sieg der alten Achse zwischen dem Feldherrn und der breiten Masse. Das Volk wirft sich mit vollem Einsatz für ihn in die Schlacht ...".

[320] S.o., Anm. 307.

[321] Als „Fähigkeit, die richtige Handlungsalternative zu wählen", nicht mit *Sapientia*, dem universellen Wissen, zu verwechseln, s. Bautz 1999, S. 261ff. S. auch Ripa (1593), S. 225: „*La Prudenza, secondo Aristotele, è un'habito attivo con vera ragione, circa cose possibili, per conseguire il bene, & fuggir il male, per fine della vita felice...*". S. generell zu Ripas ikonographischen Anleitungen bezüglich *Prudenza*: Ebd., S. 224-226.

Spiegelbild zu erahnen ist; ihr ausgestreckter Finger weist in Richtung der *Fortitudo* des vorangegangenen Gewölbes. Ihr Blick wendet sich in dieselbe Richtung, während ihr Kopf von einem transparenten Schleier bogenartig überfangen wird. Unter ihr, auf dem Dach der Loggia, sitzt ein Putto in Begleitung eines Drachen, dessen Schwanz sich in die Loggia hineinschlängelt.[322] Züngelnd wendet er sich nach rechts und blickt, wie der ihm benachbart in umgekehrte Richtung verdreht sitzende Putto, zu den Figuren, die oberhalb des Oculus im letzten Gewölbe dargestellt sind.

Die Tugend der Klugheit und des besonnenen Verhaltens durchzieht die gesamte Vita des Pompeius Magnus.[323] Diese Haupttugend – nicht grundlos im mittleren, bedeutendsten Gewölbe dargestellt – ist sowohl auf den Bereich des Militärischen, des Politischen, aber auch auf das Menschliche zu beziehen und dementsprechend auch auf die Historien, die in den Vouten dieses Gewölbes dargestellt sind. So kann die *Seeschlacht* sicherlich auf das geschickte Verhalten in militärischer Hinsicht gedeutet werden, das letztlich dazu führte, dass Pompeius in nur 40 Tagen die Piraten besiegte, die Rom über Jahre hinweg in Bedrängnis gebracht hatten.[324] Durch geschicktes, kluges Handeln sicherte sich Pompeius Magnus auch die Sympathien des römischen Volkes, was durch die drei übrigen Historien dieses Gewölbes verbildlicht ist. Des Weiteren ist jedoch auch hier davon auszugehen, dass *Prudentia* nicht nur über das mittlere Gewölbe wirkt, sondern, ebenso wie *Fortitudo*, auf viele der in der Loggia dargestellten Historien zu beziehen ist.[325]

[322] Die Schlange, welche auch in Form eines Drachens auftreten konnte, taucht in Verbindung mit *Prudentia* seit dem 12. Jahrhundert auf; s. Bautz 1999, S. 261. In frühen Texten fand oft eine Gleichsetzung von Drache und Schlange statt; Darstellungen von Drachen mit Schlangenschwänzen entsprechen ebenso einer Tradition; s. LCI, Bd. 1, Sp. 516ff. Auch Fabricii weiß zu berichten: „*E ben vero, che Drago, & Serpente sendo quasi l'istessa cosa nelle scritture sacre è preso in buona, & in mala significatione*." Principio Fabricii, Delle allusioni, imprese, et embleme del Sig. Principio Fabricii de Teramo sopra la vita, opere, et ationi di Gregorio XIII Pontefice Massimo Libri VI. Nei quali sotto l'allegoria del Drago. Arme del detto Pontefice si descrive anco la vera forma d'un Principe Christiano, e altre cose..., Rom 1588, S. 378; des Weiteren empfiehlt er die Darstellung der *Prudentia* mit einem Drachen, ebd., S. 382. Dementsprechend ziert *Prudentia* mit Drachen gleich zweimal das Werk: Einmal auf dem Frontispiz (zusammen mit *Fortitudo* auf einem gesprengten Segmentgiebel einer Architektur) und ein anderes Mal mit dem Motto „NIHIL FUGIT", ebd., S. 193. Bezüglich der Drachenmetaphorik des Principio Fabricii, s. Marco Ruffini, Le imprese del drago. Politica, emblematica e scienza naturali alla corte di Gregorio XIII (1572–1585), Rom 2005, S. 43ff.

[323] Diese Aussage bezieht sich auf einen Zeitraum aus dem Leben des Pompeius Magnus vor dem Triumvirat mit Caesar und Crassus. S. dazu unten, Kap. III. 1. 3.

[324] Betont auch von Plut., Pompeius, 24-28.

[325] Es würde zu weit führen, jede der Historien auf den Gehalt der *Prudentia* hin zu untersuchen. Vicarelli beispielsweise verweist auf die „prudenza nel riconoscere la pericolosità delle lettere di Sertorio per lo stato romano" und bezieht sich damit auf eine im ersten Gewölbe dargestellte Szene, s. Vicarelli 1996, S. 45.

Im dritten und somit letzen Gewölbe (Abb. 70) werden abermals zwei Oberthemen bebildert:

a) der Mithridates-Krieg
b) die Ordnung des Ostens.[326]

Auf die *Lex Gabinia*, die Pompeius bei dem Sieg über die Piraten verhalf, folgte kurz darauf die *Lex Manilia*, welche dessen Macht noch auf in Asien angesiedelte Provinzen erweiterte, um gegen Mithridates und dessen Verbündeten Tigranes vorzugehen.[327]

Chronologisch an erster Stelle steht die *Nächtliche Schlacht gegen Mithridates* in der Nähe des Euphrats[328], die in der Süd-Voute zu finden ist (Abb. 118). Auf die Flucht des Mithridates, der sich auf den Berg Dasteira zurückgezogen hatte, folgte eine fast siebenwöchige Belagerung durch die Römer; letztere hatten dank Pompeius' Klugheit Wasser zur Verfügung (Plut., Pompeius, 32,4). Nachdem Mithridates alle Kampfunfähigen und Kranken töten ließ, wagte er eine nächtliche Flucht. Als diese gelang, fürchtete Pompeius, der Feind könne vor ihm den Fluss überqueren und beschloss, die Mittagsrast zu nutzen, um heimlich Mithridates und seine Truppen zu umgehen und in der Nähe des Euphrats auf ihn zu warten. Der Plan gelang; über zehntausend Soldaten aus den Truppen des Mithridates fanden in der darauf folgenden Nachtschlacht den Tod, ihr König jedoch konnte fliehen.

Als Landschaftsindikatoren sind im Hintergrund des Freskos ein hoher Berg – wohl der Dasteira – und im linken Vordergrund ein Flussbett – wohl das des Euphrats – wahrzunehmen. Es ist eine wolkenverhangene Nacht, der Mond steht am rechten Bildhintergrund.[329] Dementsprechend ist auch das Licht-Schatten-Verhältnis des Freskos einer Nachtszene angepasst: Die Übergänge zwischen beleuchteten Flächen und Schattenzonen scheinen hart und abrupt, gleißendes Licht steht unmittelbar neben dunklen d.h. verschatteten Partien, wobei die Lichtverhältnisse nicht unbedingt mit dem im Hintergrund stehenden Mond übereinstimmen.

Wie bereits bei der Seeschlacht, fällt es auch hier schwer, die beiden gegnerischen Truppen voneinander zu unterscheiden. Unzählige in den Himmel ragende Lanzen verweisen auf die Größe der Schlacht, die nur im Vordergrund als solche dargestellt ist. Hier stoßen im Zentrum diagonal über die Bildfläche zwei Reiter mit erhobener Lanze aufeinander, ein drittes Pferd

[326] Brugnoli 1960, S. 225; Dies. 1961, S. 10, deutet die Szenen als Darstellungen des „conflitto tra Ircano II e Aristubolo per il dominio della Giudea". Witcombe 1981, Bd. 1, S. 85, vermutet in einer der Szenen ebenfalls eine Begegnung zwischen Pompeius und Aristubolus, während er eine andere ganz unbenannt lässt.

[327] Zu den historischen Begebenheiten des Asienfeldzuges: RE, 42. Halbband, Sp. 2101-2118; Dingmann 2007, S. 294-306, hier S. 294: „Die Bestimmungen der lex Gabinia und der lex Manilia zusammengenommen, besaß Pompeius damit eine ungeahnte Machtfülle."

[328] Plut., Pompeius, 32,5-12. Diese Szene findet erstmals eine richtige Deutung durch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 85. S. zur Schlacht auch RE, 42. Halbband, Sp. 2106; Heftner 1995, S. 227ff. Hier auch zum Folgenden.

[329] Plutarch berichtet, dass die Römer den Mond, der „dem Untergang nahe war", im Rücken hatten; Plut., Pompeius, 32,6.

liegt bereits tot zu ihren Füßen. Das Dexileos-Motiv wird dabei an dem rechten Reiter im Sinne der *varietas* aus einer anderen Perspektive, nämlich von schräg hinten, dargestellt.[330] Ob es sich bei dieser Person um Pompeius Magnus handelt, bleibt reine Spekulation und ist für die Benennung der Historie nicht relevant. Das in gleißendem Licht erhellte Gesicht des Gegners ist angstverzerrt. Die Dramatik des Augenblicks wird bei dieser Reitergruppe durch diverse „Beleuchtungseffekte" regelrecht gesteigert. Zu erkennen und daher hervorzuheben sind ansonsten nur wenige Personen: Zwei Soldaten am rechten Bildvordergrund, die sich scheinbar unterhaltend dem Kampfgeschehen nähern, sowie ein Soldat auf der linken Seite, der sich mit hinter sich herschleifender Lanze unbemerkt davonschleichen will. Die übrigen Personen sind zusammen mit dem Hintergrund in skizzenhafter, fast schon graphischer Ausführung und ähneln annähernd lavierten Sepia-Zeichnungen.[331] Die Betonung des *disegno* erhöht hierbei zugleich die Plastizität der Figuren.

Im Westen schließt sich die *Unterwerfung des armenischen Königs Tigranes* an (Abb. 119).[332] Der Sohn des Tigranes, der jüngere Tigranes, hatte sich mit seinem Vater überworfen und Phraates, den Partherkönig, zu einem Einfall in Armenien überreden können, um an die Herrschaft über das Reich seines Vaters zu gelangen. Sie scheiterten letztlich aber an der befestigten Hauptstadt Artaxata.[333] Nach der erfolgreichen Schlacht gegen Mithridates wurde Pompeius von Tigranes dem Jüngeren nach Armenien gerufen, damit dieser sich mit Rom gegen seinen Vater verbünde. Doch als König Tigranes von der nahen Anwesenheit Pompeius' erfuhr, ritt er zum Römerlager, um sich zu unterwerfen, da er erfahren hatte, dass Pompeius „milde und gütig vom Charakter sei".[334] Die Bildleserichtung von links nach rechts folgt dem zeitlichen Ablauf des Geschehens. Plutarch berichtet, wie Tigranes in das Römerlager ritt, wo ihm befohlen wurde, vom Pferd zu steigen. Dieses, noch erregt von dem Ritt, wird von Soldaten am linken Bildrand beruhigt, während rechts die Unterwerfungsszene zu sehen ist. Die Hauptszene wird auch hier durch Personen betont, die das Geschehen

[330] In der Figurennachahmung wurde seitens der Kunsttheorie Wert auf eine Transformation der Vorlage gelegt. Die Figuren sollten „auf eine Weise nachgeahmt werden, die sie verändert und wie die eigene erscheinen läßt", s. Irle 1997, S. 2; s. auch Anm. 255.

[331] Trotz der generell eher dunkelblauen Farbigkeit dieser Nachtszene, die für Nachtstücke der Spätrenaissance und des Manierismus üblich ist, wird mit den braunen Tönen bereits dem barocken Nachtstück vorausgegriffen. S. zu Nachtstücken generell Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock, Wien, Köln, Weimar 2003, und im Besonderen ebd., Kapitel V „Das Goldene Zeitalter des Nachtstücks. Einleitung zur braunen Nacht des Barock", S. 469ff. S. auch Jacques Bousquet, Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520–1620, München 1985³, S. 100.

[332] Plut., Pompeius, 33,3-4. RE, 42. Halbband, Sp. 2107; Vicarelli 1996, S. 44.

[333] RE, 42. Halbband, Sp. 2105, 2107.

[334] Plut., Pompeius, 33,2.

beobachten.[335] Sie umgeben die Begegnung zwischen Pompeius und Tigranes annähernd kreisförmig, den Betrachter quasi integrierend. Der armenische König nahm „seine Königsmütze ab und schickte sich an, sie ihm [*Pompeius*] zu Füßen zu legen, sich niederzulassen und – Schande über Schande – ihm zu Füßen zu werfen. Aber Pompeius kam ihm zuvor, faßte ihn bei seiner Rechten, zog ihn zu sich und ließ ihn neben sich sitzen“.[336] Der unbewaffnete[337] Tigranes ist vor Pompeius – dieser diesmal mit gelbem Mantel bekleidet – in die Knie gesunken; letzterer beugt sich jedoch herunter, umfasst den rechten Oberarm und die linke Schulter und zieht den armenischen König zu sich herauf. Im Mittelgrund links stehen gleichförmig aufgereiht einige Soldaten; daneben öffnet sich im zentralen Bildhintergrund der Blick auf eine befestigte Stadt, wohl Artaxata.

Ähnlich der vorangegangenen *Nachtschlacht* ist auch bei der Unterwerfungsszene der Umgang mit dem Licht: Diesmal stehen farbige, gleißend helle Szenen den verschatteten Partien gegenüber; kontrastierende Farben wie Rot und Grün changieren nebeneinander in der Bekleidung des Tigranes; die Aufmerksamkeit bzw. der Blick des Betrachters wird durch die quasi kompositionsbildenden Lichteffekte auf die aussagekräftigen Momente gelenkt, während die Figuren im Mittel- und Hintergrund gleichförmig in einem Braunton hinskizziert sind.

Ein ähnlicher Umgang mit Form und Farbe ist in der Nord-Voute zu beobachten, wo *Tigranes d.J. in Fesseln* vor Pompeius geführt wird (Abb. 120).[338] Die in manchen vorherigen Szenen beobachtete Skizzenhaftigkeit ist auch in dieser Szene auszumachen, z.B. in der Figur des im Mittelgrund reitenden Soldaten. Es fällt zudem eine Flüchtigkeit in der Malweise auf, besonders in der Figur des Soldats oben rechts, die den anderen Bildfeldern nicht eigen ist.[339]

Als Pompeius die Gebiete an den alten armenischen König zurückgab, forderte er gleichzeitig sechstausend Talente ein. Prinz Tigranes sollte König von Sophene werden. Der ältere Tigranes nahm das Angebot freudig an und versprach dem Heer noch zusätzliche

[335] Die beiden hinter Tigranes stehenden Männer mögen wegen ihrer turbanähnlichen Kopfbedeckung als verkürzte Darstellung der Freunde und Verwandten des Tigranes, die laut Plutarch den armenischen König begleiteten, gelten.

[336] Plut., Pompeius, 33,4.

[337] Von einer Schwertabgabe wird nur bei Plutarch berichtet, Heftner 1995, S. 237. Das Schwert befindet sich in der Hand des einen Soldaten im Bildvordergrund. Aufgrund der Überschneidung durch den vorkragenden Stuckrahmen ist auf der Abbildung nur der obere Teil des Knaufes zu erkennen.

[338] Plut., Pompeius, 33,7. RE, 42. Halbband, Sp. 2108; Vicarelli 1996, S. 45; Dingmann 2007, S. 301f, hier auch zur folgenden Historie. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 85, vermutet in dieser Szene die Darstellung des Aristobulos vor Pompeius Magnus.

[339] Mit einher geht eine gewisse Unproportionalität der Figuren. Die Beine des sitzenden Pompeius Magnus sind im Vergleich zu dem massigen Oberkörper und den kräftigen, fast zu langen Armen viel zu kurz geraten. In den vorherigen Gewölben war dies nicht zu beobachten.

Geldgeschenke. Darüber erzürnt, lehnte der junge Tigranes die Einladung zum Festmahl ab: „er brauche keinen Pompeius, der ihn so belohnte, er werde auch noch einen anderen Römer finden. Darauf wurde er in Fesseln gelegt und für den Triumph in Haft gehalten.“[340] Diesmal nimmt der unter einem Baldachin thronende Pompeius Magnus fast die gesamte linke Bildhälfte ein. Gebieterisch verweist er auf den Boden vor sich, wo der gefesselte Tigranes d.J., dessen Haupt eine Krone ziert, von einem Soldaten in die Knie gezwungen wird. Es wiederholt sich auch hier das in den beiden vorangegangenen Szenen beschriebene Licht-Schattenspiel bei vergleichbarer Farbenverwendung der vorherigen Szene.[341]

Ein noch reicheres Farbspektrum mit changierenden Farben erwartet uns im letzten zu besprechenden *quadro riportato* der Loggia, wo die *Nebenfrauen des Mithridates vor Pompeius Magnus* dargestellt sind (Abb. 121).[342] Diese wurden gefangen genommen und dem Pompeius vorgeführt, der sie alle zu ihren Eltern oder Verwandten zurückschickte. Die bunt gekleideten Konkubinen mit Diademen und Bändern im Haar treten von rechts auf den unter einem Baldachin sitzenden Pompeius Magnus zu[343], welcher mit seiner linken Hand den Frauen gönnerhaft den Weg in die Freiheit weist. Vier Soldaten am rechten Bildrand beobachten das Geschehen. Ein Soldat erscheint in Rückansicht sehr prominent im Bildfeld; er bewacht vermutlich die Geschenke der Stratonike, der Hauptfrau des Mithridates – in einer verkürzenden Darstellung hier nur ein *rostrum* und einen roten Mantel.[344]

Die letzte Szene verdeutlicht Pompeius’ Mäßigung in sexueller und finanzieller Hinsicht.[345] Untersucht man die drei weiteren Historien aus diesem Gewölbe auf eine Aussage bezüglich der dargestellten Tugenden des antiken Feldherrn, so stößt man einerseits auf *clementia* (Güte und Milde, die er bezüglich Tigranes d.Ä. walten lässt)[346], aber auch auf politische Strenge

[340] Plut., Pompeius, 33,7.

[341] Auffällig ist, dass Pompeius Magnus im dritten Gewölbe nicht mehr durch den roten Feldherrnmantel gekennzeichnet ist. Sowohl Kleidungsfarbe, als auch Aussehen und Alter des antiken Feldherrn variieren extrem.

[342] Plut., Pompeius, 36,3. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 85; Vicarelli 1996, S. 45. RE, 42. Halbband, Sp. 2112f, hier wird nur von Stratonike berichtet, der „Lieblingsfrau“ (Plut., Pompeius, 36,3) des Mithridates; die hier dargestellten Nebenfrauen werden nicht erwähnt.

[343] Pompeius ist diesmal blond und mit Kinnbart dargestellt.

[344] Plut., Pompeius, 36,9: „Davon nahm er nur dasjenige, was ihm als Schmuck für Heiligtümer und zur glänzenden Ausstattung des Triumphes geeignet schien“. Die Schiffsschnäbel, Trophäen nach Seeschlachten, dienten in der Antike dem Schmuck von Tempeln, Ehrensäulen und Rednertribünen. Bei dem roten Mantel könnte es sich um das Gewand Alexanders des Großen handeln, das sich im Besitz des Mithridates befand und das Pompeius Magnus bei seinem dritten, auf den Asienfeldzug folgenden Triumph tragen sollte. S. RE, 42. Halbband, Sp. 2125.

[345] Heftner 1995, S. 30, S. 262, macht darauf aufmerksam, dass Plutarch diese Tugenden noch heller erstrahlen lässt, indem er der Selbstbeherrschung des römischen Feldherrn die Lüsternheit und den ausschweifenden Lebensstil des Mithridates gegenüberstellt, s. Plut., Pompeius, 36,3ff; 37,1ff. S. auch Vicarelli 1996, S. 45.

[346] S. dazu auch Dingmann 2007, S. 301f.

und Entschiedenheit, mit der er dem Undank des jüngeren Tigranes begegnet. In der *Nächtlichen Schlacht gegen Mithridates* wird die Voraussicht und das organisatorische, strategische Talent des antiken Feldherrn veranschaulicht.[347]

Insofern lässt sich die Darstellung der *Vigilantia* (Wachsamkeit)[348] im Zentrum des dritten Gewölbes (Abb. 122) nur bedingt und eher im übertragenden Sinn auf die Historien darunter beziehen. Konkret geschieht dies am ehesten mit der *Nachtschlacht*, die *Vigilantia* mit ihrer Lampe zu beleuchten scheint und mit der sie – neben dem Verweis auf Pompeius' Wachsamkeit, den Feind nicht entkommen zu lassen – somit auf kompositionell-formale Weise einfallsreich verbunden ist. Ein weiteres Attribut ist ein Hahn[349], der zusammen mit einem Putto oberhalb des Ovals sitzt. Die Funktion des Hahns als Verkünder des Endes der Nacht fügt sich neben der Lampe inhaltlich zur Erläuterung der *Nachtschlacht*-Szene[350]; formal ist selbst innerhalb des Oculus ein Übergang zwischen Dunkel (dort, wohin *Vigilantia* mit ihrer Lampe leuchtet) und Hell (in der unteren Zone, wo Hahn und Putto sitzen) zu konstatieren. Der Hahn blickt krähend zum mittleren Gewölbe zurück. Die Personifikation selbst ist von einer Lichtaureole hinterfangen. Es dominiert der massige Unterkörper, der fast von der Wolke herunterzurutschen scheint. Die Beine weisen angewinkelt zur linken Körperseite, während der zurückgelehnte Oberkörper zur anderen Seite gedreht ist. Hier hält *Vigilantia* auch die Lampe empor, während sie über ihre Schulter zurückblickt und somit ihre Wachsamkeit in alle Richtungen walten lässt.

Der Putto neben dem Hahn ist wieder in extremer Untersicht dargestellt und wendet sich strampelnd und winkend in ähnlich verdrehter Weise wie die Personifikation über ihm nach links zu den vorangegangenen Gewölben zurück. Wir erinnern uns an dieser Stelle an den ebenfalls winkenden Putto über dem ersten Gewölbe. Über eine räumliche Distanz hinweg – die Spannweite vom ersten bis zum dritten Gewölbe – kommunizieren die beiden Putti miteinander. Kommunikation zwischen den dargestellten Figuren bzw. zwischen den Figuren

[347] Erwähnt bei Plut., Pompeius, 6,6.

[348] Brugnoli 1960, S. 226. In ihrer 1961 erschienenen Publikation nennt sie die Tugend dann allerdings *Temperantia* (S. 11), was in der Folge dann von Pietrangeli aufgegriffen wird. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 84; Bevilacqua 1993 a, S. 313 und Vicarelli 1996, S. 45, benennen sie dann wieder richtig als *Vigilantia*.

[349] Die *Vigilantia* der Ruggieri-Loggia entspricht demnach einer der Beschreibungen Ripas dieser Personifikation, die sie mit einer Lampe in der Hand und einem Hahn wiedergibt, s. Ripa (1593), S. 286f. Das Attribut, das sie generell charakterisiert, ist die Lampe. Daher erscheint mir auch eine Benennung als *Temperantia* nicht sinnvoll, s. Anm. 348. - Bezüglich des Hahns: Er symbolisiert dadurch, dass er nie versäumt, des Nachts aufzuwachen, um mit seinem Krähen den Morgen zu verkünden, konstante Wachsamkeit, s. Vicarelli 1996, S. 45, mit Anm. 26. Die Autorin verweist darauf, dass das Tier auch als Attribut von Apoll und Merkur gilt, deren Eigenschaften sie daraufhin auf unsere *Vigilantia* überträgt. Zum Hahn als Symbol der Wachsamkeit s. auch LCI, Bd. 2, Sp. 206ff.

[350] Laut Plut., Pompeius, 32,5ff, fand die Schlacht bei einem Mond, dessen „Licht dem Untergange nahe war", statt. Auch Borchhardt-Birbaumer 2003, berichtet S. 75: „Das Tier kommt in der neuzeitlichen Malerei und Grafik […] als Attribut der wachenden Studierenden (und Künstlern) der Nacht vor, ist aber meist dem Morgen […] zugeordnet."

und dem Betrachter, hergestellt durch Gesten und/oder Blicke, ist ein weiteres Charakteristikum der Fresken des Piano Nobile des Palazzo Ruggieri. Zum einen erhöhen diese Interaktionen und die Kommunikation den Realitätscharakter der Figuren, welcher bereits durch das äußerst überzeugende *di sotto in sù* betont wird. Zum anderen gibt diese Form der Kommunikation dem Betrachter einen Leitfaden, die Historien der Loggia in richtiger Reihenfolge zu betrachten, um am Ende (dem 3. Gewölbe) angelangt, sich wieder zurückzuwenden. Der Betrachter wird hin zum mittleren Gewölbe geleitet, wo sich in einem der Eck-Oculi ein weiterer winkender Putto direkt an den ihn wendet und wo sich der prunkvolle Durchgang in den Salone befindet. Die Kommunikation funktioniert aber auch durch Figuren (zumeist Soldaten), die innerhalb der Historien zu sehen sind und die eigentlich einer anderen Realität, nämlich der dargestellten, angehören und die sich dennoch an den Betrachter wenden. Dies geschieht zumeist durch Blickkontakt in Verbindung mit Zeigegestus (z.B. Gewölbe 2: Raben-Szene und Triumph), d.h. in demonstrativer Funktion.

Die Wirkungsstätten des Pompeius Magnus sind in den Lünetten durch die drei Erdteile *Europa*, *Asien* und *Afrika* als weibliche Personifikationen dargestellt.[351] Dass es sich bei diesen Erdteil-Darstellungen nicht um eine allgemeingültige Darstellung der Kontinente handeln kann, sondern dass diese konkret auf die Vita des Pompeius Magnus bezogen sind, macht das Fehlen des „neuen" Kontinents Amerika deutlich. Die Personifikationen lagern jeweils im Bildvordergrund in eine scheinbar für sie „typische" Landschaft eingebettet und sind zumeist an einen Felsen gelehnt.

Europa ist an der westlichen Eingangsstirnwand verbildlicht (Abb. 123). Die blonde Personifikation ist durch die Tiara auf ihrem Kopf, dem Zepter in ihrer Rechten und das Kreuz, das sie mit ihrer Linken fest umschließt und das mit der Erdkugel verbunden scheint, eindeutig als *Europa-Ecclesia* gekennzeichnet.[352] Der untere Teil des Kreuzes weitet sich

[351] Zu den Erdteil-Darstellungen im Palazzo Ruggieri vgl. v.a. Poeschel 1985, S. 93ff, 234f. S. auch Brugnoli 1960, S. 226; Dies. 1961, S. 11; Pietrangeli 1970, S. 30; Ders. 1971, S. 178; Vicarelli 1996, S. 45. Zu Erdteil-Personifikationen, deren Darstellung sich mit der römischen Expansion zu bilden begann, allgemein: LCI, Bd. 1, Sp. 661ff.

[352] Vicarelli 1996, S. 47. Poeschel 1985, S. 94, betont die Sonderstellung, die der *Europa* des Palazzo Ruggieri ihrer Meinung nach zukommt: „Erstmalig in den bekannten, neuzeitlichen Erdteil-Darstellungen erscheinen die Zeichen der christlichen Religion als die wichtigsten Attribute der Personifikation Europas." Zu Europadarstellungen allgemein, s. auch Sabine Poeschel, Europa – Herrscherin der Welt? Die Erdteil-Allegorie im 17. Jahrhundert, in: Klaus Bußmann / Elke Anna Werner (Hrsg.), Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder, Stuttgart 2004, S. 269-287. Hier wird besonders der Aspekt der Vorherrschaft dieser Erdteil-Darstellung gegenüber den Darstellungen von *Asien*, *Afrika* und *Amerika* hervorgehoben; die Suprematie *Europas* liegt laut Ripa eben in der christlichen Religion begründet: „*Si rappresenta che tenghi il tempio, per dinotare ch'in lei al presente ci è la perfetta, & verissima Religione, & superiore à tutte l'altre.*" Ripa (1603), S. 332f. Der Darstellung der *Europa* in der 1603 erschienenen Ausgabe liegen Zepter und Tiara zu Füßen, während sie mit ihrer Rechten einen Tempel emporhält. Die damit verbundene majestätische Haltung – die im Vergleich

hierbei zu einem Schiffsruder aus, in dem die Erde wie in einer Schale liegt; eine Deutung als Steuerruder der Kirche liegt auf der Hand.[353] Diese *Europa*-Ikonographie lehnt sich an das Frontispiz von Abraham Ortelius' 1570 in Antwerpen erschienenen *Theatrum orbis terrarum* (Abb. 125) an, auf dem *Europa* eine Architektur bekrönt und, die anderen Erdteile überragend, die christlichen Insignien – bis hin zum Kreuz, das in einem Steuerruder endet und mit der Erdkugel verbunden ist – bei sich trägt.[354] Poeschel übersieht die ikonographische Ähnlichkeit der *Europa* des Palazzo Ruggieri mit jener des Frontispizes des ca. zwanzig Jahr zuvor erschienenen Werkes. Es kann aufgrund der Übereinstimmungen jedoch angenommen werden, dass Ortelius' *Theatrum orbis terrarum* dem/den Künstler/n der Ruggieri-Loggia bekannt war.[355]

Asien ist in der Lünette über der ersten in den Salone führenden Tür dargestellt (Abb. 126). Die Personifikation ist mit goldenem Schmuck an Armen, Hals und Kopf versehen und trägt ein hauchdünnes hellgrünes Gewand, das die linke Brust entblößt lässt. Mit der Linken hält sie ein Rauchgefäß empor, dem ein feiner Rauch entströmt.[356] Ob es wirklich die erste neuzeitliche Darstellung *Asiens* mit Rauchgefäß in Italien ist[357], bleibt zu überprüfen. Mit Sicherheit taucht sie mit diesem Attribut bereits auf dem oben erwähnten Frontispiz des

---

mit den anderen Erdteilen auch in der Ruggieri-Loggia festzustellen ist – lässt sich nach Meinung d. Verf. bereits auf Plinius, Nat. Hist., III,1, zurückführen.

353 Das Steuerruder steht ikonographisch in enger Verbindung mit Petrus und der christlichen Kirche (die Kirche als Schiff), s. LCI, Bd. 4, Sp. 61ff. Vicarelli bemerkt zur Europa des Palazzo Ruggieri: „Il potere della Chiesa, sovrana dell'Europa, si estende per mare e per terra incontrastato", Vicarelli 1996, S. 47. - Im Palazzo Farnese in Caprarola befindet sich eine als „Chiesa" bezeichnete zweigesichtige Allegorie (Abb. 124), die in der linken Hand einen Schlüssel hält und mit der rechten fest ein Steuerruder umfasst.

354 S. zu diesem Werk Poeschel 1985, Kat.-Nr. 4.

355 Zumindest Egnazio Danti (1536–1586) war das Werk bekannt, denn er wandte sich im Zusammenhang mit der Entstehung der Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan 1580 mit einem Schreiben an den niederländischen Autor; s. dazu Lucio Gambi / Antonio Pinelli, La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano, Mailand 1997, S. 7f. Diese Beobachtung ist von Bedeutung, wenn die Fresken der Ruggieri-Loggia den Brüdern Cherubino und Giovanni Alberti, die nachweislich in Kontakt zu Egnazio Danti standen, zugeschrieben werden können.

356 Die entblößte Brust der Personifikation *Asiens* könnte als Andeutung auf die Amazonen zu verstehen sein, gegen die Pompeius Magnus bei der Verfolgung des Mithridates um den Kaukasus am Fluss Abas gekämpft haben soll; s. Plut., Pompeius, 35,5f. - Das Rauchgefäß verweist auf „orientalische Sitten" und die Herkunft von Weihrauch; s. Poeschel 1985, S. 94, 107. 1593 wird es dann durch Ripa zu einem zu *Asien* gehörenden Attribut; Ripa (1603), S. 334: *„... nella sinistra terrà un bellissimo, & artifitioso incensiero dal qual si veggia esalare assai fumo.* […] *Il fiumigante incensiero dimostra li soavi & odoriferi liquori, gomme & spetie, che producono diverse provincie. Et particolarmente dell'incenso, che basta abbondantemente pei sacrificij à tutto il mondo*." Hiermit ist ein Punkt angesprochen, der das neuzeitliche *Asien*-Bild von dem antiken unterscheidet. Wegen ihrer hohen Kultur und den reichen Handelswaren, was sie von *Afrika* und *Amerika* des 16. Jahrhunderts unterschied, ist die Personifikation würdevoller dargestellt als die beiden anderen als unzivilisiert geltenden; s. diesbezüglich auch Poeschel 2004, S. 274. Ebenso sind kostbare Gewänder und Schmuck in der *Asien*-Ikonographie üblich und als Hinweis auf den Reichtum Asiens zu deuten, s. Dies. 1985, S. 8. Ripa (1603) schreibt S. 334: „*... sarà vestita di habito ricchissimo, tutto ricamato d'oro, di perle, & altre gioie di stima…*".

357 Poeschel 1985, S. 94.

Theatrum orbis terrarum (Abb. 125) auf, was die These stützt, dass das Werk dem/den Künstler/n der Ruggieri-Loggia bekannt gewesen sein muss.[358]

In der Lünette über der dritten Tür der Nordwand, quasi in Umkehrhaltung zu *Asien*, mit der zusammen sie den zentralen Durchgang einklammert, lagert *Afrika* (Abb. 127). Die Personifikation ist abgesehen von goldenen Armreifen, einer Kette und einer Krone, bis auf einen die Scham bedeckenden Schleier nackt und dunkelhäutig mit langem schwarzem lockigem Haar, weist aber keine ihrer Hautfarbe entsprechenden typischen physiognomischen Züge auf.[359] Ihr Kopf ist von einem Kranz züngelnder Flammen hinterfangen. Dies, wie auch die karge verbrannte Landschaft hinter ihr, ist ein Verweis auf die Sonne und das heiße Klima Afrikas.[360] Die Personifikation umfasst mit ihrer Rechten einen Baum. Ein abermaliger Vergleich mit dem Frontispiz aus dem Jahr 1570 (Abb. 125) zeigt eine fast nackte *Afrika*-Personifikation mit Strahlenkranz, welcher den Kopf hinterfängt, und einem Zweig in ihrer Hand, der von Poeschel als Balsamzweig bezeichnet wird.[361]

Die Beschreibung der Loggienfresken hat unter anderem gezeigt, dass dem mittleren Joch eine Sonderstellung zukommt. Darauf weisen nicht nur der reicher gestaltete Türrahmen, die heute leere Porträtnische und die Darstellung der Viktorien hin, welche an drei Seiten die Bogenzwickel zieren. Auch die dekorativen Elemente betonen durch ihre Unterschiedlichkeit von den beiden äußeren Gewölben die Besonderheit des zentralen Jochs. Unterschiede waren in der andersartigen Scheinarchitektur, inklusive der differierenden Rahmung der *quadri riportati*, ausgemacht worden. Zudem waren die reicheren Dekorationselemente des zweiten Gewölbes aufgefallen: Die festlichen Bänder, vor allem aber die anders gestalteten Gewölbeecken. Die das zentrale Joch einklammernde Funktion, welche durch die quasi

---

[358] Verwiesen sei auf die ähnliche Gewandbehandlung bei der Darstellung der Erdteil-Personifikationen. Während *Europa* sowohl auf dem Frontispiz als auch auf dem Fresko des Palazzo Ruggieri ein Gewand aus einem schweren Stoff trägt, ist *Asien* in ein leichtes, transparentes Gewand gehüllt; bei beiden *Asien*-Darstellungen scheint der Bauchnabel durch das Gewand hindurch.

[359] Bereits in der Antike wird *Afrika* dunkelhäutig dargestellt, s. Poeschel 1985, S. 15. Plinius d.Ä. behauptet, dass die Haut der Afrikaner durch die nahe Sonne verbrannt wäre, s. Plinius, Nat. Hist., II,189, s. auch Poeschel 1985, S. 102. Es gibt allerdings auch zeitgenössische Darstellungen, in denen *Afrika* mit heller Hautfarbe erscheint, z.B. die Erdteil-Darstellungen von 1574 im Palazzo Farnese in Caprarola, ebd., S. 91ff. Die dunkle Hautfarbe hier ist für Poeschel „bemerkenswert" und entweder auf Reiseberichte oder auf „persönliche Kenntnis des Künstlers mit Afrikanern" zurückzuführen. Die Tatsache, dass die *Afrika*-Darstellung der Ruggieri-Loggia mitteleuropäische Gesichtszüge trägt, macht diese Vermutung jedoch fragwürdig. Darstellungen von Dunkelhäutigen – auch mit charakteristischen Gesichtszügen – gibt es in Italien bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Als römisches Beispiel sei nur kurz auf Sodomas *Hochzeit von Alexander und Roxane* in der Villa Farnesina (Abb. 128) verwiesen, wo eine dunkelhäutige Dienerin direkt neben dem Bett steht. Die Nacktheit der *Afrika*-Darstellung des Palazzo Ruggieri entspricht, laut Poeschel, eher zeitgenössischen Schilderungen, während „der kostbare Schmuck mehr den antiken Vorstellungen von der reichen Provinz" entstammt, ebd., S. 95.

[360] Poeschel 1985, S. 95, 182f. Sie sieht das Motiv in der Folge von Helios-Apollon-Darstellungen.

[361] Ebd., S. 314.

gespiegelten Haltungen der Erdteile *Asien* und *Afrika* entsteht, wurde ebenfalls berücksichtigt. Es wurde zudem beobachtet, dass die Kommunikation der Figuren untereinander sowie das Sich-an-den-Betrachter-Wenden offensichtlich nicht zufällig geschehen, sondern dem Betrachter einen Leitfaden zur Orientierung innerhalb des Raumes vorgeben. Es war auf die beiden sich zuwinkenden Putti über den beiden äußeren Gewölben verwiesen worden, welche den Betrachter dazu animieren, sich zurückzuwenden. Tut er dies, verharrt er automatisch im mittleren Gewölbe, wo sich ein Putto in einer der Ecken winkend an ihn wendet. Die Perspektive der scheinarchitektonischen Öffnungen trägt zu dieser Beobachtung bei. Während die Oculi in den Laibungen der Gurtbogen auf den im Westen eintretenden Betrachter hin ausgerichtet sind und zum Durchschreiten animieren, ist der Standpunkt des mittleren Gewölbes durch die Ausrichtung der Eckoculi auf das Jochzentrum hin konzipiert und lädt zum Verweilen ein. Durch die Fluchtpunktwahl des zentralen Oculus hingegen wird zudem die Blickrichtung vorgegeben: Der Betrachter muss mit dem Gesicht in Richtung Salone stehen, um die Perspektive richtig wahrnehmen zu können. All diesen konkreten und verdeckt-psychologischen Hinweisen folgend ist der Betrachter nun bereit, den sich der Loggia anschließenden Raum, den Salone, zu betreten.

III. 1. 2. Der Salone

Das Bildprogramm der Loggia wird im Salone erneut aufgegriffen (Abb. 129-132): Szenen aus dem Leben des Pompeius Magnus sind auch hier zu sehen. Aufgrund der Friesform liegt offensichtlich ein anderes Dekorationssystem vor. Auffällig ist im Unterschied zur Dekoration der Loggia zudem, dass es im Salone nur zwei Bildfelder gibt und dass hingegen die hiesige Ausstattung von den sechs überlebensgroßen weiblichen Personifikationen dominiert wird.
Die Farbigkeit der Salone-Fresken entspricht mit den Gelb-, Grün-, Blau- und Rottönen annähernd jener der Loggia. Nach den letzten Restaurierungen erstrahlt der Raum in leuchtenden Pastelltönen[362], wobei ein Grauviolett, das rundumlaufend als Hintergrundsfarbe der Nischen dient, zusammen mit dem fingierten hellrosa Marmor der Fensterrahmen an den Schmalwänden und dem Hellgrün, das vereinzelte Flächen der Scheinarchitektur füllt, dem Gesamtbild einen ‚bonbonartigen' Charakter verleiht.[363]

[362] Hierbei sind neben teilweise völlig anders als 2004 aussehender Farbgebung auch neue Details (diverse Dekorationselemente, Inschriften) zum Vorschein gekommen, s.u. Eine bezeichnende farbliche Veränderung fand beispielsweise an den Rahmen der *quadri riportati* statt: Anstelle des heutigen reinen goldgelben Rahmens, war dessen Innenstruktur 2004 dunkelblau abgesetzt (Abb. 133).

[363] Pastelltöne sind in der Wand- und Deckenmalerei des Manierismus häufig vertreten und finden sich beispielsweise in vielen Kapellendekorationen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom.

III. 1. 2. 1. Das Dekorationssystem

Das Dekorationssystem des 11,60 x 8 m großen Raumes erstreckt sich als monumentaler umlaufender Fries unterhalb der hölzernen Kassettendecke.[364] Die Höhe des Frieses von etwa 2 m ist möglich, weil das Mezzaningeschoss integriert ist und eine Raumhöhe von ca. 9 m vorliegt. Ein gemaltes über Pilastern und Dreiecksgiebeln verkröpftes Gesims markiert den Übergang zwischen der unbemalten Wandfläche und dem Fries. Ein verändertes Gesims und die Ansätze der Pilaster unterhalb der Verkröpfungen sind erst nach den letzten Restaurierungen wieder sichtbar geworden (vgl. Abb. 133). Gleiches ist bezüglich der roten Bänder, die unterhalb der Dreiecksgiebel befestigt sind, festzustellen.[365] Die Mezzaninfenster der zum Corso Vittorio Emanuele II weisenden Nordwand (Abb. 129) sind als Bestandteil des scheinarchitektonischen Schemas integriert und finden ihre gemalten Gegenstücke an der Südwand (Abb. 131), wo eines der Fenster sogar geöffnet ist. Zudem sind an den Langseiten über den Portalen Dreiecksgiebel gemalt, auf denen Puttenpaare lagern (Abb. 135-138). Die real existierende Symmetrie der Architektur wird folglich auch in der Malerei aufgegriffen und zu einem wichtigen Gestaltungselement. Vier weitere tatsächliche Wandöffnungen der Ost- und Westwand, die in Höhe des Mezzaningeschosses liegen, sind wie auch die Fenster von einer Scheinarchitektur rahmenartig eingefasst. Der mit Guttae und weiteren vergoldeten Applikationen verzierte Rahmen ist oben faschiert und nach unten zu beiden Seiten vertikal verlängert.[366] Die Mezzaninöffnungen der Wände sind heute durch Bildtafeln geschlossen, die eine Nische mit einer darin stehenden antiken Büste fingieren.[367] Der Bereich Giebel-Wandöffnung ist zu beiden Seiten flankiert von einer weiteren feingliedrigen stützenden Architektur, die aus einem auf einem Postament stehenden Pilaster mit fallender Volute und ionisierendem Kapitell besteht.[368] Das Gesims darüber setzt sich über die angrenzenden

[364] Die hölzerne Kassettendecke ist wohl noch die originale. - Eine erstmalige Kurzbeschreibung des Salone bei Brugnoli 1960, S. 225. S. in der Folge auch: Dies. 1961, S. 10; Pietrangeli 1970, S. 31; Ders. 1971, S. 178; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 81; Bevilacqua 1993 a, S. 311ff. Eine erneute Besprechung des Freskenprogramms des Salone dann erst wieder bei Vicarelli 1996, S. 46f.

[365] Jedoch fehlen seit diesem Zeitpunkt die Wandhaken, die ringsum unterhalb des Gesimses angebracht waren und die womöglich noch auf die ursprüngliche Ausstattung zurückgingen. Es ist anzunehmen, dass hier *arazzi* aufgehängt werden konnten. Wandteppiche stellten die teuerste Variante dar, die Wände eines Raumes zu verkleiden.

[366] Ähnliche Architekturformen finden sich zeitgleich in real gebauter Architektur, beispielsweise bei Epitaphen, wieder.

[367] S. Brugnoli 1960, S. 242, Anm. 10: Die Autorin verweist darauf, dass die Bilder bei den damals zuletzt vorgenommenen Restaurierungen entstanden waren. Es ist jedoch anzunehmen, dass schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine ähnliche Lösung zur „variablen" Verschließung der vier Wandöffnungen existierte. In dem Nachlassinventar aus dem Jahr 1594 werden vier Gemälde mit Imperatorendarstellungen aufgeführt, die dem Salone zugeordnet werden: „*Quattro quadri in tela di Ritratti d'Imperatori* […] *che vanno nella gr sala acanto alla pittura.*" ASR, Notai dell'A.C., vol. 1564, Akten des Petrus Antonius Catalonus, fol. 352.

[368] Die Stütze ähnelt demnach annähernd jener fingierten Architektur, welche im ersten und dritten Gewölbe der Loggia, seitlich der Konsolen gemalt ist.

Schmalwände hinweg bis zur gegenüberliegenden Wand fort und ist nur durch die Fensteröffnungen bzw. die zentralen Rundbogennischen an Nord- und Südwand durchbrochen. Das Gesims übernimmt bei den Nischen die Funktion eines Kämpfergesimses und wird von zwei halben, monumentalen weißen Balustern mit goldenen ionischen Kapitellen und reichen Applikationen getragen. Die Rundbogen der Nischen sind von zwei goldenen Voluten bekrönt. In den Nischen stehen die Personifikationen *Fama* (Nordwand) und *Victoria* (Südwand).[369] Seitlich schließen sich die bereits erwähnten realen bzw. fingierten quadratischen Fensternischen an, die oben faschierte Rahmungen aus rosa Marmor besitzen. In den querrechteckigen Löchern unter den Fenstern klettern Putti herum. Den äußeren Seiten der Fenster dient wieder je ein monumentaler Halb-Baluster als Stütze des Gesimses. Über die als Hohlräume ausgebildeten Ecken des Salone sind unten Wappenkartuschen gestellt[370], während oberhalb des Gesimses Fruchtgehänge befestigt sind.

Eine Sonderstellung kommt der Nordwand zu (Abb. 134): Hier ist das Entstehungsdatum der Fresken auf einem Sockel vermerkt, auf dem ein geflügelter Putto steht und in eine *tromba* bläst: 1592.[371] Der Putto steht auf einem Bein, lehnt sich weit nach hinten und ist, wie die Putti auf den Dreiecksgiebeln der Langwände, in Untersicht dargestellt. Über ihm springt aus einer querovalen Öffnung eine Löwin mit herunterhängenden Zitzen heraus.[372]

An den Längswänden tragen monumentale Konsolen, die Pilastern vorgelagert sind, die Holzdecke und formen ihrerseits eine zwischen ihnen liegende große querrechteckige Nische aus. Mittig ist davor jeweils ein fingierter Wandteppich gehängt, der an der Westwand den *Triumph des Pompeius Magnus* und an der Ostwand die *Vorbereitung auf den Seeräuberkrieg* darstellt. Die Teppichrahmen erstrahlen in festlichem strukturiertem Gold, abgesetzt durch weiße und rote Rahmen, und werden oben – und neuerdings auch unten – von einem hellgrünen, mit Edelsteinen und Gold besetzen Lambrequin überfangen.[373] Am oberen Rand sind zur festlichen Dekoration statt Trotteln kleine Glaskugeln – mit denen im mittleren Gewölbe der Loggia vergleichbar – befestigt.

---

[369] Zu den Allegorien s.u., Kap. III. 1. 2. 2.

[370] Es ist das Wappen der Familie Dragonetti De Torres, in deren Besitz der Palazzo gegen Ende des 18. Jahrhunderts gelangte (s.o., Kap. I. 2.), und stellt offensichtlich eine Übermalung des ursprünglichen, auf die Familie des Auftraggebers verweisenden Wappenschildes dar. S. auch Pietrangeli 1971, S. 178.

[371] S.o., Kap. III., Anm. 211.

[372] Vicarelli 1996, S. 40f, verweist in diesem Zusammenhang auf die Löwin in der Loggia di Psiche der Villa Farnesina, die sicherlich als Vorbild fungiert habe (Abb. 139). - Die Erklärung Witcombes, das Tier sei eventuell deshalb dargestellt, weil der Name Ruggieri dem italienischen Verb ‚rugghiare' bzw. ‚ruggire' (= brüllen) ähnlich sei, halte ich für nicht überzeugend, da zu erwarten wäre, dass die Löwin brüllend dargestellt wäre. Dies ist – wie auch bei den Löwen/Löwinnen innerhalb der Grotesken der Loggia – nicht der Fall; vgl. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 81ff.

[373] Zur Farbigkeit des Rahmens vor der Restaurierung s.o., Anm. 362. - Der Lambrequin, der sich unterhalb des Teppichrahmens über das Gesims legt, war 2004 noch nicht zu sehen, s. Abb. 133.

Neben den Historien sitzt je eine überlebensgroße weibliche Personifikation: *Aeternitas* (Ewigkeit) und *Felicitas* (Glück) an der Westwand und *Salus* als *Salute Pubblica* (Öffentliches Wohlergehen) und *Sicuritas* (Sicherheit) an der Ostwand.
Die Scheinarchitektur ist perspektivisch auf das Zentrum des Salone hin ausgerichtet. Ein weiteres Merkmal ist zudem eine starke Orientierung an der realen Architektur und deren Elementen: Mit der Malerei wird nicht nur die Symmetrie der Architekturteile aufgegriffen, sondern es wird ebenso die Formensprache zitiert, wie die Ohrenfaschen bezeugen. Auch die bauchige Form der monumentalen Baluster taucht in kleineren Dimensionen an der Balustrade der Loggia zum Cortile hin auf. Die Frieszone selbst ist einerseits durch das Vorspringen (z.B. Dreiecksgiebel, Konsolen, Verkröpfungen) und das Zurückweichen (Fensteröffnungen, Nischen bzw. Löcher) der Architekturteile, aber auch durch einfache Überschneidungen (z.B. das partielle Verdecken der Nische durch Wandteppiche) vielfach räumlich geschichtet. Der Raum wirkt größer als er tatsächlich ist, zumal dann, wenn man bedenkt, dass an den Wänden *arazzi* hingen, oberhalb derer sich Ansätze von Pilastern bzw. Pfeilern abzeichneten.
Durch die scheinbar real anwesenden Figuren, die die Architektur beleben, und welche mit ihrer Präsenz Teile dieser verdecken und gar Gliedmaßen über die Architektur hinaus in den Raum hineinstrecken, wird dieser räumliche Eindruck verstärkt. Von großer Relevanz ist zudem die Lichtwirkung. Licht und Schatten orientieren sich an den realen Fenstern der Nordwand, d.h. am tatsächlichen Lichteinfall. Die Schattenverteilung auf der dem Licht abgewandten Seite ist mit der Konsequenz behandelt, dass sie sich auch innerhalb der Szenen auf den Wandteppichen, welche eigentlich ihrer eigenen Bildlogik entsprechend gestaltet sein könnten, fortsetzt. Der Realitätsgrad der fingierten Architektur samt ihrer Dekorationselemente und Figuren wird demnach durch die Orientierung an der realen Lichtquelle erhöht. Die Fiktion des Realen war bei der Gestaltung des Frieses von großer Relevanz und lässt sich bis ins Detail verfolgen: So werfen beispielsweise die kleinen Glaskügelchen, welche an den Lambrequins befestigt sind, ihre Schlagschatten auf den Bilderrahmen. Eine eigene Beleuchtungssituation liegt hingegen an der Süd-Schmalwand vor. Hier fällt das Licht durch die dortigen fingierten Fenster ein und produziert somit an den Ecken zu beiden Seiten hin die einzigen Brüche in der Kontinuität bzw. im Illusionismus der Scheinarchitektur.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stellte ein derartiges Dekorationssystem, das – ganz allgemein betrachtet – historische bzw. biblische Szenen, zuweilen auch Landschaften,

als *quadri riportati* oder *arazzi* darstellt und diese mit Allegorien, Putti und heraldischen Motiven kombiniert, keinen Einzelfall dar.[374] Der Fries war dabei für geschlossene Räume augenscheinlich die beliebteste Dekorationsform. Verbreitet sind allerdings auch monumentale Freskenausstattungen, die die gesamte Wand- bisweilen auch Deckenfläche überziehen. Als Beispiele sind hier viele Räume des Palazzo Farnese in Caprarola zu nennen, oder aber jene der Villa d'Este in Tivoli; beides Beispiele jedoch, die dem hohen repräsentativen Anspruch hochrangiger Adelsfamilien bei der monumentalen Ausstattung ihrer Residenzen Rechnung tragen.[375] Ähnliches lässt sich auch bei repräsentativen Räumen öffentlicher Gebäude feststellen, so beispielsweise in der Sala Regia des Palazzo dei Priori in Viterbo, die zwischen 1588 und 1592 – also zeitgleich mit den Ruggieri-Fresken – von Baldassarre Croce und Gehilfen ausgemalt wurde. Hier ist die gesamte Wandfläche durch eine fiktive Säulenarchitektur gegliedert, deren Interkolumnien sich zu Nischen auftun bzw. mit fingierten Wandteppichen verhängt sind (Abb. 140).[376]

Ein zu den Ruggieri-Fresken proportional ähnliches Verhältnis von Raum- zu Friesgröße liegt in der Sala des Palazzo (Mattei-)Caetani vor.[377] Unter der Leitung Paul Brills entstand hier von Mai bis Oktober 1599[378] im Auftrag des Kardinals Girolamo Mattei ein umlaufender scheinarchitektonischer Fries mit großen Landschaftsszenen, die als *quadri riportati* bzw. illusionistische Ausblicke nach außen den Gesamteindruck des Raumes beherrschen (Abb. 141-143).[379] Der Fries ist horizontal zweigeteilt: Während im oberen Register die

[374] S. zur Frühphase und Weiterentwicklung des Frieses in Rom nach wie vor grundlegend: Anton W. A. Boschloo, Il fregio dipinto nei palazzi Romani del Rinascimento: forma e funzione, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome 43, 1981, S. 129-141. Eine weitere Studie des Autors behandelt die Bolognesische Friesentwicklung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Ders., Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci (1550–1580), Bologna 1984.

[375] Auch in römischen Privatpalästen in Rom: Palazzo Ricci-Sacchetti, Sala di Davide; Palazzo Farnese, Sala dei Fasti Farnesiani, beide Raumausstattungen aus den 1550er Jahren von Francesco Salviati. Die Inventionen Salviatis können hierbei als richtungsweisend gelten. - Ebenso lässt sich an dieser Stelle die Galleria Rucellai des Palazzo Ruspoli anführen, die vermutlich in den Jahren 1589–1591 von Jacopo Zucchi ausgemalt wurde; s. Ingrid Lohaus, Galleria Rucellai. Der Freskenzyklus von Jacopo Zucchi im Palazzo Ruspoli in Rom, Baden-Baden 2008. Nicht ganz unproblematisch ist bei diesem Vergleich jedoch die Tatsache, dass es sich bei der Galleria um einen anderen Raumtypus handelt; s. dazu Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970. Verbindend bleibt zumindest, dass auch die Galerie dazu diente, den „Ruhm des Bauherrn […] und seinen gesellschaftlichen Anspruch zu demonstrieren", s. ebd., S. 60.

[376] Massimo G. Bonelli / Laura P. Bonelli (Hrsg.), Viterbo, Palazzo dei Priori. La Sala Regia. La storia, il restauro, Viterbo 2001.

[377] Zur Ausstattung des Palazzo (Mattei-)Caetani s. Francesca Cappelletti / Laura Testa, Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma, Rom 1994, S. 7-23; Patrizia Tosini, La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei, in: Fiorani 2007, S. 141-170, bes. S. 155-166.

[378] Der Vertrag ist publiziert bei Cappelletti / Testa 1994, Anm. 27.

[379] Auch hier ist die Situation rätselhaft belassen und nicht eindeutig benennbar. Die Rahmen, welche die Landschaftsszenen umgeben, verweisen in ihrer Funktion auf Bilderrahmen, während hingegen oben und an den Seiten die Mauerdicke illusionistisch angegeben ist, was darauf hinweist, dass es sich um Ausblicke nach draußen handelt. Irritierend hierbei ist in der Folge jedoch, dass es sich nicht um einen panoramahaften Ausblick

Landschaften mit Tugendallegorien alternieren und gedrehte Säulen in den Ecken des Raumes vor einem nicht näher definierten Raum stehen, ist die untere Zone durch große gemalte Konsolen gegliedert, welche jeweils unter den Allegorien angebracht sind. In den Zwischenräumen sind Putti[380] mit diversen scherzhaften Tätigkeiten (musizierend, tanzend, spielend, raufend) beschäftigt, wobei Wappenzeichen der Mattei und Kardinalsinsignien im Zentrum der Tätigkeiten stehen. Über die Raumecken sind die Wappenschilde der Mattei gestellt. Dahinter sind teilweise Fruchtgehänge zu erkennen, in der Form, wie sie auch an den Längswänden, das zentrale Feld flankierend, vorkommen.

Ein mit den Salone-Fresken des Palazzo Ruggieri verwandtes illusionistisches Detail ist an den Schmalwänden im Osten und Westen anzutreffen: Hier sind in den beiden äußeren Feldern querovale Oculi in die Wand eingeschnitten, aus denen die Putti heraus- bzw. in die sie hineinklettern (Abb. 144).

Der Fries des Palazzo (Mattei-)Caetani ist wenige Jahre nach jenem des Palazzo Ruggieri entstanden. Auch er beruht auf einem scheinarchitektonischen Rahmensystem, dessen Perspektive auf den Mittelpunkt des Raumes hin ausgerichtet ist. Allerdings ist das Architektursystem des Palazzo (Mattei-)Caetani weniger komplex und verschachtelt als jenes des Palazzo Ruggieri. Lediglich die Ecklösungen mit den gedrehten Säulen, Wappen, Fruchtgehängen und einem nicht genau definierten Raum dahinter sind raumillusionistisch annähernd vielschichtig wie die Scheinarchitektur des Palazzo Ruggieri. Hier wie dort werden verschiedene Realitätsebenen miteinander vermischt und Tafelbilder bzw. Landschaftsmotive mit Architektur und scheinbar real anwesenden Figuren kombiniert. Die Schlagschatten der gemalten Architektur und – im Falle des Palazzo Ruggieri noch deutlicher – der Figuren und ornamentalen Details richten sich nach dem tatsächlichen Lichteinfall von außen.[381]

Offensichtlich kommt den großformatigen Landschaften Paul Brills die höchste Bedeutung zu, wohingegen die Allegorien[382] zwar scheinbar real anwesend sind, durch ihre formale Gebundenheit an die Funktion der Trennung zweier Landschaftsszenen jedoch eine eher

---

handelt, sondern um nebeneinander gestellte Einzellandschaften, welche wiederum den Bildcharakter betonen. Insofern ist die Beobachtung Testas, dass es sich um eine „finta loggia su pilastri" handelt, nicht ganz korrekt, vgl. Laura Testa, Il Cardinale Girolamo: la decorazione del salone, in: Cappelletti / Testa 1994, S. 13-23, hier S. 15.

[380] Sie werden von Tosini als „fanciulli" bezeichnet, was der hier als „putti" bzw. „Putten" gebrauchten Definition im Sinne von speckigen Kleinkindern nicht unbedingt widerspricht, jedoch den Aspekt des Plumpen und Drolligen nicht genügend berücksichtigt; vgl. Tosini 2007, S. 158.

[381] Eine besondere Begebenheit liegt durch die Ecklage der Sala im Palazzo (Mattei-)Caetani vor, wo sich Fenster in der Nord- und in der Ostwand befinden.

[382] Prudenza, Fortezza, Pace, Giustizia, Castità, Religione, Verità, Giustizia oder Autorità temporale, Potestà spirituale, Dignitas, Conoscenza di Dio (Cognitio Veri Dei), Sacra scelta (Electio Sacra), Osservanza oder Rispetto di Dio (Observatio), Dottrina Cristiana, Fede cattolica, Grazia divina (Battesimo), Vigilanza, Divinità, Confidenza (Fiducia in Dio), s. Tosini 2007, S. 159.

untergeordnete Stellung einnehmen. Eindrückliches Beispiel hierfür ist die Allegorie an der Südwand links außen (*Castità*) (Abb. 145), welche in die Betrachtung der Landschaft versunken ist[383] und mit dieser Handlung jener eine höhere Wertigkeit zugesteht. Die Allegorien im Salone des Palazzo Ruggieri hingegen demonstrieren eine viel direktere und lebendigere Präsenz, die sich nicht nur durch ihre enorme Größe (proportionales Verhältnis *quadro riportato* zu Körpergröße der Allegorie) äußert. Sie sprengen den ihnen zugeteilten Raum, sie erstrahlen regelrecht im Licht und sie greifen in den realen Raum ein, nicht nur formal durch Überschneidung der gemalten räumlichen Grenzen, sondern auch, indem sie agieren und eine aktive bzw. kommunikative Rolle übernehmen.

Eine vielfache räumliche Schichtung und somit Verdichtung des scheinarchitektonischen Systems war besonders in den Raumecken der Sala des Palazzo (Mattei-)Caetani festgestellt worden. Ecken boten sich für illusionistische Spielereien geradezu an. Bei der Mehrzahl der noch erhaltenen Friese der zweiten Hälfte des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts finden sich als „Ecklösungen“ gedrehte Säulen, Fruchtgebinde oder -festons, Vasen bzw. Wappen, die über Eck gestellt sind und somit räumliche Tiefe suggerieren, so auch in dem ab circa 1560 entstandenen Fries der *Sala del Buon Governo* im Vatikanischen Appartamento di Belvedere (heute: Museo Gregoriano Etrusco) (Abb. 146).[384] Das päpstliche Medici-Wappen von Pius IV. (1559–1565) alterniert hier mit Papstinsignien in den Ecken des Raumes, während das Zentrum der Wände je von einem *quadro riportato* eingenommen wird. Darunter verläuft eine scheinarchitektonische Sockelzone mit Konsolen, über denen sich zu den Seiten der *quadri riportati* Ädikula-Nischen mit Personifikationen erheben. Dazwischen sitzen Festons haltende *Ignudi*, welche an den Langseiten von fingierten Bronzemedaillons, auf denen Putti lagern, hinterfangen werden. An den Schmalwänden hängen anstelle der Medaillons Fruchtgebinde von der Decke herab. Die Allegorien (*Humanitas*, *Concordia*, *Abundantia perpetua*, *Sicuritas* bzw. *Felicità dei Tempi*, *Hilaritas*, *Laetitia*, *Tellus stabilis*, *Liberalitas*) hingegen sind dicht an die Außenseiten gerückt. In ihrer Körpergröße sogar noch kleiner als die *Ignudi*, beherrschen sie den Raumeindruck jedoch nicht annähernd so stark, wie jene des Palazzo Ruggieri. Vergleichbar ist hier jedoch die vielfache räumliche Schichtung der figürlichen und dekorativen Elemente. Dies steht durchaus in römischer Tradition, wie sie bereits vor der Jahrhundertmitte anzutreffen ist, beispielweise in der

[383] Tosini deutet das Motiv im Sinne der der Allegorie zugehörigen Charaktereigenschaft, „per non mostrare il viso“. Dass es jedoch darüber hinausgeht, davon zeugt das Einhorn neben der *Castità*, welches einen seiner Hufe in die Landschaft gesetzt hat. Tosini 2007, S. 159.

[384] S. zu den Fresken Patrizia Tosini, Federico Zuccari, Pirro Ligorio e Pio IV: la sala del Buon Governo nell’appartamento di Belvedere in Vaticano, in: Storia dell’arte 86, 1996, S. 13-38.

Ausmalung der Sala Paolina in der Engelsburg (1545–1547) (Abb. 147).[385] Als eins der wohl variationsreichsten Dekorationssysteme kann Francesco Salviatis (1510–1563) Ausmalung der Sala dell'Udienza invernale (Sala di Davide) des Palazzo Ricci-Sacchetti (ca. 1552–1554) gelten (Abb. 148).[386] Hier erhebt sich über einer gemalten Sockelzone eine Säulenarchitektur, welche zu großen Teilen von großen *quadri riportati* verhängt ist. Bestickte Tücher, Blumenvasen, Festons, gemalte Kunstgegenstände sowie Stuck- und scheinbar real anwesende Figuren vervollständigen das komplexe System. Zudem ist hier die Lösung vorgezeichnet, den illusionierten Raum hinter der Architektur undefiniert dunkel zu lassen, so dass es dem Betrachter überlassen bleibt, die räumliche Tiefe dahinter zu erahnen.
Richtungsweisend waren zudem Friese, die unter Gregor XIII. im Vatikan entstanden und welche sich offensichtlich an Bologneser Beispielen (z.B. Palazzo Poggi) orientierten.[387] Im Speziellen sei hier auf den Fries in der Prima Sala dei Paramenti verwiesen (Abb. 149), der dem Umkreis von Lorenzo Sabbatini zugeschrieben wird.[388] Die *quadri riportati* sind hier von steinernen, architektonischen Rahmen umgeben. Das obere abschließende Gesims, welches mit den pilasterähnlichen Konstruktionen seitlich der *quadri riportati* verkröpft ist, schwingt hinter den Bildfeldern exedraartig nach hinten. Die mittleren Bildszenen werden von Fruchtgehängen flankiert, unter denen Putti auf dem Gesims sitzen; es folgen „Pilaster", vor denen Personifikationen stehen. Zu den Raumecken hin schließen sich ädikulaähnliche Architekturen an, in denen weitere Figuren sitzen. Über Eck sind Kartuschen mit dem Wappen Gregors XIII. gestellt.

Die um die Jahrhundertmitte zu beobachtende Variationsbreite in Hinblick auf Raum und Form scheint jedoch generell betrachtet in den folgenden Jahren wieder abzunehmen.[389] Die Friese des Palazzetto Cenci bzw. jener der Sala dei Mesi des Palazzo Costaguti – beide in die

[385] S.u., Anm. 436. Auch in Bologna entstand um 1551/1552 ein Fries, der wegen seiner komplexen Scheinarchitektur und vielfachen räumlichen Schichtung Erwähnung verdient. Es handelt sich um den Fries der Sala di Susanna des Palazzo Poggi, der auf einen Entwurf von Pellegrino Tibaldi (1527/1532?–1592/1596?) zurückgeht. Tibaldi wiederum war bestens mit der römischen Tradition vertraut, u.a. durch die Mitarbeit in der Sala Paolina der Engelsburg. S. zu diesem Fries: Boschloo 1984, S. 53-55; Vera Fortunati Pietrantonio, La decorazione delle sale di Susanne, di Davide e di Mosè, in: Anna Ottani Cavina (Hrsg.), Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna, Bologna 1988, S. 123-137, hier S. 125-128.
[386] Kliemann / Rohlmann 2004, S. 386-399.
[387] Unter Gregor XIII. lässt sich generell eine Betonung von scheinarchitektonischen Dekorationssystemen beobachten. Er beschäftigte an seinem Hof Künstler und Wissenschaftler aus Bologna, z.B. Ottavio Mascherino (1536–1606), Lorenzo Sabbatini (1533–1577) und Egnazio Danti (1536–1586).
[388] Carlo Pietrangeli (Hrsg.), Il Palazzo Apostolico Vaticano, Florenz 1992, S. 90.
[389] Die Ausnahmen beschränken sich überwiegend auf wenige päpstliche Aufträge im Vatikan.

80er Jahre des 16. Jahrhunderts (also kurz vor den Ruggieri-Fresken) zu datieren – können diesbezüglich durchaus als quasi schon allgemeingültige Beispiele gelten.[390]

Im Palazzetto Cenci steht die Darstellung des Buches Exodus, welche sich über fünf Räume erstreckt, zweifelsohne im Vordergrund.[391] Die Friesgestaltung variiert in den unterschiedlichen Räumlichkeiten. Während im ersten Raum Putti monochrome Medaillons halten, sitzen beispielsweise im dritten und vierten Raum weibliche Personifikationen zwischen den fingierten Tafelbildern (Abb. 150). Bei keinem der hier genannten Beispiele wird jedoch eine mit dem Ruggieri-Fries vergleichbare Räumlichkeit erzeugt. Auch in Hinblick auf die Darstellung der Allegorien sind ähnliche Unterschiede feststellbar. Zwar besitzen die Personifikationen des Palazzetto Cenci eine annähernd monumentale Präsenz, sie scheinen gleichzeitig jedoch aber fest an ihren Standort gebunden, ja regelrecht reingezwängt, während die Allegorien des Palazzo Ruggieri wie selbstverständlich (Frei-)Raum für sich beanspruchen.

Diese Beobachtungen lassen sich auf die Dekoration der Sala dei Mesi des Palazzo Costaguti (Abb. 151-152) übertragen, der wenige Jahre vor den Fresken des Palazzo Ruggieri entstanden sein muss.[392] Der Fries mit Monats-Landschaften und Allegorien ist zwar durch Architekturelemente (z.B. Pilaster, Nischen) untergliedert und in einer reichen, dekorativen Form dargestellt, jedoch wird auch hier keine räumliche Tiefe geschaffen, wie im Ruggieri-Salone.

---

[390] Hinzufügen ließen sich ebenso die Friesgestaltungen im Palazzetto dei Piceni, die von Grünberg in den Zeitraum 1570–1599 datiert werden, m.E. stilistisch in die 80er Jahre einzugliedern sind; s. Uta Grünberg, Potestas Amoris. Erotisch-mythologische Dekorationen um 1600 in Rom, Petersberg 2009, S. 16. In ihrer räumlichen Wirkung erscheint zumindest der Fries der Stanza delle Muse der Villa Medici von Jacopo Zucchi und Gehilfen (ca. 1583–1584) ein wenig anspruchsvoller. Die *quadri riportati* sind hier nach vorne versetzt und überschneiden das gemalte Gesims, während seitlich von ihnen, nach hinten verschoben, Putti sitzen. S. hierzu: Philippe Morel, Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Etude iconologique (La Villa Médicis / Académie de France à Rome; Ecole Française de Rome, Bd. 3), Rom 1991, S. 197-213.

[391] Die Freskenausstattung entstand ab 1583 und wurde von Giovanni Guerra und Vitruvio Alberi ausgeführt, s. Mario Bevilacqua, Il monte dei Cenci. Una famiglia romana e il suo insediamento urbano tra medioevo ed età barocca, Rom 1988, S. 193-223.

[392] Über den Palazzo Costaguti erstmals ausführlich: Luigi Lotti, I Costaguti e il loro Palazzo di Piazza Mattei in Roma, Rom 1961. Der Autor schreibt die hier besprochenen Fresken Taddeo Zuccari zu und datiert sie aufgrund dessen Todesdatum vor 1566. Zuletzt wurden die Fresken der Sala dei Mesi von Cappelletti Antonio Tempesta und seiner Werkstatt in Zusammenarbeit mit Mathijs Brill zugeschrieben und in die zweite Hälfte der 70er Jahre datiert, s. Francesca Cappelletti, Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580–1630, Rom 2005–2006, S. 18f; Dies., Roma 1580–1610. Una traccia per il contributo fiammingo alle origini del paesaggio, in: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del seicento. Italia, Fiandre, Olanda il terreno di elaborazione dei generi, Città di Castello 1996, S. 177-200, hier S. 183f. Der Palazzo war ab 1581 im Besitz der Quattrocchi, gelangte ab 1598 in den Besitz der Patrizi und erst 1624 in den der Costaguti. Stilistische Merkmale und dekorative Details, wie beispielsweise ein mit Edelsteinen besetzter Lambrequin über den Monaten Februar, Mai und November, an dem kleine Glaskugeln befestigt sind, die wie im Palazzo Ruggieri Schlagschatten an die Wand werfen, verweisen auf eine Entstehungszeit in den 80er Jahre des 16. Jahrhunderts, d.h. in eine Zeit, in der der Palazzo den Quattrocchi gehörte. Auch Guerrieri Borsoi hält eine Datierung in diese Zeit für wahrscheinlich. Für die Figuren schlägt die Autorin Baldassarre Croce als verantwortlichen Künstler vor, s. Guerrieri Borsoi 2000 b, S. 86, hier auch der Verweis auf weitere Literatur.

Das scheinarchitektonische, auf Symmetrie und illusionistische Raumerweiterung aufbauende Rahmensystem im Salone des Palazzo Ruggieri erscheint im Vergleich mit kurz zuvor und annähernd zeitgleich entstandenen Friesen fortschrittlich und zukunftsweisend. Die gemalte Architektur steht hier gleichberechtigt neben dem Inhalt des Bildprogramms, bzw. dient diesem als Handlungsraum. Dieses Charakteristikum ist mit jenem der benachbarten Loggia verwandt, wo das Spiel zwischen realem und illusionistischem Raum, der sich teils in Dunkelheit, teils in Himmelsausblicke öffnet und in dem sich scheinbar reale Figuren (Putti, Tugendpersonifikationen) bewegen, beobachtet worden war.

Friese mit vergleichbar komplexer Scheinarchitektur, welche offensichtlich der illusionistischen Raumvergrößerung dienen, finden sich in Rom erst wieder um 1600, und zwar in den Raumausstattungen des Vatikanpalastes, die unter Clemens VIII. Aldobrandini (1592–1605) begonnen wurden.
So sind beispielsweise die zur Südwand weisenden Bereiche der Ost- und Westwände der von den Künstlerbrüdern Cherubino und Giovanni Alberti freskierten Sala Clementina (s.u., Kap. III. 2. 1. 5.) lediglich friesartig ausgestaltet (Abb. 262). Hier alternieren große Rundbogennischen, in denen die Kardinaltugenden stehen, mit rechteckigen Nischen mit schwebenden Genien. In der Fensterzone darüber schneiden große Ovale ein, die ebenso wie die Nischen in einen nicht näher definierten Raum weisen, in denen Putti zumeist auf Festons schaukeln und mit den Symbolen des Papstwappens spielen. Das auf drei räumlichen Ebenen verkröpfte Gesims, die vorspringenden Pilaster, die noch weiter vorkragenden großen Konsolen mit daran hängenden Fruchtgebinden und das Zurücktreten der Nischen, deren Bogentiefe sich an der tatsächlichen Wanddicke (am Fensterrahmen darüber zu sehen) orientiert, geben den Anschein einer tatsächlichen, vielschichtigen Architektur. Diese Architektur dient den Tugendpersonifikationen, Genien und Putti als Handlungsraum und ist darin dem Salone-Fries des Palazzo Ruggieri ähnlich.
In der benachbarten Sala del Concistoro (Abb. 279, 280), auch von den Alberti, sind neben *quadri riportati* mit Darstellungen wichtiger mittelalterlicher Klöster Heilige in Nischen eingeschrieben. Ein weit vorkragendes verkröpftes Gesims und große Konsolen, unter denen auf kleinen Podesten stehende bzw. eher spielerisch tanzende Putti die Atlanten-Funktion übernehmen, dominieren die Scheinarchitektur. An zwei Stellen öffnet sich die Architektur nach oben hin durch ein Oculus und nach hinten zum freien Himmel. Der Freiraum dient als Präsentationsraum für einen perspektivischen – auf Papst Clemens VIII. verweisenden – Stern mit dem Motto VIAS TVAS DOMINE. Auch hier ist das Gesims auf drei Ebenen verkröpft,

zudem kommt durch die illusionistische Wand- (und Decken-)öffnung eine weitere räumliche Ebene hinzu. Von Bedeutung ist hierbei, dass die reale Wand illusionistisch durchbrochen ist; dieser Effekt wurde nicht nur durch die sich perspektivisch verkürzende Angabe der Wanddicke erreicht, sondern auch durch das Einstellen von Figuren und dem perspektivischen Stern, sowie durch den Oculus in der Laibung.

Bei beiden hier angeführten Beispielen ist die illusionistische Raumerweiterung kompositorisches Mittel des Dekorationssystems. Die fingierte Architektur wird zum Aktionsraum für die scheinbar real anwesenden Figuren. Diese Entwicklung ist im Salonefries des Palazzo Ruggieri bereits vorgezeichnet.

Mit der Jahrhundertwende und diesen wichtigen Dekorationssystemen im Vatikan gewinnt die Scheinarchitektur bei römischen Palastausstattungen wieder an Bedeutung.[393]
Eine Variation mit illusionistischen Ausblicken hinter einer Balustrade liegt so beispielsweise in dem wohl ab 1606 entstandenen Fries der Sala des Palazzo Besso von Tarquinio Ligustri vor (Abb. 153).[394] Die räumliche Tiefe ist hier durch drei hintereinander gestaffelte fingierte farbige Marmorstützen angegeben. Dieses System kann in den folgenden Jahren immer aufwendigere Formen annehmen, wie beispielsweise Agostino Tassis (1578–1644) Fries der Sala Regia des Quirinalspalastes von 1616–1617 bezeugt. Dieser öffnet sich in eine Loggienarchitektur, die von ausländischen Gesandten bevölkert wird.[395]

Abschließend ist festzuhalten, dass der Salone-Fries des Palazzo Ruggieri aus dem Jahr 1591/1592 in Bezug auf sein scheinarchitektonisches System als bisher wenig gewürdigtes, jedoch neuartiges und wegbereitendes Dekorationssystem angesehen werden muss. In anderen zeitgleichen Palastausstattungen liegt zumeist eine Abfolge narrativer Bildszenen oder Landschaftsveduten als *quadri riportati* vor, denen verschiedene, mehr oder minder austauschbare Allegorien als Schmuck beigefügt werden. Das Dekorationssystem im Salone des Palazzo Ruggieri offeriert dem Betrachter lediglich zwei Bildszenen. Dem

[393] In direkter zeitlicher Nachfolge (ab 1605) entstehen unter Papst Paul V. (1605–1621) in den so genannten Stanze di Pio V des Vatikan diverse Friese mit scheinarchitektonischer Gliederung. S. zu diesen Friesen: Elena Fumagalli, Paolo V Borghese in Vaticano. Appartamenti privati di rappresentanza, in: Storia dell'arte 88, 1996, S. 341-370.

[394] Zu den Fresken des Tarquinio Ligustri im Palazzo Besso s. Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Palazzo Besso. La dimora dai Rustici ai Paravicini e gli affreschi di Tarquinio Ligustri, Rom 2000, bes. S. 101-112. Auch die Autorin stellt Bezüge zwischen diesem Fries und jenem der Sala del Concistoro fest (S. 106), v.a. hinsichtlich der Ecklösungen.

[395] S. zu den Fresken: Rossella Vodret, Agostino Tassi e il fregio della Sala Regia nel palazzo del Quirinale, in: Cavazzini 2008, S. 127-149.

scheinarchitektonischen Rahmensystem des Frieses, welches durch seine vielfache räumliche Schichtung und die perspektivische Ausrichtung auf einen Betrachterstandpunkt charakterisiert ist, kommt eine Bedeutung zu, die dem des Bildinhaltes quasi gleichwertig ist. Die fingierte Architektur wird zum Handlungsraum für die weiblichen Personifikationen und Putti. Diese Werteverschiebung im Vermitteln des Inhalts des Bildprogramms soll im Folgenden eingehender untersucht werden.

III. 1. 2. 2. Das Bildprogramm

Der Feldzug des Pompeius Magnus gegen Mithridates war Darstellungsthema des letzten Loggiengewölbes gewesen. An das Loggien-Bildprogramm zur Vita des antiken Feldherrn anknüpfend sehen wir an der Westwand des Salone – also links des eintretenden Betrachters – den *Triumph des Pompeius Magnus* (Abb. 154).[396] Es handelt sich um seinen dritten und letzten Triumph, der sozusagen den Höhepunkt seiner Karriere symbolisiert.[397] Neben den reichen, teilweise exotischen Schätzen, die bei dem Triumph mitgeführt wurden, wird auch ein gewaltiger Zug von fürstlichen Gefangenen und Geiseln erwähnt, „welche in ihrer morgenländischen Landestracht und entgegen dem Herkommen ohne Fesseln einherzogen".[398] Über welche Länder triumphiert wurde, ist der von einer Kartusche gerahmten Inschrift unter dem fingierten Wandteppich zu entnehmen: GN POMPEIVS CN F SEX N MAGNVS / PROCONSVLE / BELLO PONTICO DEVICTIS MAGNIS REGIBUS / MITRIDATE AC TIGNANS / EX ASIA PONTO CRETA CILICIA CAPPADOCIA / PAPHLAGONIA SIRIA IVDAEA ALBANIA.[399]

---

[396] Nach dem Sieg über Tigranes d.J. wandte sich Pompeius Magnus, Mithridates verfolgend, im Frühjahr 65 v.Chr. gegen die Iberer (Plut., Pompeius, 34,6ff); danach, wohl im September desselben Jahres zog er gegen die Albaner (Plut., Pompeius, 35). Pompeius unterwarf Syrien und ging im Jahr 63 gegen Aristobulus in Judäa vor (bei Plut., Pompeius, 39,3 mit nur einem Satz erwähnt), wo er nach langer Belagerung den Tempelberg einnehmen konnte, die Tempelschätze jedoch unberührt ließ (RE, 42. Halbband, Sp. 2115). In Jericho erhielt Pompeius die Nachricht vom Tod des Mithridates, dessen Leichnam er in der Königsgruft von Sinope beisetzen ließ. Im Dezember 62 v.Chr. kam Pompeius Magnus in Brindisi an, wo er sein Heer bis zum Triumph in Rom zu den Familien entließ (Plut., Pompeius, 43,5). S. allg. RE, 42. Halbband, Sp. 2109-2123.

[397] Der Triumph, mit dem er „gewissermaßen die ganze bewohnte Erde unter sein Joch gezwungen" (Plut., Pompeius, 45,7) hatte, wurde nach Pompeius' Rückkehr aus Asien am 28. und 29. September 61 v.Chr. – an seinem 45. Geburtstag – gefeiert. S. zum Triumph des Pompeius Magnus: Plut., Pompeius, 45,1ff; Plinius, Nat. Hist. VII,98; RE, 42. Halbband, Sp. 2124; Heftner 1995, S. 307; Christ 2004, S. 101f.

[398] RE, 42. Halbband, Sp. 2125. Auch Piraten, deren Niederlage ebenso gefeiert wurde, waren darunter, ebenso wie Söhne und Töchter des Mithridates. Die mitgeführten Gefangenen wurden nach dem Triumphzug nicht getötet, sondern auf Staatskosten in die Heimat gesandt, als Zeichen der *clementia* des Pompeius Magnus. Ausnahmen bildeten Aristobulos und Tigranes d.J., s. ebd., Sp. 2126. Eine Neuheit bei römischen Triumphen war das Mitführen von exotischen Pflanzen, wie z.B. des Ebenholzbaumes und der Balsamstaude. Diese Tatsache stellt eine weitere Verschränkung mit der Loggienausstattung dar, wo Afrika neben – vermutlich – einem Balsambaum dargestellt ist, s.o.

[399] In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass Plutarch (Pompeius, 45,2) bei seiner Aufzählung der Länder und Völker, über die Pompeius Magnus an diesen Tagen triumphiert, die Insel Kreta nicht erwähnt. Die Tatsache, dass sie von Plinius (Nat. Hist. VII, 98) erwähnt wird, deutet darauf hin, dass Plutarch nicht als einzige

Auf die Darstellung der Schätze wurde im Salone des Palazzo Ruggieri verzichtet; die große Anzahl an Gefangenen, die den Zug anführen, wurde auf einige Exempla reduziert. Sie sind gefesselt, so dass die Annahme, die Bildfindung greife auf antike Reliefs zurück[400], durchaus begründet erscheint. Der Zug durchschreitet von links nach rechts die *porta triumphalis*, die am rechten Bildrand angedeutet ist. Die Raumtiefe wird überwiegend durch das Übereinanderstaffeln von Figuren – Musikanten, Soldaten mit Feldzeichen und Triumphator im Viergespann – geschaffen. Eine ähnliche Figurenstaffelung ist beispielsweise bei den Triumph-Reliefs des Marc Aurels und des Titus (Abb. 155) zu beobachten.[401] Der Triumphator im roten Mantel[402] weist gebieterisch mit dem Zepter nach vorne, während eine Victoria die *corona triumphalis* über ihn hält. Ein Soldat mit Schwert und geschulterter Axt am linken Bildvordergrund, der neben den Triumphwagen herläuft, wendet sich nach hinten, zu der südlichen Eingangswand um und scheint Blickkontakt mit der dortigen Personifikation (*Victoria*) zu halten. Die verschiedenen Realitätsebenen werden aufgrund dieser Form der Kommunikation der Figuren untereinander (Figur einer Bildszene vs. Personifikation, Personifikation vs. Betrachter) miteinander verwoben bzw. verschleiert.

Der Triumphszene gegenüber steht die *Vorbereitung auf den Seeräuberkrieg* (Abb. 156). Die *Lex Gabinia* hatte Pompeius fast uneingeschränkte Macht über den gesamten Mittelmeerraum ermöglicht und ist somit als ein weiterer Höhepunkt seiner politischen Karriere anzusehen. Die Außergewöhnlichkeit dieser großen Machtfülle und die Schnelligkeit, mit der der antike Feldherr dabei gegen die Seeräuber vorgegangen ist, wird durch die Kartuscheninschrift hervorgehoben[403]: CN POMPEIVS CN F SEX N MAGNVS / PROCONSVLE / CLASSI ET ORAE MARITIMAE PRAEFECTVS / EX SENATVS CONSVLTO / BELLO PIRATICO PER XV […]ATOS / CITRA XI DIES INCREDIBILI CELERITATE.

---

literarische Quelle bezüglich der Vita des Pompeius Magnus gedient hat. Vgl. Fiabane, die zwar bemerkt, dass keine genaue Übereinstimmung zum Text des Plutarch vorliegt und aus diesem Grund weitere Autoren heranzieht. Sie vermutet dennoch in Plutarch die Quelle der Inschrift, bzw. eine eventuell verschollene antike Inschrift, die sich auf den siegreichen Pompeius Magnus bezieht und die sich auf dem Kapitol befand (Anm. 41). Allerdings fehlt auch hier die Nennung der Insel Kreta; des Weiteren nimmt sie an, dass die Form „TIGNANS" evtl. auf eine falsche Transkribierung eines antiken Textes bzw. einer antiken Inschrift zurückgehen könnte; s. Fiabane 2004, S. 251f.

[400] Brugnoli 1960, S. 225. Die Autorin verweist hier zudem auf Polidoro da Caravaggio und dessen Kompositionen. Sie erwähnt in diesem Zusammenhang einen Stich Cherubino Albertis nach Polidoro, der den Triumph zweier Imperatoren zeigt (Bartsch 1982, Nr. 160).

[401] Das Triumph-Relief, das ehemals wohl zum Bogen des Marc Aurels gehört hatte, war an der Fassade von S. Maria al Foro angebracht. Seit 1525 wird es, zusammen mit zwei weiteren Reliefs des gleichen Monuments, im Konservatorenpalast aufbewahrt; s. Inez Scott Ryberg, Panel Reliefs of Marcus Aurelius, New York 1967, S. 6, 15ff. Zum Relief des Titusbogens s. Michael Pfanner, Der Titusbogen, Mainz 1983, S. 44ff.

[402] Den Quellen nach soll Pompeius Magnus bei seinem dritten Triumph den Mantel Alexanders des Großen getragen haben, der sich im Besitz des Mithridates befunden hatte (s.o., Kap. III. 1. 1. 2., Anm. 344).

[403] Organisationstalent, Sorgsamkeit in der Vorbereitung, Schnelligkeit und Energie sind Charakterzüge bzw. Tugenden des Pompeius Magnus, die bereits von Plutarch (Pompeius, 6,6) hervorgehoben werden, s. Heftner 1995, S. 83.

Die Großartigkeit des Unterfangens und das Organisationsvermögen des Pompeius Magnus, das zu diesem erfolgreichen Schlag notwendig war, werden hier veranschaulicht. Zu sehen ist im Salone nicht die erfolgreiche Seeschlacht oder die Aussetzung der *Lex Gabinia*[404], sondern das Beladen der Schiffe, die im Hintergrund rechts oben im Hafen liegen[405], während Pompeius Magnus, links auf einem Podest stehend, den Befehl dazu gibt. Er ist umringt von Soldaten, die entweder auf ihn oder auf die Hintergrundsszene blicken bzw. verweisen. Rechts und links am Bildvordergrund weisen Repoussoirfiguren, deren Unterkörper von dem Bildrahmen überschnitten werden, auf die beiden Schauplätze hin.[406]

Der Raumeindruck wird durch die vier sitzenden und zwei stehenden weiblichen Personifikationen bestimmt. Seit den letzten Restaurierungen (2005–2007) sind diese auf dem Gesims unter ihnen mit Namen versehen, die – laut Architekt Arcangeli – übermalt gewesen waren und dem ursprünglichen Zustand angehören: „VICTORIA", „FAMA", „AETERNITAS", „FELICITAS", „SALVS" und „CARITAS"[407], wobei kleine ornamentale Verzierungen die Namen rechts und links einschließen. Sie sind in leichter Untersicht zu sehen und setzen sich durch ihre teilweise starke Bewegtheit, mit der sie die starre Architektur beleben, wobei ihre Gewänder oder Gliedmaßen die ‚tote Materie' Stein und Gemälderahmen überschneiden, von den Figuren der Historien ab. Zudem sind sie mit kommunikativer Funktion besetzt und treten entweder untereinander, mit dem Betrachter, oder – wie im Falle der *Victoria*[408] an der Südwand (Abb. 157) – mit den gemalten Figuren eines Wandteppichs in

[404] Beide Szenen wurden zudem bereits in der Loggia dargestellt, s.o, Kap. III. 1. 1. 2.

[405] Fiabane lokalisiert diese Szene am Tiberufer, in dem Festungsbau im Hintergrund sieht sie eine Darstellung der Engelsburg: Fiabane 2004, S. 251.

[406] Bezüglich der jüngeren Rückenfigur verweist Brugnoli auf einen Soldaten der *Conversione di S. Paolo* in der Cappella Paolina, Vatikan, von Michelangelo; s. Brugnoli 1961, S. 14f, mit Tafel XIV, Abb. 3. Es lässt sich jedoch nicht von der Hand weisen, dass in fast allen monumentalen Dekorationen in Rom um die Jahrhundertmitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert (ob nun Engelsburg, Kapitol oder Ausstattungen von Privatpalästen) vergleichbare Figuren auftauchen.

[407] Den zuständigen Restauratoren fiel bei der zuletzt genannten Personifikation vermutlich nicht die recht große Lücke zwischen dem Ornament und dem ersten Buchstaben („C") auf; auch wurde offensichtlich auf Konsultation der bereits vorliegenden Arbeit von Vicarelli (1996) verzichtet. Bei der schlafenden Personifikation an der Ostwand handelt es sich um SICURITAS, s. dazu unten ausführlich. - Eine erstmalige ungenaue Benennung der Personifikationen als *Gloria*, *Concordia*, *Fama*, *Pace* und *Virtù* erstmals bei Brugnoli 1960, S. 225. Erst Vicarelli ist eine erneute und fast korrekte Neubenennung zu verdanken; ihr zufolge sind im Salone des Palazzo Ruggieri *Salute Pubblica*, *Sicurezza*, *Gloria*, *Provvidenza*, *Felicità Pubblica* und *Fama Buona* dargestellt, s. Vicarelli 1996, S. 46f.

[408] Bisher – von Brugnoli bis Fiabane – immer als *Gloria* bezeichnet; die einzige Ausnahme bildet Witcombe 1981, Bd. 1, S. 81, dessen Arbeit nicht publiziert ist. Es existieren keine Ähnlichkeiten der bei Ripa beschriebenen Personifikation der *Gloria* mit der Darstellung unserer Personifikation. Hingegen findet sich bei Ripa unter *Victoria* auch die *Vittoria degli antichi*: „*Donna, di faccia Verginile, & voli per aria, con la destra mano tenga una Ghirlanda di Lauro, overo di Ulivo; & nella sinistra una Palma* […] *& il vestimento si farà di color bianco con la Clamidetta gialla.*" Ripa (1593), S. 295. S. zudem Cartaris Beschreibung: „*Questa* [Victoria, Anm. d. Verf.] *fu fatta per lo più da gli antichi con l'ali in forma di bella Vergine, che se ne voli per l'aria, & con l'una mano porga una corona di Lauro* […], *e nell'altra tenga un ramo di Palma, come nelle antiche medaglie si*

Kontakt. Die geflügelte Personifikation mit Palmzweig in der Linken tritt schwungvoll aus ihrer Nische heraus und wendet sich der *Triumph*-Szene zu, während sie mit ihrer erhobenen Rechten einen Lorbeerkranz in den Raum hineinhält.[409] Ähnlich wie bei *Asien* in der Loggia ist eine Brust entblößt, man erahnt den Bauchnabel und ihr weiß-gelbes Gewand klafft über dem Bein auf; es wird in Höhe des Oberschenkels mit einer Brosche zusammengehalten. Durch Geste und Blick ist ihre Präsenz sowohl auf den *Triumph des Pompeius Magnus*, als auch auf den realen ‚zeitlosen' Raum zu beziehen.

Ihr gegenüber tritt aus der Nische der Nordwand *Fama* (Abb. 158) hervor.[410] Eine Wolke unter ihren Füßen und die Flügel zeigen an, dass sie aus den himmlischen Sphären gekommen ist, um Ruhm zu verkünden. Sie tut dies, indem sie in eine *tromba* bläst. In ihrer Linken hält sie einen Stock, bei dem es sich möglicherweise um einen Olivenzweig handelt.[411] In ihrer Kleidung sind die Hauptfarben der Saloneausstattung vertreten: Das Weiß/Hellblau ihres Untergewandes, ein helles himbeerfarbenes Rot des Kleides darüber, das Gelb des die Brust bedeckenden Überschlags und das Grün des Schultermäntelchens. *Fama* wendet sich ebenfalls der Westwand, der *Triumph*-Szene, zu und wird ihrerseits von *Aeternitas* beobachtet, die links neben dem fingierten Wandteppich sitzt (Abb. 159). Mit der Rechten hält sie eine Kugel empor, über ihrer linken Schulter liegt ein langer Stab, den sie mit ihrer zur rechten Seite greifenden Hand festhält und dessen oberes Ende hinter dem fingierten Tafelbild verschwindet.[412] Den Kopf, der von einem gelben Tuch bedeckt ist, wendet sie eben in diese Richtung, der Blick ist nach oben gerichtet.

Der relativ statischen Haltung von *Aeternitas* steht die dynamische Bewegtheit der blonden Personifikation *Felicitas* (Abb. 160) gegenüber, die auf der anderen Seite des Triumphzuges

---

vede"; Vicenzo Cartari, Imagini delli dei de gl'antichi, Venedig 1647 (Nachdruck Graz 1963), S. 212. Der erste Druck der *Imagini* Cartaris erschien bereits 1571 und war Ripa mit Sicherheit bekannt. - Die wieder freigelegte Inschrift lässt zudem über die richtige Identifikation keinen Zweifel mehr übrig.

409 Des Weiteren berichtet Ripa, zu ihren Attributen: „*Il Lauro, l'Ulivo, & la Palma, furono da gli Antichi usate per segno d'honore, il quale volevano dimostrar dovern a coloro, che havessero riportato vittoria de gli inemici in beneficio della patria*." Ripa (1593), S. 295.

410 Nach Ripa ist es *Fama Buona*: „*Donna, con una Tromba nella mano diritta, & nella sinistra con un ramo d'Uliva, haverà l'ali bianche.*" Ebd., S. 74.

411 Ripa schreibt weiter: „*La Tromba, significa il grido universale sparso per gli orecchi de gli huomini. Il ramo d'Uliva mostra la bontà della fama, & la sincerità dell'huomo famoso per opere illustri*", s. ebd.

412 Vgl. Vicarelli, die an dieser Stelle *Provvidenza* vorschlägt und auf eine bei Ripa (1593, S. 223) erwähnte Medaille des Titus verweist, welche mit Steuerruder und Globus versehen ist: Vicarelli 1996, S. 46f, mit Anm. 48. Allerdings berichtete bereits Cartari von einer Münze der Faustina, auf der *Aeternitas* zu sehen ist: „*Vedesi la Eternità in una medaglia di Faustina […]. Stà una Donna vestita da matrona in pie con una palla nella destra mano, & ha di sopra'l capo un largo velo disteso, che la cuopre dall'uno homero dall'altro.*" Cartari (1647), S. 12. Diese Münze wird auch bei Ripa genannt, vor der *Eternità nella Medaglia di Tito*, deren Attribute ein Stab, ein Füllhorn und ein Globus sind; s. Ripa (1593), S. 71f. Die *Aeternitas* im Palazzo Ruggieri vereint mit Kugel in der Rechten, Stab in der Linken und verhülltem Haupt sozusagen beide antiken Darstellungen miteinander.

sitzt.[413] Zwar ist auch ihr Körper verdreht, doch scheint die *Aeternitas* in sich zu ruhen, während *Felicitas* mit wehenden Haaren und aufgebauschten Gewändern eher die Instabilität verbildlicht, die ihrem Charakter eigen ist. Die Farbtrias Rot, Gelb, Grün, dem sich ein helles Graublau hinzufügt, das in Form von Schleier und Gewandumschlag ihren Kopf- und Schulterbereich umgibt, bestimmt auch hier die Kleidung. Grau ist ebenso das Füllhorn, das sie zwischen den Beinen hält, die zusammen mit dem rechten Arm zu ihrer Linken weisen, während der Kopf zu ihrer Rechten nach oben gewendet ist. Sie zeigt mit dem Zeigefinger der rechten Hand, welche den Caduceus hält, in Richtung der Nordwand und es ist nicht ganz eindeutig, ob sie auf den Fanfare blasenden Putto, die Löwin darüber oder auf *Fama* deutet.

An der Ostwand, *Felicitas* gegenüber, sitzt *Salus* (Abb. 161), dem italienischen Sprachgebrauch (la salute) nach eine weibliche Personifikation.[414] Auch ihre Kleidung spiegelt die gleiche Farbkombination wider. Salus sitzt fast frontal zum Betrachter und reicht einer Schlange, die sich zur Rechten der Personifikation um einen kleinen Altar windet, aus einer Schale etwas zu trinken dar. Mit schiefgelegtem Kopf blickt sie den Besucher an und scheint ihm mit ausgestrecktem Finger ihre linke Hand reichen zu wollen.

Auf der anderen Seite des fingierten *arazzo* sitzt die schlafende Personifikation *Sicuritas* (Abb. 162). Ihr Kopf ruht auf ihrem linken Arm, der wiederum auf einem Postament aufgestützt ist. Mit der Rechten hält sie einen fast senkrecht nach oben weisenden Stab fest.[415]

Bezüglich der Ikonographie der bisher genannten Personifikationen des Salone sei nochmals darauf verwiesen, dass diese meist auf antike Vorbilder – überwiegend Münzen – zurückzuführen ist. Da Ripas *Iconologia* (1593) zum Zeitpunkt der Entstehung der Fresken (1592) noch nicht publiziert war, ist anzunehmen, dass dem oder den Künstlern Cartaris Publikation der *Imagini delli dei* (1571) als Grundlage gedient hat. Aber auch eine Freundschaft zwischen dem/den Künstler/n und Ripa kann nicht ausgeschlossen werden.[416]

Pierguidi stellt fest, dass die Attribute Säule (hier als Postament eines rechteckigen

---

[413] Die *Felicitas* des Ruggieri-Salone ähnelt der Beschreibung Ripas von der *Felicitas Publica*, wie sie auf einer Münze der Julia Mammea erscheint: „*Donna, che siede in un bel seggio regale; nella destra mano tiene il Caduceo, & nella sinistra un Cornucopia pieno di frutti, & è inghirlandata di frutti*." Ripa (1593), S. 84. Auch dieser Münzbeschreibung hat Cartari schon 1571 vorausgegriffen. Zudem liefert er bereits eine ikonographische Deutung ihrer Attribute: „*Si può dire, che quello* [Caduceus] *significhi la virtù, questo* [das Füllhorn] *le ricchezze come che, ne le virtù da se, ne le ricchezze per loro medesime possono fare qui l'huomo felice, che fu opinione di Aristotele*." Cartari (1647), S. 255.

[414] Nach Pausanias, so berichten Cartari und Ripa, ist *Salute* „*una Donna a sedere in alto seggio con una tazza in mano, & havea un'altare appresso, sopra del quale era un serpente tutto in se rivolto, se non che pure alzava il capo*." Zitiert nach Cartari (1647), S. 48; s. auch Ripa (1593), S. 242.

[415] S. zu ihrer falschen Benennung durch die Restauratoren als *Caritas* oben, Anm. 407. S. auch die Ausführungen Pierguidis: Pierguidi 2002, S. 437f und Vicarelli 1996, S. 46.

[416] Wenn eine Zuschreibung an die Brüder Cherubino und Giovanni Alberti nachzuweisen ist (s.u., Kap. III. 2. 2.), trifft dies wohl zu; s. zur vermuteten Freundschaft der Alberti zu Ripa: Pierguidi 2002, S. 437ff. Hier auch zum Folgenden.

Grundrisses umgestaltet) und Stab bzw. Stange – wie auch bei Ripa erwähnt[417] – bereits bei *Sicuritas*-Darstellungen auf Münzen vorkommen, die Personifikation selbst dort jedoch niemals schlafend dargestellt sei. Diese Darstellungstradition der wachen Personifikation fände sich durchweg auch im Cinquecento.[418] Eine schlafende *Sicuritas* war jedoch unter Egnazio Danti kurz vor der Entstehung der Salone-Fresken des Palazzo Ruggieri in der Galleria delle Carte Geografiche (Abb. 163) entstanden – diese Darstellungsform habe dann, so der Autor, auch Einzug in Ripas Publikation gefunden. Diese Theorie schließt natürlich nicht aus, dass der bzw. die Künstler, die für die Personifikationen-Ikonographie des Palazzo Ruggieri verantwortlich zeichnen, nicht auch das Vorbild vor Ort im Vatikan gesehen bzw. Egnazio Danti gekannt haben könnten.[419]

Die Deutung der Personifikationen als Allegorien einer guten Staatsführung, des *Buon Governo*, liegt auf der Hand.[420] *Victoria* und *Fama* ehren bzw. lobpreisen den triumphierenden antiken Feldherrn (*Triumph-Szene*), unter dessen wohlorganisierten Führung (*Vorbereitung auf den Seeräuberkrieg*) dem römischen Volk für die Ewigkeit (*Aeternitas*) Glück (*Felicitas*), Gesundheit bzw. Wohlstand (*Salus*) und Sicherheit (*Sicuritas*) gewährleistet wird.[421]

Abschließend ist festzuhalten, dass im Salone keine Erzählstruktur vorliegt, obwohl diese für einen Fries angemessen wäre. Es werden hier, entgegen dem System der Loggia und entgegen der in Rom des 16. Jahrhunderts üblichen Friesgestaltung, keine Bildszenen in chronologischer Abfolge aneinander gereiht. Ebenso wenig zeigen die hier dargestellten Szenen vorbildhafte bzw. nachahmungswürdige Taten, sondern der antike Konsul wird vielmehr repräsentativ auf der Höhe seines Ruhmes abgebildet. Die zwei Bildfelder sind Teil eines Konzepts, das sich durch die lebensgroßen Personifikationen erklärt: Sie stellen eine

[417] Ripa (1593), S. 254, erwähnt Darstellungen der *Sicurtà* bzw. *Sicurezza* auf Münzen von Macrinus, Otone (?) und Opellius Macrinus.

[418] Beispielsweise auch in der oben erwähnten Sala del Buon Governo im Vatikanischen Appartamento del Belvedere, s.o., S. 91; Tosini 1996 a, bes. S. 27.

[419] Vgl. Pierguidi 2002, S. 437 - zutreffend bei einer Zuschreibung der Salone-Fresken an die Alberti. Der Autor widerspricht sich jedoch selbst, wenn er kurz darauf eine Verbindung zwischen Egnazio Danti und Giovanni Alberti hervorhebt, indem er auf Giovannis Fresken im Palazzo Mattei verweist, die in Dantis 1583 erschienener Publikation der *Due Regole della Prospettiva* (s.u., Anm. 482) genannt sind; s. ebd., S. 438. Dass Cherubino Alberti das Frontispiz für die Publikation stach (Abb. 166), ist dem Autor wohl zudem entgangen.

[420] S. bereits Vicarelli 1996, S. 46.

[421] Vgl. Vicarelli 1996, S. 47: „... fame (SIC) e gloria spettano a chi si adopera per la salute e la felicità pubblica con la consapevolezza che la salute dello stato si ottiene grazie alla sicurezza e alla stabilità delle istruzioni mentre la felicità pubblica dura solo se si confida nella provvidenza divina." S. zur Deutung unten, Kap. III. 1. 3.

Allegorie auf den *Buon Governo*, auf die gute Staatsführung dar, als dessen Exempel Pompeius Magnus anzusehen ist.

Ein allegorisches Dekorationskonzept, das nicht auf Bildszenen beruht, sondern das sich durch die dargestellten Personifikationen erklärt, kann innerhalb eines römischen Privatpalastes im ausgehenden 16. Jahrhundert als rares Beispiel gelten, welches den barocken Raumausstattungen vorgreift.[422]

III. 1. 3. Pompeius Magnus als Vorbild eines Buon Governo

Dass die Ausstattung von Loggia und Salone mit ihren Fresken, die dem antiken Feldherrn und Prokonsul Gnaeus Pompeius Magnus gewidmet sind, Ausdruck des Legitimationsanspruchs eines **neu** erlangten Adelstitels des Auftraggebers sei, kann als überholter Deutungsansatz angesehen werden.[423] Jedoch kann die Namensgleichheit zwischen dem ehemaligen Konservator Pompeo Ruggieri (latinisierend: Pompeius Rogerius, wie dem Türsturz in der Loggia zu entnehmen ist) und Pompeius Magnus für die Wahl des Themas durchaus als ausschlaggebend gelten.[424] Lagen dem Auftraggeber über die Namensgleichheit hinaus noch andere Gründe vor, in einer derart repräsentativen und großartigen Weise auf ein antikes Vorbild zu verweisen?

Zeitgenössische Kunsttheoretiker befassten sich unter anderem auch mit der Frage nach einer angemessenen Ausstattung, dem *decorum*, eines privaten Palazzo und empfahlen diesbezüglich für die repräsentativen Räumlichkeiten Persönlichkeiten aus der Antike zu wählen. Armenini nennt das achte Kapitel des dritten Buches seiner *veri precetti della pittura* von 1587 dementsprechend: „*Che le pitture de' palazzi si dovrebbono dare alle persone eccellenti; che le parti principali di quelli sono le sale; qual siano le pitture che convengono*

[422] Im Vatikan war kurz zuvor die Sala Vecchia degli Svizzeri entstanden, in dem Personifikationen, ringsum in Nischen stehend, die Wände zieren. S. Sonja Brink, Fra Egnazio Danti, das Programm der Sala Vecchia degli Svizzeri im Vatikan und Cesare Ripas ‚Iconologia', in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 27, 1983, S. 223-254. In einem römischen Privatpalast ist als einzig mir bekanntes Beispiel die Ausstattung der Sala des Palazzo Crescenzi zu nennen. Hier entstanden zeitgleich mit den Fresken im Palazzo Ruggieri die monumental an die Wand gemalten Allegorien *Merito*, *Abbondanza*, *Pace*, *Carità*, *Fama* und *Ispirazione* (Abb. 321-324).

[423] Vgl. Brugnoli 1960, S. 224. Auch wenn sich Vicarelli im sozialen Status des Pompeo Ruggieri als *cives ex privilegio* (S. 45) irrt, so liegt sie mit der auf diesem Missverständnis gründenden Annahme, dass der Palazzokauf und das Freskenprogramm Ausdruck des Wunsches waren, den durch öffentliche Ämter erlangten Status zu manifestieren, indem er sich auf einen antiken Prokonsul bezieht, durchaus näher an den Beweggründen des Auftraggebers. S. Vicarelli 1996, S. 46.

[424] S. Brugnoli 1960, S. 225; Dies. 1961, S. 9; Vicarelli 1996, S. 45; Fiabane 2004, S. 254.

a quelle, con gli esempî de' buoni artefici, e per qual via si facciano tali."[425] und das 25. Kapitel des sechsten Buches aus Lomazzos *Trattato dell'arte della pittura* (1584) lautet: „*Quali pitture siano proporzionate a palazzi reali, case di principi et altri luochi solari*."[426] Beide Autoren empfehlen, dass die Thematik auf einen antiken ruhmreichen Vorfahren, oder – wenn dieser nicht vorhanden – zumindest auf eine antike ruhmreiche Persönlichkeit bezogen sein solle, dargestellt durch beispielsweise „*... trionfi, vittorie, consigli militari, battaglie sanguinose, in cui riguardano pare che gli animi nostri si solevino a pensieri e desideri d'onore e di grandezza*."[427]

Eine große Rolle spielte bei römischen Palastausstattungen des Cinquecento, neben generellen – meist didaktisch wirksamen oder allegorischen – Rückbezügen auf mythologische Figuren, die speziell stadtrömische Geschichte, denn somit entstammten die ideologischen „Ahnherren" zumeist der *gens romana* und garantierten durch ihre Anwesenheit für die würdige Tradition, in der die Adelslinie des Auftraggebers stand.[428] Vordergründig diente ein Rückgriff auf antike Persönlichkeiten demnach auch der eigenen Adelslegitimierung. Der dargestellte Heroe, der gleichzeitig ebenso als *exemplum virtutis* fungierte, musste jedoch nicht zwangsläufig namensgleich mit dem Auftraggeber sein. Bei Mangel an ruhmreichen Vorfahren aus der eigenen Familie[429] besaß ein Rückbezug auf namensverwandte Personen jedoch offensichtlich den Vorzug gegenüber jenem auf namensfremde. Zudem gewann die Darstellung **eines** Heros gegenüber der seit dem Mittelalter üblichen Darstellung einer Vielzahl von *Uomini illustri*, welche lediglich eine allgemeine Vorbildfunktion übernehmen konnten, im Laufe des 16. Jahrhunderts an Bedeutung. Grund hierfür mag eine vom Auftraggeber gewollte konkrete Identifizierung mit dem antiken Helden sein.[430] Eine Aufwertung des eigenen sozialen Status, der eigenen Familie, war hierbei nicht selten ausschlaggebend.[431] Dies entsprach auch den Empfehlungen, die sich in den

[425] Giovan Battista Armenini, De' veri precetti della pittura, hrsg. von Marina Gorreri, Turin 1988, Libro 3, Kap. 8, S. 199-203. Das darauffolgende Kapitel bezieht sich dann konkret auf die Loggienausstattung: „*Che le logge si imitano le pitture secondo ch'è il luogo ov'elle sono fabricate, delle magnifiche invenzioni che gli imperatori antichi vi usavano; quali siano le cose che vi compariscono meglio e che sono per ragion più necessarie.*" S. ebd., Libro 3, Kap. 9, S. 204-208.

[426] Lomazzo (1584).

[427] Ebd., Libro 6, Kap. 25, S. 299.

[428] S. z.B. Roberto Bizzocchi, Familiae Romanae antiche e moderne, in: Rivista storica italiana 103, II, 1991, S. 355-397.

[429] Zyklen dieser Art der „gemalten Familiengeschichte" bei Julian Kliemann, Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento, Cinisello Balsamo 1993.

[430] Es ist jedoch Vorsicht vor Überinterpretationen geboten, vgl. Harprath 1978, der in den dargestellten Historien in der Sala Paolina der Engelsburg nach realen Begebenheiten aus der Vita Pauls III. sucht.

[431] Das Bestreben, Heroen bzw. Götter im Stammbaum aufweisen zu können, lässt sich bis in die griechische und vor allem römische Antike zurückverfolgen (v.a. in der späten Republik, in der Kaiserzeit jedoch auch intensiv, beispielsweise durch beispielsweise Kaiser Augustus): Tonio Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom, Konstanz 1984, S. 12f. - Eine Ausnahme

kunsttheoretischen Schriften finden: „*Ma le istorie che si sogliono fare nelle sale dei prencipi vengono meglio di un uomo solo, che sia di gran valor stato, che di molti insieme*“, so Armenini.[432]

Bereits zwischen 1538 und 1542 gestaltete Daniela da Volterra im Palazzo Massimo alle Colonne in Rom den Fries der Sala des Piano Nobile mit Historien zur *gens Fabia*[433], welche sich ihrerseits auf Herkules zurückführen lässt; Auftraggeber war Fabio Massimo.[434] Fabio Colonna ließ nur kurze Zeit später (1547) im Palazzo Abbaziale in Grottaferrata von Francesco da Siena Fresken mit Szenen aus dem Leben des *Fabius Maximus* anfertigen.[435] Etwa gleichzeitig (1545–1547) entstanden unter der Leitung Perino del Vagas in der Engelsburg die Fresken in der Sala Paolina. Sowohl die Szenen aus dem Leben des heiligen Apostels Paulus, als auch jene des Alexander Magnus sind auf Papst Paul III. (1534–1549), eigentlich Alessandro Farnese, zu beziehen.[436] Auch wenn bei den hier genannten Beispielen die Aussageabsicht des Bildprogramms unterschiedlich geartet sein mag, so besteht die Gemeinsamkeit auch hier in der Namensgleichheit von Auftraggeber und dargestellter Person.[437]

---

bildet wegen seiner politisch-repräsentativen Funktion der römische Konservatorenpalast selbst: Ab 1587 entstehen die Fresken in der Sala dei Capitani von Tommaso Laureti (*Gerechtigkeit des Brutus*, *Horatius Cocles verteidigt den Ponte Sublicio*, *Mucius Scaevola vor Porsenna*, *Schlacht am Regillus-See*) und ab 1597 der Zyklus von Giuseppe Cesari in der Sala degli Orazi e Curiazi (*Faustulus findet die Wölfin mit den Zwillingen*, *Romulus zieht die Stadtgrenze*, *Numa Pompilius setzt die Vestalinnen ein*; *Raub der Sabinerinnen*, *Kampf der Horatier und Curiatier*, *Schlacht gegen die Veienter und die Fidenaten*).

[432] Armenini (1587), Libro 3, Kap. 8, S. 202. S. eine Aufzählung auch bei Lomazzo (1584), Libro 6, Kap. 25, S. 299. De facto wurden ruhmreiche Feldherrn als *exempla* gewählt; allen voran überwiegen Freskenzyklen mit Alexander dem Grossen, gefolgt von Darstellungen zu Scipio Africanus und Furius Cammillus. - Eine Auflistung von „gemalten Biografien“ in Palästen ab der zweiten Jahrhunderthälfte ist nachzulesen bei Marilena Caciorgna / Roberto Guerrini / Maddalena Sanfilippo, Cicli biografici di storia antica tra manierismo e barocco 1550–1650, in: Fontes (Rivista semestrale di filologia, iconografia e storia della tradizione classica (anno 7) 13-16, 2004–2005, S. 93-122.

[433] Plut., Fabius Maxiumus, 1,2.

[434] S. beispielsweise Roberto Guerrini, Plutarco e l’iconografia umanistica a Roma nel Cinquecento, in: Marcello Fagiolo (Hrsg.), Roma e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento, Rom 1985, S. 87-108; Ders. (Hrsg.), Biografia dipinta. Plutarco e l’arte del rinascimento, 1400–1550, La Spezia 2001, S. 22-29; Roberto Paolo Ciardi / Benedetta Moreschini, Daniele Ricciardelli, Da Volterra a Roma, Mailand 2004, S. 86-109.

[435] S. Roberto Guerrini, Plutarco e il ciclo pittorico di Francesco da Siena nel Palazzo Abbaziale di Grottaferrata, Pavia 1984.

[436] Zur Sala Paolina s. mit verschiedenen Deutungsansätzen z.B. Harprath 1978; Elisabeth Schröter, Zur Inhaltsdeutung des Alexander-Programms der Sala Paolina in der Engelsburg, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 75, 1980, S. 76-99; Lorenzo Canova, OMNES REGES SERVIENT EI. Paolo III e Carlo V: supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant’Angelo, in: Storia dell’arte 103, 2002, S. 7-40; Julian Kliemann, Sala Paolina, in: Kliemann / Rohlmann 2004, S. 352-369.

[437] Es handelt sich hierbei keineswegs um Sonderfälle. 1560 ließ Alessandro Mattei von Taddeo Zuccari in seinem Palazzo (Mattei-Caetani) einen Alexander-Zyklus anfertigen und um 1573 entstanden im Sieneser Palazzo Chigi alla Postierla unter anderem Fresken mit den Taten des Scipio Africanus, deren Auftraggeber Scipione Chigi war. – Zum Alexander-Zyklus im Palazzo Mattei-Caetani s. Harprath 1978, S. 86; Cristina Acidini Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento, 2 Bde., Mailand, Rom 1998, Bd. 1, S. 124; Tosini 2007, S. 141-170.

Letztlich entspricht im 16. Jahrhundert die Ausstattung von zumindest einem Raum innerhalb des Privatpalastes mit Szenen aus dem Leben einer ruhmreichen Figur, ob nun eigener Vorfahr oder nicht, dem üblichen *decorum*.[438] Es verwundert daher nicht, dass Pompeo Ruggieri auf die Person des Pompeius Magnus zurückgreift, dessen Gestalt als vorbildhaftes Beispiel an Tugend angesehen wurde. Bereits Plinius d.Ä. zählt Pompeius Magnus zu den Vorbildern römischer *virtus*[439] und Plutarch hebt v.a. im ersten Kapitel dessen Tugenden hervor.[440] Die Wiedergabe einer Auswahl moralisch vorbildhafter Begebenheiten aus der Vita des Pompeius Magnus besaß auf diese Weise nicht nur eine gewissermaßen „moralisierende" Intention[441], sondern die *virtus* des antiken Feldherrn sollte gleichsam auf den Auftraggeber übertragen werden.

Ein weiterer zu berücksichtigender Aspekt ist, dass die Hinwendung zur republikanischen Antike, repräsentiert durch Konsuln und Prokonsuln, die sich mit Beginn des Humanismus auszuprägen begann, dabei speziell auf ein städtisches Modell verweist[442], in dem durch die Existenz von Ämtern und Institutionen eine Führungsschicht zum Wohl des Volkes regierte und das dem Modell der Tyrannis – repräsentiert durch das kaiserzeitliche Rom – gegenüberstand.[443] In diesem Sinne erwähnt Armenini beispielsweise die zwischen 1529 und 1535 in der Sala del Concistoro des Palazzo Pubblico zu Siena entstandenen Fresken des Domenico Beccafumi (1484–1551) als mustergültiges Beispiel: „... *alcune Virtù […]; et apresso vi fece poi di molti uomini signalati, che furono di quelli antichi i quali diffesero la loro republica e che osservano le leggi; e vi sono di molte istorie de i piú egregi fatti de'*

[438] Auch die für die Fassadenmalerei an römischen Palazzi gewählten Themen sind mehrheitlich der römischen, und hier vorwiegend republikanischen, Antike gewidmet. Allein Polidoro da Caravaggio fertigte zwischen 1519 und 1527 ca. 45 Fassadenfresken, die nur in Ausnahmefällen andere Sujets (Mythologie, Grotesken) veranschaulichten. S. hierzu De Castris 2001, S. 123-130.

[439] Plinius d.Ä., Nat. Hist., VII, 93-99. Zu den Tugenden und zur Persönlichkeit des Pompeius Magnus s. auch Heftner 1995, S. 36ff.

[440] Plut., Pompeius, 1,4. Heftner 1995, S. 63, bemerkt: „Die guten Eigenschaften des Helden erstrecken sich von Äußerlichkeiten wie Waffentüchtigkeit und Redekunst bis hin zu den moralischen Tugenden, die Plutarch besonders hervorhebt." Auch Lomazzo zählt Pompeius Magnus zu den darstellungswürdigen Helden aus der Antike „*... i cui fatti eccelsi et imprese gloriose hanno consacrato la sua fama nel tempio dell'eternità, non meno che qual si voglia duce o imperator antico*." Lomazzo (1584), Libro 6, Kap. 25, S. 299.

[441] Dass die Malerei, wie die Poesie, moralisierend auf den Charakter eines Menschen einwirken konnte bzw. sollte („*ut pictura poesis erit*"), ist nachzulesen bei Romano Alberti, Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil' Compagnia di S. Luca, et nobil' Academia delli pittori di Roma, Rom 1585, S. 21f: „*... per cioche ambedue hanno una istessa intentione in rappresentare le effigie & fatti degli Heroi. Per il che diciamo, che si come la Poesia e posta fra l'Arti nobili & liberali, per l'essempio ch'arreca agl'altri del viver bene, rappresentando varii gesti & virtu d'huomini illustri, il che e officio d'Arte nobile detta Morale..*".

[442] Dass nicht nur Adelsfamilien, sondern auch Städte zur Legitimierung auf die römische Antike zurückgriffen ist – unter Betrachtung überwiegend nordalpiner Städte – nachzulesen bei Rudolf Hiestand, „Civis Romanus sum". Zum Selbstverständnis bürgerlicher Führungsschichten in den spätmittelalterlichen Städten, in: Peter Wunderli (Hrsg.), Herkunft und Ursprung. Historische und mythische Formen der Legitimation (Akten des Gerda Henkel Kolloquiums veranstaltet vom Forschungsinstitut für Mittelalter und Renaissance der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 13. bis 15. Oktober 1991), Sigmaringen 1994, S. 91-109.

[443] Ebd., S. 98f, 107.

Romani, che sono ottimi essempi veramente per chi regge le città libere."[444] Der Sitz von städtischen Regierungsinstitutionen eignete sich demnach vorzüglich zur Darstellung idealer antiker Regierungsmodelle durch Verbildlichung ihrer Vertreter.[445] Um 1500 wurden Räumlichkeiten des Konservatorenpalastes in Rom ausgestattet, wobei die Inhalte sich überwiegend auf antike Helden der römischen Stadtgeschichte bzw. Gründungslegende bezogen.[446] Im Speziellen waren dies neben dem Gründungsmythos um *Romulus* und *Remus*, die frühen Könige und Adelsgeschlechter Roms (*Numia Pompilius*, *Tullus*, *Horatier und Curiatier*, *Sabiner*), auch Darstellungen von Episoden republikanischer Helden und Heldinnen, darunter namentlich *Horatius Cocles*, *Mucius Scaevola*, *Cloelia* und *Virginia*. Hintergrund war auch hier der Legitimierungsgedanke und der Anspruch, die politische Funktion des Kapitols wieder herstellen zu wollen. Besonders durch die in der Sockelzone der Sala delle guerre puniche gemalten Büsten altrömischer Konsuln (1507–1508), äußert sich laut Ebert-Schifferer der „Wunsch der Konservatoren nach der Manifestation ungebrochener Amtskontinuität".[447] Gleichzeitig sollten die „Amtsvorgänger" auch als vorbildhafte Beispiele der *virtus* dienen. Den Fresken sind – ebenso wie den Fresken der Anticappella des Palazzo Pubblico in Siena – erläuternde Inschriften beigegeben. Des Weiteren ist überliefert, dass 1514 von Leo X. (1513–1521) Evangelista Maddaleni de'Capodiferro beauftragt wurde, in Rom „an Versammlungstagen vor Beginn der Sitzung mindestens eine Stunde lang den

[444] Armenini (1587), Libro 3, Kap. 8, S. 202. - Zu Beccafumis Fresken in der Sala del Concistoro s. beispielsweise Antonio Pinelli, Il "picciol vetro" e il "maggior vaso". I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro, in: Ausst.kat. Domenico Beccafumi e il suo tempo, Siena, Pinacoteca Nazionale, 16. Juni–16. September 1990, Mailand 1990, S. 622-651. Speziell in Siena, einer im Gegensatz zu z.B. Florenz frei regierten Stadt, hatten Rückbezüge auf die römische Republik eine bis ins späte Mittelalter zurückreichende Tradition. Von 1330 ist die Darstellung des Marcus Reglus, gefertigt von Simone Martini in der Sala del Concistoro, überliefert; und vermutlich bemalte Ambrogio Lorenzetti 1337 die Fassade des Palazzo Pubblico mit antik-römischem Inhalt (die Fassadenfresken sind nur in einer Quelle erwähnt und werden daher von Ebert-Schifferer bezweifelt: Sybille Ebert-Schifferer, Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 23/24, 1988, S. 176, Anm. 307). Nicht zuletzt stattete Taddeo di Bartolo 1413–1414 die Anticappella des Palazzo Pubblico mit militär-politisch tätigen Persönlichkeiten der römischen republikanischen Antike aus. S. dazu Edna Carter Southard, The frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289–1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany, New York, London 1979, bes. S. 66ff, 95ff (mit weiteren Beispielen); Rodolfo Funari (Hrsg.), Un ciclo di tradizione repubblicana nel Palazzo Pubblico di Siena. Le iscrizioni degli affreschi di Taddeo di Bartolo (1413–1414), Siena 2002.

[445] S. zu einem generellen Überblick bezüglich der Ausstattung mittelalterlicher Kommunalpaläste Jürgen Paul, Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien, Freiburg 1963, S. 117ff. Ebenso Ebert-Schifferer 1988, S. 176f, die hier im Speziellen auch auf den Rückgriff auf die Zeit der römischen Republik verweist.

[446] Gemeint sind hier, neben der Sala grande und einer zweiten Sala, die Sala degli Orazi e Curiazi, die ehemalige Sala dei Capitani, die Sala della Lupa und die Sala delle guerre puniche. Erhalten sind wegen der Umbauten des Konservatorenpalastes ab 1563 heute nur noch die Fresken des letzten Raumes und Teile in der Sala della Lupa. S. zu den frühen Fresken des Konservatorenpalastes Ebert-Schifferer 1988, S. 75-218, bes. S. 123-193; zudem ein genereller Einblick bei Sergio Guarino / Patrizia Masini, Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori, Rom 2008. Im Unterschied zu den Fresken in Siena, wo die antiken Vorgänger als Einzelpersonen aufgereiht – in Tradition der *Uomini famosi* – stehen, handelt es sich bei den Fresken des Konservatorenpalastes um monumentale Historienmalerei.

[447] Ebert-Schifferer 1988, S. 170.

Kommunalbeamten eine historische Vorlesung zu halten, um ihnen zu demonstrieren, welcher Nutzen sich aus den „Exempla“ der Vorfahren ziehen ließe.“[448]

Mit Papst Paul III. Farnese (1534–1549) startete eine neue Welle monumentaler Ausstattungsprogramme in Rom, in denen die Rückbezüge auf die römische Antike hinsichtlich Stil und Themenwahl offensichtlich sind. Bezeichnenderweise wählte Paul III. für diese politisch motivierten Dekorationsprogramme Gebäude bzw. Orte mit antiker Tradition, wie die Engelsburg, die als Mausoleum des Hadrians errichtet wurde, bzw. das Kapitol.[449] So entstanden unter der Leitung Luzio Romanos 1545 in der Sala della Biblioteca in der Engelsburg, neben Szenen zu Hadrian, Darstellungen der Legenden um die Stadtgründung Roms; zu sehen sind hier u.a.: *Die Einnahme von Veio durch Furius Camillus, Horatius Colces auf dem Ponte Sublicio, Mucius Scaevola im Lager des Porsenna* und die *Flucht der Cleolia*.[450] Im Konservatorenpalast wurden drei Säle, die Sala degli Arazzi (auch Sala del Trono genannt), die Sala delle Oche und die Sala delle Aquile in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts mit Friesen versehen, wobei der Zyklus in der Sala degli Arazzi dem Leben des *Publius Cornelius Scipio Africanus* gewidmet ist.[451]

Vor diesem Hintergrund ist es umso mehr verständlich, dass die Wahl des Pompeo Ruggieri auf Pompeius Magnus fiel. Dieser war als römischer Konsul für das Wohl und den Ruhm Roms tätig und galt, wie oben ausgeführt, als Amtsvorgänger der Konservatoren. Die Wirkungsstätte von Konsuln und Konservatoren, das Kapitol, fungiert als verbindendes zeitübergreifendes Element; eine Tatsache, die womöglich auch schon bei der Wahl des Architekten, Giacomo della Porta, für Pompeo Ruggieri ausschlaggebend war.

Wie erwähnt waren die Taten des Alexander des Großen in den Palastausstattungen des 16. Jahrhunderts am Häufigsten anzutreffen.[452] Eine Identifikation mit diesem berühmten Herrscher und erfolgreichen Feldherrn konnte nur von Vorteil sein und wurde bereits in der römischen Antike angestrebt. Pompeius Magnus selbst eiferte in Tugendhaftigkeit und

[448] Ebd., S. 172, mit Anm. 289. Zu den Inschriften s. ebd., S. 173.

[449] Besonders wird der geistige **und** weltliche Machtanspruch Pauls III. durch das Bildprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg deutlich, s.o., Anm. 436.

[450] Zu der Ausstattung der Sala della Biblioteca der Engelsburg s. beispielsweise Lorenzo Canova, Il cardinale Tiberio Crispi, Papa Paolo III e la Sala della Biblioteca di Castel Sant’Angelo, in: Marco Gallo (Hrsg.), „Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ cardinales repræsentantes personas sanctorum apostolorum“ (I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati, Bd. 5), Rom 2002, S. 25-39.

[451] S. hierzu generell Debra Lyn Murphy-Livingston, The fresco decoration of the Pauline rooms in the Palazzo dei Conservatori, Ann Arbor 1993. - Karl V. wurde im 16. Jahrhundert wegen seines Erfolges im Kampf gegen die Türken (siegreiche Schlacht in Tunis 1535) mit Scipio Afrikanus verglichen. Murphy-Livingston sieht im Programm der Sala degli Arazzi demzufolge eine Allusion auf den spanischen Herrscher als Retter Roms und des Christentums, der jedoch dem Willen Jupiters (= Paul III., so Murphy-Livingston) unterstand. S. ebd., S. 91ff.

[452] S. Anm. 432.

Militärsführung nachweislich dem Makedonen nach. Dies wird allein schon durch seinen Beinamen „Magnus“ deutlich, den Pompeius als erster Feldherr nach Alexander dem Großen annahm.[453] Die Tatsache, dass er über die drei damals bekannten Erdteile triumphierte, lässt diesen Titel zweifelsohne berechtigt erscheinen. Der positive Tugendkatalog des Pompeius Magnus, den Plutarch wiedergibt, macht aus dem antiken römischen Konsul ein nachahmungswürdiges positives Beispiel, mit dem man sich aufgrund der Namensverwandtschaft auch gerne identifizieren lässt. Pompeius Ruggieri waren diese Begebenheiten wohl bewusst.[454] Plutarchs Parallelbiographien waren in Italien durch die Jahrhunderte bekannt; ein gesteigertes Interesse lässt sich ab dem 14. Jahrhundert nachweisen.[455] Gedruckte Übersetzungen lagen schon ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor.[456]

Ebenso bewusst wurde von Pompeius Ruggieri auch nur der erste Teil der Pompeius-Vita in Auftrag gegeben, d.h. die Zeit vor dem Triumvirat. Schon Plutarch unterteilt die Vita des Pompeius Magnus deutlich in zwei Hälften: Aufstieg und Größe des Helden (Plut., Pompeius, Kap. 1-45) und sein Niedergang und Fall (Plut., Pompeius, Kap. 46-80).[457] Der antike Autor selbst bemerkt zu dieser Zweiteilung: „*Damals hätte er aus dem Leben scheiden sollen, an dem Punkt, bis zu dem hin er Alexanders* [Alexander der Große] *Glück gehabt hatte, denn die folgende Zeit brachte ihm nur Glück, das ihn verhaßt machte, und Unglück ohne Linderung.*“[458] Dass Pompeius Magnus nämlich auch als negatives Beispiel dienen konnte, beweist seine Darstellung unter den *Uomini famosi* in der Anticappella des Palazzo Pubblico in Siena. An die Seite Cäsars gestellt verweist sein Abbild darauf, dass persönliche Rivalität

[453] Plutarch berichtet, dass das Aussehen des Pompeius’ während seiner Jugendzeit dem des Alexanders glich, und dass zu seinem Wohlgefallen darüber gespottet wurde (Plut., Pompeius, 2,2). Diese Begebenheit lässt sich auch noch in den antiken Porträts, z.B. an der aufstrebenden Stirnlocke, nachvollziehen. Bereits seinen ersten Triumph wollte er auf einer Elefanten-Quadriga begehen, um als alexandergleicher Eroberer zu erscheinen, was letztlich an der zu geringen Größe des Triumphtores scheiterte. Eine weitere Parallele stellen Stadtgründungen während der Feldzüge im Osten dar. S. Dorothea Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius. Archäologische Untersuchungen, Brüssel 1967, S. 26, 35-66; Heftner, 1995, S. 69, der anmerkt: „Die bewusste Nachahmung Alexanders und der Versuch, sich in den Augen der Mitwelt auch den Leistungen nach als würdiger Nachfolger des großen Makedonen zu präsentieren, bildet in Pompeius’ Leben eine Konstante, die sich durch seine gesamte Laufbahn zieht.“

[454] Wie auch die Tatsache, dass sich das Theater des Pompeius Magnus ganz in der Nähe seines Palazzo befunden haben muss.

[455] Marianne Pade, The Reception of Plutarch’s Lives in Fifteenth-Century Italy, 2 Bde., Kopenhagen 2007.

[456] Dies., Sulla Fortuna delle *Vite* di Plutarco nell’umanesimo italiano del Quattrocento, in: Fontes (Revista di Filologia, Iconografia e Storia della Tradizione classica) 1, 1998, S. 101-116. Bereits 1470 wurde in Rom von Giovanni Antonio Campano der Corpus der Parallelbiografien des Plutarch, übersetzt von verschiedenen Gelehrten, gedruckt, s. Guerrini 1984, S. 83; Cecilia Filippini, Cenni sulla diffusione e la tradizione delle *Vite* nel Rinascimento, in: Guerrini 2001, S. 157-162. Vicarelli verweist zudem auf eine italienische Übersetzung durch Ludovico Dominichi aus dem Jahre 1555, S. Vicarelli 1996, S. 63.

[457] Heftner 1995, S. 22f.

[458] Plut., Pompeius, 46,2.

und Streitigkeiten verantwortlich für den Untergang der *res pubblica* gewesen seien.[459] Die Entscheidung des Auftraggebers Pompeo Ruggieri, nur Szenen des Aufstiegs, des militärischen Erfolges, der Beliebtheit und der Tugendhaftigkeit des Pompeius Magnus darstellen zu lassen, ist über jeden Zweifel einer Negativbewertung des antiken Helden erhaben.[460]

Auch die weiblichen Personifikationen in Loggia und Salone verweisen auf den antiken Feldherrn und Konsuln als positives Beispiel einer guten Staats- und Stadtführung. Die Haupttugenden der Loggia *Fortitudo* (Stärke), *Prudentia* (Weisheit), und *Vigilantia* (Wachsamkeit) gelten als Grundvoraussetzung, die ein Regent erfüllen muss, um zum Wohl des Volkes zu agieren.[461] Die Kombination genau dieser drei Tugenden taucht 1588 in der Beschreibung eines vorbildlichen Herrschers bei Fabricii auf: „[…] *insegna, esercita & conserva la Gioventù per servitio della sua Republica; ascolta i suoi nel mezo del suo Regno; custodisce, & osserva le leggi; riconosce da Dio il suo stato, e la sua grandezza e; teme il suo sdegno; governa con prudenza, e fortezza, con vigilanza, & prudenza diffende i buoni* […]".[462] Einen „*principe vigilante e prudente*" sieht der Autor in einer Figur einer Medaillenprägung, auf der Merkur mit dem Kopf eines Hahnes und mit Schlangen-, sprich Drachenbeinen versehen ist.[463] Diese zeitgenössische Deutung bezüglich der Tugenden eines guten Herrschers bzw. einer vorbildhaften Regierung scheinen einerseits für die Historien aus dem Leben des Pompeius Magnus und somit gleichzeitig für den mit öffentlichen Ämtern belegten Auftraggeber und Hausherrn des Palazzo angemessen.

---

[459] „Hos spectate viros, animisque infigite cives:
Publica concordi nam dum bona mente secuti,
Maiestas Romana duces tremefecit et orbem,
Ambitio sed ceca duos ubi traxit [a]d arma,
Libertas Romana perit scissoque senatu,
Heu licet et puero capu[t] alte scindere Rome."
(Betrachtet diese Männer und prägt sie in Eure Seelen ein, Mitbürger: weil, solange sie das Volk mit einigem Sinne gut führten, die Größe Roms die Heerführer und die Welt erzittern ließ; aber dann, als der blinde Ehrgeiz die zwei zu den Waffen trieb, die Freiheit Roms unterging durch den gespaltenen Senat. Auch ein Kind könnte den Kopf des großen Roms abbrechen (freie Übersetzung d. Verf.). Inschrift zitiert nach Funari 2002, S. 15.

[460] Vgl. Fiabane, die behauptet, dass Pompeo Ruggieri mit der Darstellung des Pompeius Magnus durchaus mit einer Fehlinterpretation im negativen Sinne rechnen musste: Fiabane 2004, S. 254f.

[461] In der bisherigen Forschung galten die drei Tugenden der Loggia lediglich als Tugenden, die Pompeius Magnus bei seinen Eroberungszügen begleiteten (Brugnoli 1961, S. 11), bzw. als an die Decke projizierte Eigenschaften des Auftraggebers, bedingt durch deren Attribute Löwe und Drache/Schlange, die Wappentiere der Ruggieri (Vicarelli 1996, S. 45).

[462] Fabricii 1588, S. 384.

[463] Hahn und Schlange sind auch unter der *Vigilantia* und der *Prudentia* der Ruggieri-Loggia zu sehen. S. zur Medaille auch Ruffini 2005, S. 114f.

Die „Gute Regierung“, der *Buon Governo*, zeichnet sich wiederum durch die Allegorien des Salone aus: *Victoria* (Sieg) und *Fama* (Ruhm) – grundlegend für die Größe und Macht eines Staates bzw. einer Stadt – stehen quasi triumphierend in ihren Nischen und klammern die sitzenden Allegorien zwischen sich ein: *Aeternitas* (Ewigkeit), welche die Beständigkeit einer guten Regierung symbolisiert, *Felicitas*, das Glück, das dem *Buon Governo* zur Seite steht, *Salus*, als *Salute pubblica* charakterisiert, und *Sicuritas*, die beide dem Allgemeinwohl und der Sicherheit des Volkes dienen und somit die Grundlagen einer guten Regierung darstellen.[464] Die Personifikationen nehmen durch Anordnung und Handlung zwar auch eindeutigen Bezug auf die Historien des Salone und bezeugen somit die Vorbildlichkeit des Pompeius Magnus in Bezug auf eine gute Staatsführung.

Dass die Aussage des Programms zudem ins Überzeitliche zu übertragen ist, wird vordergründig durch die scheinbare Realität der weiblichen Personifikationen deutlich, welche regelrecht in den Raum treten (*Fama* / *Victoria*) bzw. welche sich teilweise sogar direkt an den Betrachter wenden (*Salus*). Dass sich unter ihnen *Aeternitas* befindet, stützt diese These. Ein weiteres zeitübergreifendes Moment ist ebenso der *tromba* blasende Putto. Er imitiert einerseits die Handlung der *Fama*, ist jedoch durch das Datum, das auf seinem Sockel steht, an die Entstehungszeit der Fresken gebunden. Die Zeitspanne von der römischen Antike bis hin zur Entstehung der Fresken wird durch ihn überbrückt. Nicht nur Amt und Name, sondern auch der in diesem Fall durch einen Putto verkündete Ruhm verbindet somit den antiken Feldherrn mit dem römischen Konservator des 16. Jahrhunderts.
Ein weiteres Element, das die Zeitspanne zwischen Antike und Neuzeit überbrückt, ist die Darstellung der *Europa-Ecclesia*.[465] In ihr – wie in den beiden anderen Erdteil-Darstellungen – wird die *virtus* des antiken Feldherrn verdeutlicht, der über abtrünnige bzw. aufständische

[464] Die Deutung des Salone-Zyklus’ in einem christlichen Kontext, in dem die gute Staatsführung letztlich auf die göttliche Vorhersehung (provvidenza) zurückgeht bzw. von dieser abhängig ist, ist m.E. nicht zu sehen und resultiert wohl lediglich aus einer Fehlinterpretation der Allegorie *Aeternitas* als *Providentia*. Vgl. Vicarelli 1996, S. 47, s.o., Anm. 412, 421. Die Idee der Unterwerfung des göttlichen Willens desjenigen, welcher für das Wohl des Volkes arbeite und der somit den Willen Gottes auf Erden ausübe, sei auch in der Ecclesia-Europa-Darstellung der Loggia verdeutlicht. Diese Interpretation birgt die Gefahr, die Salone-Allegorien letztlich **nur** personenbezogen – in logischer Schlussfolgerung personenbezogen auf Pompeo Ruggieri – zu deuten und sie nicht dem allgemeinen Konzept des *Buon Governo* unterzuordnen, für das sie vordergründig stehen. Fiabane greift den Gedanken der Göttlichen Vorhersehung auf und bezieht dementsprechend die Allegorien auf das Wirken des Auftraggebers: „Il Ruggeri […] voleva celebrare l’unione equilibrata di questi due poteri [*Stadtregierung und Papsttum, Anm. d. Verf.*], ricordando che la felicità si può raggiungere affidandosi alle forze umane senza dimenticare quelle divine.“ Es sei darin zudem ein mahnender Hinweis auf das Schicksal des Pompeius Magnus zu sehen, der solange er die Regeln achtete und nicht seinem persönlichen Ehrgeiz nach handelte, vom Glück verfolgt war, wohingegen bei Nichtbeachtung der Regeln sich sein Untergang abzeichnete; Fiabane 2004, S. 254.

[465] S.o., S. 82f.

Provinzen triumphierte, versinnbildlicht.[466] Durch ihre Charakterisierung als „christliche Königin“ über *Asien* und *Afrika*, wird aber nicht ihre Suprematie betont, sondern auch ganz explizit auf den Sitz der Kirche – nämlich Rom – und die Macht des Papstes als deren Oberhaupt und Lenker, verdeutlicht durch das die Erdkugel umspannende Steuerruder, verwiesen.[467]

III. 2. Zuschreibung an Cherubino und Giovanni Alberti

Die Zuschreibungsfrage der Fresken des Palazzo Ruggieri an dieser Stelle zu behandeln, bedingt sich aus zwei Gründen. Zum einen sind sich Loggia und Salone thematisch und stilistisch nahe und bilden daher – auch in ihrer Funktion als repräsentative Räume – einen in sich geschlossenen Komplex innerhalb der übrigen Freskenausstattung des Palazzo.[468] Zum anderen wird die Behandlung und somit die Zuschreibung der Fresken des Palazzo Ruggieri an Cherubino und Giovanni Alberti in der Forschungsliteratur überwiegend auf diese beiden Räumlichkeiten beschränkt[469], so dass eine Diskussion bereits an dieser Stelle notwendig erscheint.

Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Leben und Werk der Alberti ist sinnvoll, um die stilistischen Kriterien herauszuarbeiten, die dann als Basis für einen Vergleich mit den Fresken in Loggia und Salone des Palazzo Ruggieri dienen können. Auf diese Beobachtungen aufbauend, wird dann an späterer Stelle überprüft, ob auch die übrigen Fresken des Palazzo

[466] Bereits in der Antike stehen Erdteil-Darstellungen für die *virtus* eines Feldherrn, als Sinnbild des militärischen Erfolges, aber auch seiner *clementia* gegenüber dem unterworfenen Land. Seit jeher war die Rolle *Europas* jedoch – im antiken Rom – mit *Roma* gleichzusetzen, die überlegenere, der sich die anderen Erdteile unterordneten. Durch die christlichen Attribute – ganz im Sinne der Gegenreformation – wird der Aspekt ihrer überzeitlichen Gültigkeit bzw. Suprematie auch in der Neuzeit betont, besonders im schwierigen 16. Jahrhundert, wo einerseits die Reformation und die Loslösung der Anglikanischen Kirche vom Vatikan, andererseits die Türken, den Katholizismus bedrohten. Eine *Roma*-Darstellung, die die Tiara in ihrer Rechten emporhält, in ihrer Linken zudem eine Königskrone mit Zepter hält, ist beispielsweise in der Galleria Ruccellai zu sehen. Der Aspekt der Vormachtstellung der Kirche vor der weltlichen Macht wird hierdurch eindrücklich hervorgehoben.

[467] Falsch ist meines Erachtens der Ansatz von Bevilacqua, der eine gegenreformatorische Deutung des Pompeius-Zyklus vorschlägt und Pompeius Magnus als einen „soldato di Cristo“ betitelt, der für den Triumph der römischen Kirche kämpft. Vgl. Bevilacqua 1993 a, S. 313. Diese Auslegung berücksichtigt in keiner Weise den sozialen Hintergrund des Auftraggebers.

[468] Bereits Brugnoli 1961, S. 11, stellt fest: „La serie di affreschi nel salone e nella loggia di palazzo Ruggieri presenta una strettissima coerenza nei soggetti rappresentati e nelle soluzioni figurative, così da far pensare che l’intero ciclo decorativo sia stato realizzato sotto la direzione di un unico artista, e in una stretta successione cronologica.“

[469] S. Brugnoli 1960; Dies. 1961. Die Autorin diskutiert zudem ein Fresko mythologischen Inhalts im Erdgeschoss; s. dazu unten, Kap. III.5. 1. Pietrangeli 1971, benennt erstmals zudem die Szenen im Obergeschoss, ohne sie jedoch speziell den Brüdern aus Sansepolcro zuzuschreiben. Vicarelli 1996, behandelt zwar ausführlich alle bis dato freigelegten Fresken des Palazzo, sie konzentriert sich jedoch mehr auf eine ikonographische Untersuchung als auf eine stilistische. Eine Äußerung bezüglich der Zuschreibung der zuletzt freigelegten Fresken im Piano Nobile liegt bislang (Stand 2013) nicht vor.

Ruggieri von den gleichen Künstlerhänden geschaffen wurden bzw. ob sie überhaupt aus der gleichen Entstehungszeit resultieren.

Eine erstmalige Zuweisung der bis dato der „Zuccari-Schule“ zugeschriebenen Fresken im Piano Nobile an die Brüder Cherubino und Giovanni Alberti erfolgte 1960 durch Maria Vittoria Brugnoli.[470] Die auf Vergleichsbeispielen aus dem Œuvre der Alberti basierende Beweisführung galt seither, trotz der bereits von Brugnoli festgestellten stilistischen Unterschiede innerhalb der einzelnen Loggiengewölbe[471], als derart stichhaltig, dass die Autorschaft nicht angezweifelt wurde.[472] Im Gegenteil: In der Folge wurden Zeichnungen Cherubinos bzw. Giovannis mit den Fresken des Palazzo Ruggieri in Verbindung gebracht.[473] William Chandler Kirwin wirft 1972 mit der Zuschreibung einer die Historie an der Ostwand des Salone vorbereitenden Zeichnung an den Künstler Cristoforo Roncalli, genannt Il Pomarancio (1553–1626), die Frage auf, ob nicht dieser für die Fresken des Salone verantwortlich sei.[474] Eine Mitarbeit Roncallis, zu dessen Werk stilistische Bezüge bereits durch Toesca di Castellazzo und Brugnoli konstatiert wurden[475], wird seitdem für möglich gehalten.[476] Einigkeit herrscht in der Forschung darüber, dass Giovanni Alberti die Scheinarchitekturen von Loggia und Salone entworfen hat, während Cherubino für die figürlichen Szenen verantwortlich war, was häufig an seinem Stichwerk belegt wurde. Anhand der Zuschreibung der Allegorien von Loggia und Salone an Cherubino oder Giovanni kann jedoch festgestellt werden, dass es Schwierigkeiten mit sich bringt, die beiden Künstlerhände scheiden zu wollen.[477] Im Rahmen dieser Arbeit kann daher nur versucht werden, gewissen Merkmalen und Leitlinien zu folgen, die in Einzelfällen eine Händescheidung sinnvoll und möglich – beispielsweise durch historische Begebenheiten – machen. Grundsätzlich jedoch werden die Künstlerbrüder als zusammenarbeitende Einheit

[470] Brugnoli 1960, S. 228ff, mit Anm. 12; Dies. 1961, S. 12. Vgl. Toesca di Castellazzo, der die Fresken stilistisch Federico Zuccari und Schule zuschreibt; s. Toesca di Castellazzo 1959, S. 1.

[471] Die Autorin verweist hier auf einen unbekannten sixtinischen Maler aus dem Umkreis von Andrea Lilio und Ventura di Arcangelo Salimbeni, s. Brugnoli 1960, S. 241; Dies. 1961, S. 20f.

[472] Zuletzt Fiabane 2004, S. 244.

[473] S. dazu ausführlich unten, Kap. III. 2. 2. 3.

[474] William Chandler Kirwin, Cristofano Roncalli (1551/2–1626). An exponent of the proto-baroque: his activity through 1605, Diss. Stanford, Michigan 1972, S. 107-110, 378-83; Ders., The Life and Drawing Style of Cristofano Roncalli, in: Paragone 335, 1978, S. 19-62, bes. S. 39.

[475] Toesca di Castellazzo 1959, S. 1; Brugnoli 1961, S. 14.

[476] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 86f; Bevilacqua 1993 a, S. 311.

[477] Lediglich Restaino zweifelt an einer Mitarbeit Cherubinos, vgl. Concetta Restaino, Tra Sansepolcro, Sabbioneta e Napoli: un primo contributo su Alessandro Alberti dal Borgo, in: Bollettino d’arte 95, 2010, Heft 7, S. 53-76, hier S. 68, mit Anm. 84. - Der Versuch einer Händescheidung zieht sich fast durch die gesamte Forschungsliteratur, beispielhaft sei hier verwiesen auf Brugnoli 1960; Dies. 1961; Witcombe 1981; Herrmann-Fiore 1981; Dies. 1983. Oft wurde versucht, an Einzelfiguren bestimmter Werke charakteristische Stilmerkmale festzumachen. Betrachtet man jedoch das Gesamtwerk und versucht, die einzelnen Beobachtungen zu übertragen bzw. mit den Beobachtungen anderer Forscher in Einklang zu bringen, kippt das System oft.

angesehen. Nachweislich arbeiteten sie als Team an diversen Freskenausstattungen und es kann ebenso wenig ausgeschlossen werden, dass auch einige Dekorationsentwürfe in Zusammenarbeit entstanden.

III. 2. 1. Leben und Werk der Künstler

Die Biographien beider Künstler – ebenso wie manche Werkzuschreibungen (s. auch Anhang 1) – weisen bis heute noch mehr oder minder große Lücken auf. Trotz des Berühmtheitsgrades, den die Brüder vor allem wegen ihrer perspektivischen Scheinarchitekturen erlangt hatten, und den sie im ausgehenden 16. und noch während des 17. Jahrhunderts besaßen, gerieten sie in der Folge an den Rand des kunsthistorischen Interesses.
Als Quellenmaterial zur Rekonstruierung der Künstler-Viten liegen drei Tagebücher des Alberto (Berto) Alberti, dem Vater der Künstler, vor, die in der Biblioteca degli Uffizi in Florenz aufbewahrt werden.[478] Weitere Dokumente sind in Besitz der Associazione degli Amici del Museo del Bargello, Florenz.[479] Andere Quellen wiederum, die wohl Gualandi (1845) und Corazzini (1875) vorgelegen haben müssen, gelten als verschollen.[480] Dokumente aus dem Archivio Aldobrandini, dem Archivio Comunale di Sansepolcro und dem Archivio di Stato di Roma sind zuletzt zusammengetragen worden von Witcombe.[481]

Früh, schon zu Lebzeiten, werden Cherubino und Giovanni Alberti in zeitgenössischen Schriften lobend erwähnt. Egnazio Danti (1583) und Cesare Ripa (1603) gehören zu den ersten; sie beziehen sich jedoch jeweils nur auf bestimmte Werke und dienen nicht dem Zweck, das Gesamtwerk im Sinne einer Künstler-Vita darzustellen.[482] Des Weiteren werden

[478] Inv.-Nrn. MS. 267-269; sie wurden erstmals 1915 von Degli Azzi zu großen Teilen transkribiert: Giustiniano Degli Azzi, Archivio Alberti, in: Ders., Gli Archivi della Storia d'Italia, Bd. 4, Rocca S. Casciano 1915 (Neuausgabe Hildesheim, Zürich, New York 1988), S. 195-255. Die Tagebücher wurden 1914 zusammen mit anderem Quellenmaterial (Tagebücher anderer Familienmitglieder, Briefe, Notizen, Schriftstücke, usw.) von Candida Alberti angekauft. Weitere Dokumente erstand die Biblioteca degli Uffizi von der Biblioteca di San Marco, Florenz. Eine erneute Sichtung und Transkription dieser Quellen unternahm Witcombe 1981, Bd. 2, S. 279-322; eine Auflistung des gesamten Alberti-Quellenmaterials, welches sich im Besitz der Biblioteca degli Uffizi befindet ebd., S. 280-283.

[479] Es handelt sich hierbei um den Nachlass – oder zumindest um Teile desselben –, der sich im Besitz des Francesco Lilloni Alberti, einem Nachfahren der Alberti, befunden hatte, s. Witcombe 1981, Bd. 2, S. 323.

[480] Informationen des verschollenen Materials, die nur bei diesen beiden Autoren im 19. Jahrhundert erwähnt werden, sind zusammengefasst bei Witcombe 1981, Bd. 2, S. 324-337. Als größter Verlust für diese Studie kann ein Tagebuch Albertos angesehen werden, das wohl den Zeitraum 1590–1598 umfasste.

[481] Ebd., S. 347-362. Weiteres Material ist publiziert in Einzelaufsätzen, s.u. Auf Witcombes Forschungen fußen nicht zuletzt die Biographien der Alberti von Herrmann-Fiore 1983, S. 27-34, und Matteoli 1983; hier, S. 818-820, eine umfassende Bibliographie zur Familie Alberti aus Sansepolcro.

[482] So erwähnt Danti Fresken, die Giovanni im Palazzo der Mattei angefertigt hat: Egnazio Danti, Le due regole della prospettiva pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola, Rom 1583, S. 86f. Ripa nennt in Verbindung mit der Personifikation *Prospettiva* die Fresken in der Sala Clementina: Ripa (1603), S. 419.

Cherubino und/oder Giovanni dann bei Karel van Mander (1604), Federico Zuccari (1607), Giulio Mancini (ca. 1614–1621) und Gaspare Celio (1638) in Zusammenhang mit Erläuterungen von diversen Raumausstattungen genannt.[483] Eine erste biographische bzw. das Schaffen der Künstler zusammenfassende Betrachtung findet sich bei Giovanni Baglione (1642).[484] All diese Autoren heben den vorzüglichen Umgang der Alberti mit der Perspektive lobend hervor und hier insbesondere die Meisterleistung, die von den Künstlern in der Sala Clementina im Vatikan vollbracht wurde. Die Virtuosität im Konstruieren von Scheinarchitekturen wird von den Autoren besonders Giovanni Alberti nachgesagt: „*... che valent'huomo divenne, & in particolare hebbe genio a far mirabili prospettive, onde al suo tempo in ciò nō hebbe pari, poiche ingannano l'occhio di chi vi mira, tanto sono con gran dolcezza dipinte* […]".[485] Diese Beurteilung Bagliones wird in der Folge – bis hin zur aktuellen Forschungsliteratur – immer wieder tradiert, wohingegen Scannelli (1657) das Brüderpaar als Einheit im Erschaffen der Perspektiven anführt.[486] Er nennt die beiden Künstler „*nel dipingere al proposito del di sotto in su*" in einem Atemzug mit Andrea Mantegna und Melozzo da Forlì, indem er die „*maniera antica*" der „*opera più moderna*" – gemeint sind hier die Sala Clementina und andere Werke der Alberti – gegenüberstellt.[487] Auch wenn der Autor im Werk der beiden Künstler mehr *gratia* und *vera tenerezza* für wünschenswert hält – und somit der Aussage Bagliones, der *gran dolcezza* bemerkt hatte, widerspricht – werden Cherubino und Giovanni Alberti mit höchstem Lob bedacht.[488] Eine

[483] Karel van Mander, Het Schilder-Boeck Tot Haerlem 1604, fol. 193v; Federico Zuccari, L'idea de' Pittori, scultori, et Architetti, Turin 1607, in: Detlef Heikamp (Hrsg.), Scritti d'Arte di Federico Zuccaro, Florenz 1961, S. 211-312, hier S. 239; Giulio Mancini, Considerazioni sulla pittura, hrsg. von Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956, Bd. 1, S. 78-80, 268, 278, 282, 312; Celio 1638, S. 31f, 80, 120.

[484] Baglione (1642), S. 70f, 131ff. Der Autor beschränkt sich jedoch nur auf die in Rom geschaffenen Werke.

[485] Ebd., S. 70. Wohingegen Cherubino in dieser Kunst der Meinung des Autors nach lediglich „*assai pratico*" wurde, s. ebd., S. 132. Er gilt daher üblicherweise in der Forschung als Figurenmaler.

[486] Francesco Scannelli, Il microcosmo della pittura, Cesena 1657, hrsg. von Rosella Lepore, 2 Bde., Bologna 1989, Bd. 1, S. 84, 188, 193f.

[487] Ebd., S. 84: „*E chi non sa quelli, che fossero più adeguati, ne' dipinti d'Architettura, e ben regolata Prospettiva, legga Sebastiano Serlio Bolognese, il quale in occasione d'insegnare quello, che vada dipinto per le volte delle fabbriche, ritroverà dichiarare per Maestri maggiormente sufficienti nel dipingere al proposito del di sotto in su, Andrea Mantegna da Mantua, e Melozzo da Forlì, a mendue, se bene in maniera antica, però dottisimi, & in simili fondamenti impareggiabili; e se il virtuoso havrà curiosità in questo particolare d'opera più moderna, veda in Roma la Sala Clementina, & altre operationi simili di Gio: e Cherubino dal Borgo.*"

[488] Ebd., S. 194f: „*Et in ordine al particolar modo di quei tempi dipinsero parimente i fratelli Gio., e Cherubino dal Borgo, e diedero sicuro contrasegno nelle capricciose, e buone inventioni, che spiegarono con gran fondamento d'Architettura, e Prospettiva d'una straordinaria intelligenza dell'arte, e benche resti nell'opere loro a desiderarsi maggior gratia, e più vera tenerezza; contuttociò s'offervano talmente sufficienti nelle straordinarie qualità, che in riguardo di queste parti sono resi famosi, e laudabili al pari d'ogni altro buon Maestro, e ciò in particolare si viene a dedurre dall'opere più celebri, e maggiormente perfette, e singolari, che eglino palesarono nella famosa Sala detta Clementina nel Palazzo del Vaticano, dove hanno dato a conoscere quanto vaglia il dissegno adequato, e riunito con la soda cognitione della Prospettiva, Architettura, & altre degne Theoriche di buon Pittore per haver dimostrato in opera tale in tutto fondatamente con tanta puntualità, ed intelligenza dell'arte, che il rappresentato viene ad apportare allo spettatore cõtinoamente un gustoso inganno, che forsi in altro luogo non sa ritrovare artificio di somigliante bellezza, ed era anco di dovere, che in occasione*

weniger enthusiastische Bewertung der künstlerischen Fähigkeiten erfolgt dann wieder bei Mola (1663) und Titi (1674).[489]

Im 18. Jahrhundert bleibt es zumeist bei der Tradierung der von Baglione genannten Werke; er wird sogar explizit bei Orlandi (1704) als Quelle angegeben.[490] Eine Ausnahme bildet jedoch Francesco Saverio Baldinucci (ca. 1725–1730), der eventuell das Quellenmaterial aus dem Künstlernachlass gesichtet hat, da er Werke und biographische Begebenheiten erwähnt, die sich sonst an keiner anderen Stelle finden. So berichtet er beispielsweise von Werken in Sansepolcro, Venedig, Neapel und Frascati.[491] Und auch Taja (1750) und Chattard (1762–1767) wissen bei ihren Beschreibungen des Palazzo Apostolico Vaticano von Werken der Alberti zu berichten, die zuvor nicht erwähnt wurden.[492] Cherubino und Giovanni Alberti werden in den Romführern jedoch zumeist deskriptiv nur als Künstler erwähnt, ohne eine besondere Hervorhebung zu erfahren. Dies führte dazu, dass sie im Laufe der Zeit allmählich in Vergessenheit gerieten und die wenigen biographischen Informationen über sie und weitere Mitglieder Familie Alberti aus Sansepolcro nicht mehr eindeutig bekannt waren, wie am Beispiel Ticozzi (1830) zu veranschaulichen ist. Hier gilt Michele Alberti, dessen genaue

---

di luogo per ogni parte degno dimostrassero il maggiore sforzo della straordinaria lor virtù per rendersi alla memoria de' posteri in ogni tempo immortali."

[489] Giovanni Battista Mola, Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in ROMA et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663, hrsg. von Karl Noehles, Berlin 1966, S. 47, 71, 80; Filippo Titi, Studio di Pittura, Scoltura et Architettura, nelle Chiese di Roma, Rom 1674, S. 53f, 96, 130f, 136, 174, 181, 215f; Ders., Nuovo Studio di Pittura, Scoltura ed Architettura nelle Chiese di Roma, (Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo, ed altri,) Rom 1721, S. 476, 487.

[490] Pellegrino Antonio Orlandi, L'abcedario pittorico […], Bologna 1704, S. 122 (zu Cherubino) und S. 191 (zu Giovanni). S. zudem Nicola Pio, Le vite di pittori scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257, Rom 1724], hrsg. von Catherine Enggass und Robert Enggass, Vatikan 1977, S. 201; Gregorio Roisecco, Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli Edifizij notabili, che sono in essa, e delle cose più celebri, che erano nella Antica Roma, 2 Bde., Rom 1745, Bd. 1, S. 84, Bd. 2, S. 22, 258, 427, 534, 560; Fioravante Martinelli, Roma ricercata nel suo sito. Con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto Antiche, come moderne, cioè Chiese, Monasterj, Ospedali, Collegj, Seminarj, Tempi, Teatri, Anfiteatri, Naumachie, Cerchi, Fori, Curie, Palazzi, Statue, Librarie, Musei, Pitture, Sculture, & nomi degli Artefici, Rom 1750, S. 19, 89, 134, 156. Auch Giacomo Mancini bezieht sich, obwohl er Werke der Alberti in Sansepolcro auflistet, auf die von Baglione zusammengestellten Informationen, s. Giacomo Mancini, Memorie di alcuni artefici del disegno si antichi che moderni che fiorirono in Città di Castello, 2 Bde., Perugia 1832, Bd. 2, S. 265, 267, 269, 272, 275, 279.

[491] Francesco Saverio Baldinucci, Vite di Artisti dei Secoli XVII–XVIII, (Prima edizione integrale del Codice Palatino 565, hrsg. von Anna Matteoli), Rom 1975, S. 151-156. Aufgrund dieser Singularität seiner Aussagen und dem dazu fehlenden Quellenmaterial findet er in der Forschungsliteratur kaum Beachtung. Dass Giovanni Alberti in Venedig und Neapel tätig gewesen ist (Baldinucci (ca. 1725–1730), S. 154), ist bisher noch nicht nachweisbar, wohingegen Cherubinos Tätigkeit in Frascati anhand von Archivmaterial zu belegen ist. S.u., Anm. 800. - Lanzi scheint Baldinucci konsultiert zu haben, da er einige von diesem genannte Werke der Alberti in Sansepolcro erwähnt. Zu Cherubino und Giovanni Alberti s. Luigi Lanzi, Storia pittorica dell'Italia, 2 Bde., Venedig 1795–1796, Bd. 1, S. 201f, 466.

[492] Das Deckenfresko der unter Gregor XIII. ausgestatteten „Cappella comune" wird von beiden Cherubino Alberti zugeschrieben; s. Agostino Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1750, S. 197; Giovanni Pietro Chattard, Nuova Descrizione del Vaticano, 3 Bde., Rom, 1762–1767, Bd. 2, S. 183. Das Deckenfresko der Sala della Bologna hingegen schreibt Taja beiden Alberti zu, s. Taja 1750, S. 497f.

Identität nach wie vor nicht ganz gesichert ist, als Vater von Cherubino und Giovanni.[493] Als Werke der Alberti werden von Ticozzi nur die Sala Clementina und die Sakristei von San Giovanni in Laterano genannt.[494]

Erst wieder im 19. Jahrhundert erwacht erneutes Interesse, als Gualandi (1845) sich intensiv mit der Familiengeschichte der Alberti befasst und erstmals wohl das gesamte Quellenmaterial des Nachlasses, nach Künstlern und Chronologie geordnet, auswertet.[495] Dahinter steckt auch der Versuch, die Alberti wieder ins Gedächtnis der Allgemeinheit zu bringen, denn auch er hat festgestellt, dass „il trascorrere di quasi tre secoli, l'ha [*gemeint ist hier Alberto Alberti, Vater von Cherubino und Giovanni*] fatto poco men dimenticare […]" und er hofft „ne venga rinnovata la memoria per decoro della sua patria, e delle Arti Belle Italiane."[496] Problematisch ist für die nachfolgende Forschung jedoch, dass seit Gualandis Publikation Quellenmaterial, auf das sich der Autor bezieht, verschollen ist.[497] Auch Coleschi (1886) widmet den Mitgliedern der Familie Alberti in seiner Beschreibung von Sansepolcro den nötigen Raum, damit diese nicht in Vergessenheit geraten.[498]

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts regen dann Posse (1919), Voss (1920) und v.a. Würtenberger (1940) an, Cherubino und Giovanni Alberti besonders in Bezug auf die Malerei von perspektivischen Scheinarchitekturen neu zu erforschen und zu bewerten.[499] Die positive Beurteilung geht jedoch ganz zugunsten Giovannis, während Cherubino als „nur ein geschickter Mitarbeiter"[500] gilt oder sogar lediglich zu Giovannis „Gehilfen"[501] abgewertet wird. Grundlegend für die Forschung im 20. Jahrhundert ist die Quellenpublikation durch

---

[493] Diese Information geht auf Orlandi zurück: Orlandi 1704, S. 122. S. zudem Matteoli 1983, S. 817f. Die Autorin vermutet, Michele sei der älteste Sohn des Alberto Alberti und somit ein Bruder von Cherubino und Giovanni. Die Tatsache jedoch, dass er nicht wie Alessandro, Cherubino, Giovanni oder Elisabetta, d.h. den Kindern des Alberto, in dessen Tagebüchern erwähnt ist, lässt an dieser Theorie zweifeln. Michele war ein Schüler Daniele da Volterras; als wichtigste Werke in Rom sind überliefert Fresken in der Cappella della Madonna Assunta in der Kirche Trinità de' Monti, in der Cappella Ricci von San Pietro in Montorio sowie in der Sala del Trionfo des Konservatorenpalastes. Zur Diskussion s. ebenso: Giovanna Maria Forni, Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti, Memorie della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Ser. 8, Bd. 33 (Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Anno 386, 1989), Rom 1991, S. 18, Anm. 62. - Zu Michele Alberti des Weiteren: Teresa Pugliatti, Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra, Rom 1984, bes. S. 70-72. Pugliatti stellt seine Zugehörigkeit zu den Alberti aus Sansepolcro sogar ganz in Frage.

[494] Stefano Ticozzi, Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, Intagliatori in rame ed in pietra, Coniatori di medaglie, Musaicisti, Niellatori, Intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione, Mailand 1830, S. 33f.

[495] Michelangelo Gualandi, Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, 6 Bde., Bologna 1840–1845, Bd. 6, S. 50-91.

[496] Ebd., S. 60.

[497] S.o., Anm. 480.

[498] Lorenzo Coleschi, Storia della Città di Sansepolcro, Città di Castello 1886, S. 249-254.

[499] Hans Posse, Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 40, 1919, S. 93-118, 126-173, hier S. 133f; Hermann Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920, S. 526-531; Franzsepp Würtenberger, Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 4, 1940, S. 60-141, hier S. 100-117.

[500] Voss 1920, S. 528.

[501] Posse 1919, S. 133. Eine nicht ganz so einseitige Bewertung findet sich bei Würtenberger 1940, S. 100-117.

Degli Azzi (1915)[502], der die noch existierenden – und bereits durch Gualandi ausgewerteten – Tagebücher des Alberto Alberti zu großen Teilen transkribiert.

Die Alberti-Forschung, insbesondere jene bezüglich Giovanni und Cherubino, erhält einen erneuten Aufschwung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hier ist eine umfassende Aufarbeitung vor allem Maria Vittoria Brugnoli (1960) zu verdanken, wobei sich die Autorin hauptsächlich auf die Besprechung der römischen Hauptwerke konzentriert.[503] In den folgenden Jahrzehnten entstehen Einzelstudien zu bestimmten Aspekten und Werken der Alberti, so beispielsweise Abromsons Arbeit über das Schaffen der Künstler unter dem Pontifikat Clemens' VIII. (1978) oder Herrmann-Fiores Studien zur Sala Clementina bzw. zum graphischen Werk der Künstler (1978, 1980, 1983).[504]

Eine erste, leider nicht publizierte Künstlermonographie über die beiden Alberti entsteht 1981. Christopher L.C. Ewart Witcombe fasst hier einerseits das bis dahin bekannte Quellenmaterial zusammen und wertet auf der anderen Seite die Werke in und außerhalb Roms aus.[505]

Die darauf folgende Forschungsliteratur beschränkt sich seither überwiegend auf zwei Themengebiete: Die Sala Clementina und das graphische Werk. Bezüglich der Graphik steht zumeist Cherubino im Zentrum der Betrachtungen.[506] Eine erneute intensive Bestandsaufnahme der Werke in Sansepolcro nimmt Giannotti (2003) vor.[507]

---

[502] S.o., Anm. 478.

[503] Brugnoli 1960. Ihre Beobachtungen zum Werk der Alberti dienen der jüngeren Forschung als Grundlage für weitere Untersuchungen. Eine erste kunstwissenhaftliche Untersuchung des Werkes von dem Bruder Alessandro Alberti erfolgte durch Restaino 2010.

[504] Abromson 1978; Kristina Herrmann-Fiore Giovanni Albertis Kunst und Wissenschaft der Quadratur. Eine Allegorie in der Sala Clementina des Vatikan, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 22, 1978, S. 61-84; Dies. 1980; Dies. 1983.

[505] Witcombe 1981. - Hier, Bd. 1, S. 1-17, auch ein erneuter Versuch, die Verhältnisse der verschiedenen Familienzweige zu ordnen. Der Autor publiziert zudem Einzelaufsätze zu den Alberti, in denen er u.a. auch neue Werkzuschreibungen vornimmt: Ders., A new fresco by Cherubino Alberti in the Vatican, in: Source IV/1, 1984, S. 12-16; Ders., An illusionistic oculus by the Alberti brothers in the Scala Sancta, in: Gazette des Beaux-Arts 110, 1987, S. 61-72; Ders., Cherubino Alberti and the Ownership of Engraved Plates, in: Print Quarterly 6, 1989, S. 160-169; Ders., Some Letters and Some Prints Dedicated to the Medici by Cherubino Alberti, in: Source 22 (Heft 4), 1991, S. 641-660; Ders., Cesare Ripa and the Sala Clementina, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LV, 1992, S. 277-282.

[506] Bereits Baglione (1642), S. 131f, hebt Cherubino als Stecher hervor und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehen diesbezüglich Einzelaufsätze, s. z.B. Luigi Servolini, Un incisore del Cinquecento: Cherubino Alberti, in: Dedalo 12, 1932 (Heft 3), S. 753-772; Ders., Cherubino Alberti. Italian Engraver of the Sixteenth Century, in: The Print Collector's Quarterly 27, 1940, S. 217-237. S. auch Herrmann-Fiore 1980; Dies. 1983; Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Un taccuino di Cherubino Alberti all'Oliveriana di Pesaro, in: Accademia Raffaello (Atti e Studi) 2, 2004, S. 27-38. Einen Überblick bezüglich Cherubinos Stichwerk gibt Witcombe: Witcombe 1989; Ders., 1991. S. zudem Bartsch 1982, Bd. 34, S. 118-303. - Zur Sala Clementina s.u., Kap. III. 2. 1. 5.

[507] Alessandra Giannotti, Gli Alberti di Sansepolcro e la venustà perduta. Una riscoperta e una riflettura, in: Bollettino d'arte 88 (Heft 125-126), 2003, S. 1-18. Ein erster Versuch, die Werke in Sansepolcro zu bearbeiten, bei Witcombe 1981, Bd. 1, S. 59-74, 173f.

Den hier genannten Autoren ist es zu verdanken, dass sich die biographischen Notizen über Cherubino und Giovanni Alberti zusammen mit den ihnen zugeschriebenen Werken zu einem weitgehend geschlossenen Bild verdichten lassen.[508] In keiner zeitgenössischen Quelle findet sich jedoch ein Hinweis darauf, dass Cherubino und Giovanni Alberti die Fresken im Palazzo Ruggieri gemalt haben könnten. Einzelne Autoren erwähnen lediglich, dass die Brüder aus Sansepolcro in verschiedenen Adelspalästen Roms tätig gewesen waren[509], und es kann zu diesem Zeitpunkt lediglich vermutet werden, dass einer ihrer Auftraggeber Pompeo Ruggieri gewesen war.

Im Folgenden werden die durch die Forschung überlieferten Informationen bezüglich Leben und Werk von Giovanni und Cherubino Alberti zusammengefasst, in chronologischer Reihenfolge der entstandenen Werke wiedergegeben und nur an wenigen Stellen durch eigene Beobachtungen ergänzt. Eine erneute wissenschaftliche Aufarbeitung der Biographien und sämtlicher Einzelwerke ist an dieser Stelle nicht beabsichtigt.

III. 2. 1. 1. Die Anfänge: Rom und Sansepolcro

Cherubino (1553–1615) und sein fünf Jahre jüngerer Bruder Giovanni (1558–1601) gehören der aus Borgo San Sepolcro – heute Sansepolcro (Provinz Arezzo, Toskana) – stammenden Künstlerfamilie Alberti an, deren künstlerische Tätigkeit von etwa 1275 bis 1675 belegt ist.[510] Ihr Betätigungsfeld war vielfältig, unter den Familienmitgliedern fanden sich Tafel- und Freskomaler, Bildhauer und Tonbildner, Schnitzer, Stukkateure, Radierer und Stecher, Zivil- und Militäringenieure, Architekten, Gießer von Kriegsgerät, Geschichtsschreiber und Schriftsteller. Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts sind Arbeiten der Alberti auch in Rom nachweisbar. Etwa ein Jahrhundert später, am 8. Februar 1566, gründete Alberto (Berto) Alberti (1525–1598) zusammen mit seinem Bruder Gerolamo (1525/1530–1582) eine Werkstatt in Rom, ohne jedoch den Wohnsitz und Familienpalast in Sansepolcro aufzugeben. Alberto, der überwiegend als Holzschnitzer, Architekt und (Militär-)Ingenieur unter anderem

[508] Bisher wurde noch nicht verfolgt, was die Künstler beispielsweise in Perugia oder Neapel, wo Aufenthalte nachzuweisen sind, gemacht haben.

[509] Z.B. Baglione (1642), S. 71, in der Vita des Giovanni Alberti: „*Et in oltre fece diverse cose per varii Personaggi.*“; Orlandi 1704, S. 191 zu Giovanni: „*Con Cherubino suo fratello dipinse in varj Palagi...*“; Baldinucci (ca. 1725–1730), S. 153 etwas schwammig: „*... e fecero molte altre pitture per molti in molti luoghi.*“; Gualandi 1845, S. 65 über Cherubino: „*Molto operò in Roma nei Palazzi di quei gran Signori…*“

[510] Den ersten Versuch, die gesamte Künstlerfamilie historisch und kunsthistorisch aufzuarbeiten, leistete Baldinucci (ca. 1725–1730). Es folgt dann erst wieder im 19. Jahrhundert Gualandi 1845, und Coleschi 1886. Eine erneute Aufarbeitung dann von Witcombe 1981, Bd. 1, S. 1-17 und schließlich Anna Matteoli, in: AKL, Bd. 2, Leipzig 1983, S. 67-76. Hier auch zum Folgenden.

auch für Cosimo I. de'Medici (1519–1574) und Papst Pius V. Ghislieri (1566–1572) tätig war, war der Vater von Cherubino und Giovanni.[511] Die erste Werkstatt der Alberti in Rom befand sich laut Tagebucheinträgen Albertos „*alla Scrofa*", eine zweite folgte im darauffolgenden Jahr (5. Mai 1567) „*in Parione* […] *a pasquino,* […] *da Giulio Sartorio – sotto il suo palazo*" und im Jahr darauf bei „*Madonna Margherita Sartori*".[512] Ab 1569 ist der Standort der Werkstatt bei Asciano da Nepi an der Piazza Altieri – der heutigen Piazza del Gesù – belegt.[513] Häufig finden sich in Albertos Tagebüchern Einträge über Reisen nach Rom, früh bezeugt werden hier auch schon die dortigen Aufenthalte von Giovanni (1566) und Cherubino (1568).[514] In den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts sind längere Romaufenthalte der beiden Brüder des Öfteren nachweisbar.[515] In diesem Zeitraum werden die ersten Arbeiten von Cherubino und Giovanni im Vatikan vermutet.[516] Mussa geht davon aus, dass Giovanni um 1575 bei der Ausmalung der Gregorsloggien mitarbeitete (Tierkreiszeichen in den Gewölben).[517] Zur gleichen Zeit sollen die beiden Brüder zwei Wandszenen in der Sala della Bologna beigesteuert haben.[518] Cherubino sei zudem verantwortlich für die Deckengestaltung der Cappella Comune bzw. Cappella di San Lorenzo.[519] Bei all diesen Werkzuschreibungen ist jedoch größte Vorsicht geboten. Abgesehen von der Tatsache, dass die frühesten diesbezüglichen „Quellen" aus dem 18. Jahrhundert stammen, legen stilistische Differenzen Zweifel nahe. Im Fall der Deckengestaltung der Sala della Bologna ist gesichert, dass diese nicht auf die Alberti, sondern auf Ottaviano Mascherino und Lorenzo Sabbatini zurückgeht.

In Sansepolcro ist im Jahr 1576 ein Werk von Cherubino Alberti entstanden: In der Cappella Alberti in der Kirche Santa Chiara malte er einen *heiligen Andreas* (Abb. 164).[520] Der bärtige Heilige steht frontal mittig in einem hochrechteckigen Bildfeld. Er trägt ein rosafarbenes

[511] S. hierzu oben Anm. 493.
[512] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 267, fol. 21r, 21v.
[513] Ebd., fol. 22r.
[514] Giovanni am 12. Oktober 1566: Ebd., fol. 21r; Cherubino am 1. Mai 1568: Ebd., fol. 21v.
[515] Ebd., fol. 16v, 19r.
[516] Sie sind quellenmäßig jedoch nicht zu belegen. Belegt ist 1578 hingegen ein Auftrag für Kardinal Filippo Boncompagni, dem Neffen Gregors XIII., den Cherubino zusammen mit seinem Vater ausführte, s. ebd., fol. 19r. Leider ist hier nicht überliefert, worin der Auftrag bestand.
[517] Italo Mussa, L'architettura illusionistica nelle decorazioni romane. Il „quadraturismo" della scuola di Raffaello alla metà del '600, in: Capitolium 44 (Heft 9-8), 1969, S. 41-88, S. 44. Röttgen bemerkt diesbezüglich in seinem Kommentarband der Baglione-Ausgabe, dass von Giovanni „alcune figure fra le quali, nella settima volta a partire dall'occidente, una Prudentia con un libro in mano" seien; s. Baglione (1642), Bd. 3, S. 546.
[518] Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste (im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration,) Bd. 9, 1923, S. 831; Pietrangeli 1992, S. 155. Den Alberti wird von Taja sogar die dortige Deckendekoration zugeschrieben: Taja 1750, S. 497f. Vgl. Witcombe 1981, Bd. 2, S. 226, Anm. 111: Der Autor bemerkt, dass Giovanni bei der Fertigstellung der Sala della Bologna 1575 erst 17 Jahre alt war und schließt daher eine Mitarbeit desselben aus.
[519] Taja 1750, S. 197; Chattard, Bd. 2, 1766, S. 183; Pietrangeli 1992, S. 157.
[520] Erstmals erwähnt von Gualandi 1845, S. 66. Hinter dem Altarretabel ist die Inschrift „S. Andreas. 1576" versteckt, s. Anna Maria Maetzke / Stefano Casciu (Hrsg.), Arezzo e la Valtiberina, Mailand 1999, S. 143.

Gewand, zudem einen gelben Mantel, der um seine Schultern und Oberarme liegt und dessen Zipfel herunterhängen. Sein rechtes Bein ist nach vorne gesetzt und auch der rechte Arm greift nach vorne aus, um das Kreuz zu umfassen. Ein Fisch hängt senkrecht unterhalb seiner rechten Hand herunter. Der gemalte profilierte Bilderrahmen wird illusionistisch umfunktioniert zu einem Nischenrahmen, indem der Heilige auf eine graue Standfläche gestellt wird, die sich nach hinten in die Tiefe erstreckt. Die Raumtiefe wird zusätzlich geschickt durch die Kreuzarme illusioniert, die einerseits nach hinten links in die Tiefe weisen, zum anderen jedoch vorne rechts den Bilder- bzw. Nischenrahmen überschneiden und zusätzlich, bedingt durch das von oben links einfallende Licht, ihren Schatten auf die Rahmung werfen. Das Konzept der räumlichen Überschneidung der Bild- bzw. Raumgrenzen und das damit verbundene Spiel mit den Realitätsebenen sind besonders hervorzuheben, denn sie sind Charakteristika, welche im weiteren Schaffen der Alberti an Bedeutung gewinnen. Bezeichnend ist auch der Umgang mit Licht und Farbe vor allem in den Gewändern des Heiligen. Das auf dem Stoff reflektierte Licht wird durch gleißendes Weiß wiedergegeben. Diese Art der Lichtbehandlung findet sich beispielsweise auch bei späteren Werken der Alberti in Sansepolcro.

III. 2. 1. 2. Die prägenden Jahre in Rom

Bis in die Mitte der 80er Jahre sind Cherubino und Giovanni zusammen mit ihrem älteren Bruder Alessandro (1551–1596) überwiegend in Rom, was sich anhand von Geldsendungen an den Vater nach Sansepolcro belegen lässt; aber auch Perugia ist als Aufenthaltsort erwähnt.[521] Für diese Zeit gilt die Mitarbeit Cherubinos und Giovannis bei Raumausstattungen des Vatikanpalastes, die zumeist unter der Leitung Egnazio Dantis (1536–1586) ausgeführt wurden, als gesichert. Von Baglione werden in der Vita des Giovanni „*varie figurine, e puttini a fresco colorito*“ in der Sala dei Palafrenieri (Sala dei Chiaroscuri) um 1582/1583 erwähnt.[522] Die Ausmalung der Sala dei Palafrenieri entstand unter Leo X. Medici (1513–1521) und wurde, wie die benachbarte Loggia, von Raffael und Schule ausgeführt.[523] Durch Umbauarbeiten unter Paul IV. Carafa (1555–1559) wurden die Fresken jedoch teilzerstört. 1560 beauftragte Pius IV. Medici (1559–1565) Taddeo und Federico Zuccari mit

[521] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 267, fol. 19v; Ms. 268, fol. 6r, 12r. 18r, 19r.

[522] Baglione (1642), S. 70. In den *postille* heißt es zudem: „*dipinse nella Sala de' Palafrenieri in Vaticano alcune figurine e puttini nel fregio.*“ Baglione (1642), Bd. 3, S. 545.

[523] Freskenfragmente aus dem 13. und 14. Jahrhundert bezeugen eine vorherige Ausstattung. S. zur Sala dei Palafrenieri: Tristan Weddigen, Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance, Berlin, Emsdetten 2006; in Bezug auf die Alberti bes. S. 161, 173-181, 217, 219. Weddigen 2006, auch zum Folgenden.

der Restaurierung der Fresken. Unter Gregor XIII. Boncompagni (1572–1585) wurde der Raum von 12,5 x 10 m auf 12,5 x 15,5 m erweitert und „die Fresken Raffaels durch die Gebrüder Giovanni und Cherubino Alberti hingegen konserviert, erneuert und ergänzt.“[524] Quellenbelege, die dies bezeugen, gibt es jedoch nicht.

Der Raum ist umlaufend durch korinthische Säulen gegliedert (Abb. 165). In den Interkolumnien erheben sich über einer Sockelzone und von vergoldeten Konsolen gestützt Ädikula-Nischen mit gesprengten Segmentgiebeln, in denen Tugendpersonifikationen zwischen Putti sitzen. In den Rechtecknischen, die seitlich mit Trigyphen-ähnlichen Konsolen mit Voluten verziert sind und an denen Fruchtfestons herunterhängen, stehen Grisaille-Aposteln. Oberhalb der Säulenkapitelle verläuft ein Akanthusfries mit Putti und kleinen, auf Gregor XIII. verweisenden Drachen. In der zuletzt erschienenen ausführlichen Studie über die Sala dei Palafrenieri wird den Alberti 1582/1583 die Bemalung bzw. Restaurierung der Wandflächen – inklusive der Apostelfiguren – zugeschrieben. Die exotischen Tiere über den Nischen aus der Zeit Leos X. wurden laut Weddigen von den Alberti durch Tugendpersonifikationen ersetzt. Die Neugestaltung und Zentrierung der Scheinarchitektur sei ein Gemeinschaftswerk der Alberti und Egnazio Dantis.[525] Es mag durchaus zutreffen, dass die Alberti bei der Ausmalung der Sala dei Palafrenieri beteiligt waren, in Hinblick auf die Konstruktion der Scheinarchitektur, die dekorativen Details und die Figuren. Problematisch ist jedoch, ihnen sämtliche neuen Apostelfiguren und Tugendallegorien zuschreiben zu wollen. Dies begründet sich allein schon aus der Tatsache, dass Cherubino und Giovanni sich am Hofe Gregors XIII. noch keinen Namen gemacht hatten. Die Künstlerbrüder mögen zu dieser Zeit gegebenenfalls als Gehilfen bei den Großprojekten im Vatikan (z.B. Sala della Bologna, Gregorsloggien, Galleria delle Carte Geografiche) tätig gewesen sein, standen aber sicherlich nicht dem Rang gleich, den beispielsweise ein Cesare Nebbia (um 1536–um 1614), Egnazio Danti oder Ottaviano Mascherino (1536–1606) innehatte und welcher einen Auftrag dieses Ausmaßes gerechtfertigt hätte.

[524] Ebd., S. 161.

[525] Ebd., S. 179, 181. - Danti bezeugt selbst in seinem Kommentar zu Vignolas Traktat, dass er für die Perspektive in der Sala dei Palafrenieri – und jene in der Sala Vecchia degli Svizzeri – verantwortlich zeichnet: Danti 1583, S. 86f. Vgl. Taja 1750, S. 114f und Chattard, Bd. 2, 1766, S. 302, die berichten, dass das scheinarchitektonische System der Sala dei Palafrenieri von den Brüdern Alberti gemalt wurde; hierauf basieren wohl die entsprechenden späteren Zuschreibungen beispielsweise auch von Posse 1919, S. 133. - In diesem Zusammenhang schreibt Brugnoli Giovanni die Personifikation *Pax* zu, s. Brugnoli 1960, S. 230. Matteoli bezweifelt, wie Brugnoli, eine Mitarbeit Cherubinos, und bemerkt, dass nur Giovanni vielleicht bei den Scheinarchitekturen unter Dantis Leitung mitgewirkt hat, s. Matteoli 1983, S. 43. Ebenso Witcombe 1981, Bd. 1, S. 38, der die Apostel auf die Zuccari zurückführt. Röttgen verweist hingegen darauf, dass lediglich die Personifikation der *Pax Dei* und des *Parate viam Domine* von Giovanni seien, ebenso die Putti im Fries über *Gaudium in Domino* und *Pax Dei*. Von Cherubino hingegen seien die Personifikationen von *Gaudium in Domino* und *Servire Deo*. S. Baglione (1642), Bd. 3, S. 545.

Die Mitarbeit von Giovanni und Cherubino Alberti wird ebenso in der Sala Vecchia degli Svizzeri vermutet, obwohl hierüber die frühen Quellen schweigen.[526]

Keiner der Autoren erwähnt bei den Ausstattungen im Vatikan Alessandro Alberti. Die Geldsendungen nach Sansepolcro bezeugen jedoch seine Anwesenheit und Tätigkeit in Rom.[527] Es ist meines Erachtens nicht auszuschließen, dass auch er in den Projekten im Vatikan beteiligt gewesen war. Quellen gibt es diesbezüglich zu keinem der Alberti. Die früheste Erwähnung für ihre Mitarbeit an den Raumausstattungen des Vatikan ist bei Baglione zu finden, der Alessandro jedoch bei seiner Niederschrift generell nicht nennt und in diesem Zusammenhang nicht einmal auf Cherubino verweist. Wenn sich, wie oben aufgezeigt, die überwiegende Zahl der späteren Autoren auf Baglione stützt, ist es leicht nachzuvollziehen, dass Alessandro mit keinem der in Rom entstandenen Werke in Verbindung gebracht wird.

Es ist davon auszugehen, dass Cherubino und Giovanni den Mathematiker und Astronom Egnazio Danti (1536–1586) kannten und mit ihm zusammenarbeiteten, zumal dieser sich konkret in seiner Vignola-Ausgabe über die Praxis Giovannis, Perspektive zu konstruieren, äußert.[528] Danti war bereits seit den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts für die Dauer von 12 Jahren für Cosimo I. de'Medici tätig gewesen und es ist anzunehmen, dass er am Hofe der Medici mit Alberto Alberti Bekanntschaft machte, der ebenfalls für den toskanischen Großherzog arbeitete. Unter Cosimo I. de'Medici wurde Dantis Ruf als Mathematiker und Kartograph begründet. Nach dem Tod Cosimos I. ging er nach Bologna, wo er im November 1576 den Lehrstuhl für Mathematik besetzte. Wohl durch Vermittlung von Giacomo Boncompagni (1548–1612), dem Sohn Gregors XIII., wurde Danti 1580 vom Papst nach Rom berufen. In der Funktion des *Matematico e Cosmografo Pontificio* trug er nicht nur zur

[526] Röttgen schreibt Giovanni den Großteil der Putti oberhalb der Säulen zu und hält eine Zuschreibung der Scheinarchitektur an ihn für sehr wahrscheinlich. S. Baglione (1642), Bd. 3, S. 546. Er bezieht sich hier offensichtlich auf Taja 1750, S. 107 und Chattard 1766, S. 309. - S. zur Sala Vecchia degli Svizzeri: Sonja Brink, Fra Egnazio Danti, das Programm der Sala Vecchia degli Svizzeri im Vatikan und Cesare Ripas ‚Iconologia', in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 27, 1983, S. 223-254. - Bzgl. der Scheinarchitekturen und Perspektiven in der Sala dei Palafrenieri und der Sala Vecchia degli Svizzeri, s. auch: Alida Mazzoni, Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione, in: La costruzione dell'architettura illusoria (Strumenti del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente "La Sapienza", 2), Rom 1999, S. 189-271.

[527] S.o., Anm. 521. Alessandros Neapelaufenthalt fand mit großer Wahrscheinlichkeit nicht vor März 1584 statt, s. auch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 46; Restaino 2010, S. 58.

[528] Danti 1583, S. 74: „*Et questo modo di descrivere sopra il primo quadro tanti quanti altri si vuole, mi fu mostrato da Giovanni Alberti dal Borgo, il quale per la gran pratica che di questo mestiere ha fatta, segnato che ha il triangolo CAB, tira la prima linea DE, à occhio, & poi con la prefata regola le tira sopra tutte l'altre, & vengono proporzionate, come si è detto, alla prima. Ma a chi non ha quella gran pratica, che ha l'Alberti, sarà più sicura cosa il tirare la prima linea DE, con la regola della diagonale ò della regola del tre, che qui sopra ho posta…*". S. zudem Pierguidi 2002. - Zu Egnazio Danti s. F.P. Fiore, in: Dizionario Biografico degli italiani 32, S. 659-663. Hier auch zum Folgenden.

Kalenderreform bei, sondern er fertigte zudem sämtliche *cartoni* für die Landkarten, welche die Wände der Galleria delle Carte Geografiche säumen.[529] 1583 war er der Herausgeber des von ihm kommentierten Traktats *Le due regole della prospettiva pratica* des Giacomo Barozzi da Vignola (1507–1573), der für Künstler eine Anleitung darstellte, wie man in perspektivischer Verkürzung an Wand, Decke und Gewölbe malt.[530] 1583 wurde Danti vom Papst zum Bischof von Alatri ernannt; er starb am 19. Oktober 1586.
Witcombe bezeichnet diese Zeit der frühen 80er Jahre im Vatikan als äußerst wichtig, besonders für Giovanni Albertis Entwicklung.[531] Neben Danti waren unter Gregor XIII. u.a. auch Ottaviano Mascherino, Lorenzo Sabatini (um 1530–1576) und Tommaso Laureti (um 1530–1602) im Vatikan tätig, Künstler, die sich mit Perspektivmalerei beschäftigten (z.B. Sala della Bologna, Decke der Sala di Costantino). Zeitgleich arbeitete am Vatikan eine ganze Équipe an Malern, darunter auch Cesare Nebbia (um 1536–um 1614), Giovanni Guerra (1544–1618), Paul Brill (um 1553–1626), Giuseppe Cesari (1568–1640), Cristoforo Roncalli (1552–1626), Baldassarre Croce (1558–1628), d.h. Künstler, mit denen Giovanni und Cherubino auch in späteren Zeiten zusammenarbeiten sollten.

Danti informiert als einzige Quelle darüber, dass Giovanni in einem der Palazzi der Familie Mattei tätig war, wo er „*Prospettive*“ anfertigte.[532] Dies muss vor 1583 gewesen sein, dem Jahr der Publikation der *Due regole della prospettiva pratica*, zu der Cherubino den Frontispiz stach (Abb. 166).[533] Es ist nicht bekannt, in welchem der Palazzi Mattei Giovanni Alberti arbeitete.[534] Der ab 1598 entstandene Palazzo Mattei di Giove kommt wegen seiner späten Erbauung für das von Danti erwähnte Fresko nicht in Frage, weitere Besitztümer der Mattei innerhalb der *isola* hingegen schon.[535] Zuletzt hat Tosini darauf hingewiesen, dass

[529] Lucio Gambi, Il ciclo delle carte geografiche, in: Gambi / Pinelli 1997, S. 7-17.
[530] S. zum Traktat Timothy K. Kitao, Prejudice in Perspective: a study of Vignola's Perspective Treatise, in: The Art Bulletin 44, 1962, S. 175-194; Thomas Frangenberg, Egnatio Danti on the history of perspective, in: Rocco Sinisgalli (Hrsg.), La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dell'antichità al mondo moderno, Florenz 1998, S. 213-223; Francesca Fiorani, Danti Edits Vignola: The Formation of a Modern Classic on Perspective, in: Lyle Massey (Hrsg.), The Treatise on Perspective: Published and Unpublished (Studies in the History of arts 59), New Haven, London 2003, S. 127-159.
[531] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 39-41.
[532] Danti 1583, S. 86f: „*Il medesimo si deve osservare del mettere il punto nel mezo delle stanze per dipingervi le Prospettive attorno attorno […] si come anco riesce molto eccellentemente la sala che nel palazzo de' Mattei ha dipinta così fattamente Giovanni Alberti dal Borgo.*“
[533] Bartsch 1982, Nr. 117.
[534] Zu den Palazzi der Mattei s. Varagnoli 1996; Ders. 2007.
[535] Möglich wäre zumindest jener Paolo Mattei gehörende Gebäudekomplex, der zwecks des Baus des Palazzo Mattei di Giove komplett umstrukturiert wurde. Auch die Villa Celimontana aus dem Besitz des Ciriaco Mattei kann als Standort des Freskos nicht ausgeschlossen werden. Die Villa wurde 1566 von Ciriaco Mattei geerbt und in den folgenden Jahren erweitert und ausgestattet. S. hierzu Carla Benocci (Hrsg.), Villa Celimontana, Turin 1991, S. 19-22: Die Autorin zitiert ein *declaratio* aus dem Jahre 1605, in dem es heißt: „*...et in loco di detta*

Giovanni mit großer Wahrscheinlichkeit nicht im Palazzo (Mattei-)Caetani in der Via delle Botteghe Oscure tätig war, wie zumeist angenommen wurde.[536] Witcombe führt eine Cherubino zugeschriebene und in London aufbewahrte Zeichnung an, die er mit den Fresken in der Sala des Palazzo (Mattei-)Caetani in Verbindung bringt, wohl jedoch ohne die Fresken gesehen zu haben (Abb. 167).[537] Das Projekt zeigt einen Wandausschnitt, auf dem mehrere Möglichkeiten wiedergegeben werden, Landschaftsausblicke zu präsentieren. Die Variationsbreite reicht von Säulenarkaden über Rundbogenfenster bis hin zu fingierten Gobelins. Hinzu kommen antike Büsten, Tugendallegorien und diverse Vorschläge für Wappenmotive sowie dekorative Elemente (Kartuschen, Festons, Lambrequins usw.). Die beiden Adler, die das zentrale Wappen rahmen, deuten, wie Witcombe richtig beobachtet, auf die Mattei hin. Des Weiteren verweist er auf den Kardinalshut, der auf dem rechten Wappen sitzt und der, dem Autor zufolge, auf Ciriaco Mattei zu beziehen sei, dem Sohn des Alessandro, der laut einem Dokument aus dem Jahre 1610 den Palazzo erweitern und verschönern ließ.[538] Erstes Familienmitglied der Mattei, das die Kardinalswürde erhielt, war jedoch Ciriacos Bruder Gerolamo: Er wurde 1586 von Sixtus V. zum Kardinal ernannt. Gerolamo betraute Paul Brill (1553/1554–1626) mit der Ausstattung der Sala im Jahr 1599.[539] Es kann sich bei dieser Zeichnung demnach nicht um den Entwurf für jene Wandgestaltung handeln, die Giovanni vor 1583 für die Mattei gemalt haben soll, zumal vor 1586 kein Familienmitglied der Mattei Kardinal war.[540] Bei der Zeichnung handelt es sich vielmehr um einen Entwurf, der möglicherweise tatsächlich für die Sala des Palazzo (Mattei-)Caetani bestimmt war, jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt entstand, nämlich in der zweiten Hälfte der 90er Jahre. Zudem halte ich die Zuschreibung der Zeichnung an die Alberti für zweifelhaft (s.u.). Ausgeführt wurde letztlich dann jenes Projekt unter der Leitung Paul Brills.

---

casetta detto signor Ciriaco l'ha fatto il palazzetto con salone, camere e loggie […] detto signor Ciriaco ha ornato et ampliato l'articulata loggia […] et fattala dipingere con sgrafiti et altre pitture con molta spesa..."

[536] Tosini 2007, S. 162. Vgl. beispielsweise Röttgen, der vermutet, dass es sich bei den von Danti erwähnten Fresken um jene des Salone des Palazzo (Mattei-)Caetani handelt, s. Baglione (1642), Bd. 3, S. 551. Giovanni hätte hier die scheinarchitektonische Gestaltung und einige der Personifikationen gemalt. Diese These kann aufgrund der neuen Forschung nicht mehr aufrechterhalten werden.

[537] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 41f. The Courtauld Institute of Art, Inv.-Nr. D.1984.AB.53: Cherubino Alberti, Wandprojekt für den Palazzo Mattei di Giove, Kohlestift, Feder, braune Tinte, gelb und rosa laviert, 491 x 349 mm.

[538] Witcombe 1981, Bd. 2, S. 228f, Anm. 119. Es ist anzunehmen, dass es sich auch hierbei um die Nennung der Ausstattung der Villa Celimontana handelt.

[539] S. hierzu oben, Anm. 377.

[540] Der nächst folgende Kardinal aus der Familie Mattei war dann erst wieder Gaspare Mattei ab 1643. Der Entwurf kann demnach nur für Girolamo Mattei bestimmt gewesen sein.

Als weiterer möglicher Standort des von Egnazio Danti erwähnten Freskos von Giovanni wurde auch der Palazzo Mattei di Paganica vorgeschlagen[541]; Auftraggeber wäre dann Ludovico Mattei (II.) bzw. dessen Sohn Mario gewesen.[542] Bisher von der Forschung nicht mit dem Fresko in Verbindung gebracht wurde der Palazzo an der Ecke Via Paganica zur Piazza Mattei (Hausnr. 17) – vermutlich, weil sich von der Bausubstanz des 16. Jahrhunderts kaum etwas erhalten hat und über den Palazzo selbst zudem wenig bekannt ist. Er wurde 1513 von Lucovico Mattei (I.) an Pietro Antonio vererbt.[543] Dieser nahm nachweislich Änderungen im zur Via Paganica weisenden Bereich vor und vererbte seinerseits den Palazzo 1537 an seinen Sohn Giacomo. Unter Giacomo fanden weitere Eingriffe in die Bausubstanz statt. Zudem beauftragte dieser 1548 Taddeo Zuccari mit der Bemalung der Palazzofassade mit Szenen aus dem Leben des Furius Camillus.[544] Er vermachte 1560 den Palazzo seinem Neffen Muzio Mattei, dem Zweitgeborenen seines Bruders Ludovico. Dieser war testamentarisch jedoch daran gebunden, sich den Palazzo mit der Witwe und den drei Töchtern seines Onkels teilen zu müssen. Durch die topographische Situation war eine Vergrößerung des Palazzo ausgeschlossen, zudem stand innerhalb der *insula* kein weiteres Gebäude zur Verfügung. Ab 1588 ließ er daher einen neuen Palazzo in der heutigen Via delle Quattro Fontane errichten.[545] Nachweislich lebte er im Zeitraum um 1580 in dem Palazzo an der Piazza Mattei.[546] Muzio Mattei ist vor allem als Auftraggeber der Fontana delle Tartarughe an der heutigen Piazza Mattei bekannt, die zwischen 1581 und 1588 entstand.[547] Hinter dem Errichten des Brunnens stand sicherlich nicht nur der Wunsch nach Verschönerung einer Platzanlage, sondern vielmehr das Bestreben, die Potenz der Familie Mattei, nach der der Platz dann benannt wurde, zu manifestieren. Seinem Anspruch nach Repräsentanz würde es auch Rechnung getragen haben, das Innere seines Palazzo zu verschönern. Es ist durchaus anzunehmen, dass Muzio Mattei der Auftraggeber für die *prospettiva* des Giovanni Alberti war. Diesbezügliche Quellen existieren leider nicht, die Tatsache jedoch, dass Muzio Mattei wenige Jahre später erneut als Auftraggeber von Cherubino und/oder Giovanni in Erscheinung trat (s.u., Kap. III. 2. 1. 5.), unterstreicht diese These.

---

[541] Cappelletti / Testa 1994, S. 102-103, Anm. 26.

[542] In dem Palazzo gab es bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gravierende Umstrukturierungen, besonders im Piano Nobile, so dass die Ausstattung des 16. Jahrhunderts nicht erhalten ist, s. Varagnoli 1996, S. 139.

[543] S. hierzu und zum Folgenden: Ebd., S. 140ff.

[544] Ebd., S. 151f. - Zum Furius-Camillus-Zyklus s. Vincenzo Farinella, „Fatti di Furio Camillo": l'esordio romano di Taddeo Zuccari, in: Ricerche di Storia dell'arte 30, 1986, S. 43-60.

[545] S. zum Palazzo alle Quattro Fontane unten, Anm. 675.

[546] Der Palazzo ging nach Muzios Tod 1616 in den Besitz seiner beiden jüngeren Söhne Orazio und Giacomo über. Der Erstgeborene Ludovico erbte den Palazzo alle Quattro Fontane.

[547] Carla Benocci, Taddeo Landini e la fontana delle Tartarughe in Piazza Mattei a Roma, in: Storia dell'arte 52, 1984, S. 187-203, hier bes. S. 188f.

Um 1584–1585 datieren *sgraffitti* von Cherubino und Giovanni Alberti an der Südwestfassade des zweiten Hofes des Quirinalspalastes[548], ebenso werden im dortigen Palast von Baglione und Scannelli Friese erwähnt, die Giovanni „*con scompartimenti di prospettive*“ zierte.[549] Die Werke im Quirinal sind wegen späterer Umbaumaßnahmen nicht mehr erhalten.

Zur gleichen Zeit (1584–1585) war Alberto Alberti für Kardinal Ferdinando de'Medici (1549–1609) tätig und arbeitete an der Gartenfassade der Villa Medici.[550] Es wäre gut möglich, dass Giovanni und/oder Cherubino zu dieser Zeit unter den Gehilfen Jacopo Zucchis (um 1540–1589/90) zur Ausmalung der Villa auf dem Pincio zu finden waren.[551] Ein Putto, der sich in der Stanza delle Muse befindet, spricht meines Erachtens für diese These. Es ist derjenige, der rechts neben der Bildszene mit *Minerva im Kampf gegen die Giganten* sitzt (Abb. 168). Er sticht bezüglich seiner Körperlichkeit (Plastizität, Volumen, Farbe des Inkarnats, Bewegtheit) unter den übrigen Putti hervor. Er sitzt, wie die anderen Putti auch, auf einem Blumen-Obst-Feston, welcher ebenso plastischer in Erscheinung tritt, als die übrigen. Auf seinem rechten Bein balanciert er ein aufgeschlagenes Notenbuch, das er mit der Rechten festhält, in seiner Linken hält er einen Zweig. Der sitzende Putto mit Notenbuch ruft jene Putti in Erinnerung, die Polidoro da Caravaggio in der Sockelzone der Fetti-Kapelle in San Silvestro al Quirinale gemalt hat.[552] Im Jahr 1583 widmete Cherubino Alberti Alfonso Visconti (1552–1608) eine Stichserie, die jene vier Puttenpaare wiedergibt (Abb. 169-170).[553] Dieser Vergleich bietet sich lediglich in allgemein aufzufassender motivischer Hinsicht an, wohingegen die Plastizität und das Volumen des sich leicht nach hinten lehnenden Puttenkörpers ein weitaus größeres Indiz ist, das auf die Alberti hinweist. In der Modellierung und Farbigkeit der Puttenkörper finden sich große Übereinstimmungen mit späteren von Cherubino und Giovanni Alberti entstandenen Putti.

---

[548] Baglione (1642), S. 71, 132. Zahlungen für ein „*sgraffito che fano al palazzo di mot. Cavallo*“ erfolgten am 12. Oktober, 17. November 1584 und am 11. Januar 1985: ASR, Cam. I, Fabbriche, 1526, fol. 14v, 15v, 16v.

[549] Baglione (1642), S. 71; Scannelli (1657), S. 194, erwähnt diesbezüglich „*diverse fregi*“, die von beiden Alberti gefertigt wurden. Die genaue Datierung von *sgraffitti* und Friesen ist umstritten. Herrmann-Fiore 1983, S. 30, vermutet eine Entstehungszeit der *sgraffitti* um 1580. Die Friese sind nach Aussage Bagliones unter dem Pontifikat Gregors XIII. entstanden und müssen daher vor 1585 angefertigt worden sein.

[550] Brugnoli 1960, S. 229; Glenn M. Andres, The Villa Medici in Rome, 2 Bde., New York 1976, Bd. 1, S. 426-428. - 1584 war Alberto wohl auch für Kardinal Filippo Boncompagni (1548–1586) tätig, wie ein Tagebucheintrag berichtet. Er brach nach Aufforderung des Kardinals am 7. März von Sansepolcro nach Rom auf: Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 267, fol. 20v. Welche Arbeiten er verrichtete und ob auch seine Söhne an der Ausführung des Auftrags beteiligt waren, ist unbekannt.

[551] Morel 1991, S. 91, mit Anm. 12. Der Autor nennt hier Alberto oder Giovanni Alberti als eventuelle Mitarbeiter von Jacopo Zucchi. Wie oben erwähnt war Alberto bereits für Cosimo I. de'Medici (1519–1574) tätig gewesen. Giovanni und Cherubino hingegen arbeiteten zu einem späteren Zeitpunkt (s.u., Anm. 615) nachweislich für Ferdinando de'Medici.

[552] S. beispielsweise Lanfranco Ravelli, Polidoro a San Silvestro al Quirinale, Bergamo 1987.

[553] Bartsch 1982, Nr. 131-134.

Um 1586 waren Cherubino und Giovanni dann wieder im Vatikan tätig. Hier entstanden im Hof der Bibliothek *sgraffitti*, deren Reste heute noch schwach zu erkennen sind.[554] Es wird auch vermutet, dass die Alberti 1587 an einem Deckenfresko in der Sala degli Scrittori in der Sixtinischen Bibliothek beteiligt waren.[555] Gualandi nennt für dieses Jahr zudem Aufenthalte in Florenz und Perugia.[556]

III. 2. 1. 3. Herausbilden des eigenen Stils: Sabbioneta und Sansepolcro

Das erste große eigene Projekt von Giovanni Alberti, welches er zusammen mit seinem Bruder Alessandro 1586/1587 ausführte, entstand in Sabbioneta[557]: Hier malte er die Fresken in der Galleria degli Antichi (Abb. 171-174).[558] Die Vollendung der Ausstattung blieb jedoch anderen Künstlern überlassen, denn die Alberti reisten aus bisher nicht eindeutig bekannten Gründen unvermittelt im Dezember 1587 ab, ohne den Auftrag beendet zu haben.[559] Den neuesten Untersuchungen zufolge waren die Alberti für die Wandgestaltung der gesamten Galleria verantwortlich, und nicht nur, wie oft vermutet, für die Schmalwände.[560] Die Betrachtung des Dekorationssystems und der scheinarchitektonischen, figürlichen und ornamentalen Details lassen die Zuschreibung darüber hinaus plausibel erscheinen.

Der 95,2 m lange und 5,5 m breite Raum hat eine Höhe von 5,98 m und besitzt 26 Fensterachsen (Abb. 172). Die architektonisch zurücktretenden Fenster haben gemalte Rahmen, welche von ebenfalls gemalten Säulen flankiert werden, die sich über einer Sockelzone erheben. Sie tragen ein Gesims, das über den Fensternischen dreifach verkröpft ist

---

554 Datierung nach Herrmann-Fiore 1983, S. 30.

555 Witcombe 1987, S. 61, Anm. 5.

556 Gualandi 1845, S. 69.

557 S. hierzu beispielsweise auch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 46-49; Restaino 2010, S. 58-61.

558 Nachzuvollziehen anhand der Tagbucheinträge Albertos. Alessandro reiste bereits für kurze Dauer im November 1586 nach Sabbioneta, ab Juli 1587 ist der dortige Aufenthalt Giovannis verzeichnet: Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 10, 17r, 21, 22v. Wenn auch durch das Tagebuch Albertos und sonstige zeitgenössische Quellen nicht belegbar, taucht zudem in der Literatur der Name Cherubinos auf. Er wird meines Wissens erstmals 1780 mit dem Projekt in Verbindung gebracht von Affò: „[…] *e* [Vespasiano Gonzaga] *chiamò pure a'servigj suoi Gioanni Alberti da Borgo San Sepolcro, e Cherubino fratello di lui, i quali travagliarono tutti in Sabbioneta eccellentemente.*" Ireneo Affò, Vita di Vespasiano Gonzaga Duca di Sabbioneta, e Trajetto, Marchese di Ostiano, Conte di Rodigo, Fondi ec, Parma 1780, S. 93. Die Nennung Cherubinos mag darauf zurückzuführen sein, dass Affò bei seinen Recherchen auf Baglione zurückgriff (s. Ebd., Anm. d), bei dem wiederum Alessandro nicht angeführt ist.

559 Von der Rückkehr der Brüder im Dezember berichtet Alberto Alberti: Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 21r, 22v. Affò erwähnt einen in Bologna am 10. Dezember 1587 verfassten Brief Giovannis an Vespasiano Gonzaga, in dem er sich für seine „*stravaganza*" entschuldigt und den Duca um die Zusendung einiger Zeichnungen und Bilder bittet, die er des raschen Aufbruchs wegen nicht mitgenommen hatte; s. Affò 1780, S. 93f, Anm. d.

560 Ergebnisse der Untersuchungen von Ugo Bazzotti, La Galleria degli Antichi di Sabbioneta: questioni cronologiche, attributive e iconografiche, in: Ugo Bazzotti / Daniela Ferrari / Cesare Mozzarelli, Vespasiano Gonzaga e il ducato a Sabbioneta, Atti del Convegno Sabbioneta-Mantova 12–13 ottobre 1991, Mantua 1993, S. 375-398, hier S. 382f.; s. zudem Hildegard Wulz, Die "Galleria degli Antichi" des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, (Studien zur Internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 42), Petersberg 2006, S. 22.

und über dem alternierend Dreiecks- und gesprengte Segmentgiebel gemalt sind. Auf den Dreiecksgiebeln sitzen vor rechteckigen Nischen insgesamt 26 weibliche Personifikationen[561], während über den gesprengten Segmentgiebeln Blumenvasen stehen; beide Male sind die Nischen oben durch dicke Festons geschmückt. Seitlich der Nischen sind monumentale weiß-goldene Konsolen zu sehen, auf denen Putti in karyatider Funktion stehen, d.h. um die Decke zu tragen. Die Wandzone des oberen Bereiches zwischen den Nischen ist illusionistisch zum Außenraum geöffnet, wobei alternierend eine Balustrade dargestellt ist. Vor dem blauen Himmel stehen hier, teils durch Kartuschen gerahmt, Wappen sowie heraldische und emblematische, auf den Auftraggeber verweisende Symbole.[562] An einigen Stellen ist die Wand komplett illusionistisch durchbrochen und man sieht den blauen Himmel. Hier öffnet sich eine loggienartige Architektur auf roten Säulen ionischer Ordnung. Die Schmalwände der Nord- und Südwand sind komplett scheinarchitektonisch aufgelöst. Um eine scheinbar real existierende Säulen- und Pfeilerarchitektur zu konstruieren, hinter deren abschließender Balustrade sich die Architekturen einer Stadt erheben, wurden bereits die letzten Meter der angrenzenden Langwände genutzt (Südwand) (Abb. 173, 174).[563] Geschickt leiten die jeweiligen Eckpfeiler zur lichten Architektur über. Das von schräg links einfallende Licht streift die architektonischen Elemente und erhöht damit deren Anspruch auf Realität. Der mittlere obere Bereich, der von zwei auf den vorderen Säulen stehenden Putti flankiert wird, ist als Kassettendecke fortgeführt, in deren Zentrum sich eigens eine rechteckige Öffnung auftut. Darüber, auf einer Balustrade sitzend, sind zwei Vögel zu sehen. Die Putti auf den Säulen verdienen gesonderte Aufmerksamkeit: Während der rechte einen Kopfstand macht und dem Betrachter seine Kehrseite präsentiert, uriniert der linke Putto, der auf einem Bein steht und sich nach hinten lehnt, in den Innenraum der Galleria hinein.[564]

Die Nordwand (Abb. 171), welche dem Eingang gegenüberliegt, ist in einer scheinarchitektonischen Serliana loggienartig geöffnet, wobei bereits die Enden der Langwände zum Motiv überleiten. Auch hier ist hinter der illusionistischen Architektur ein

[561] Zum ikonographischen Programm der Galleria degli Antichi s. Claudia Cieri Via, Collezionismo e memoria alla corte di Vespasiano Gonzaga: dalla Galleria degli Atenati alla Galleria degli Antichi, in: Bazzotti / Ferrari / Mozzarelli 1993, S. 49-75; Wulz 2006.

[562] S. hierzu auch Bazzotti, in: Bazzotti / Ferrari / Mozzarelli 1993, S. 375-398.

[563] Auf die Vorbildfunktion von Peruzzis Sala delle Prospettive in der Villa Farnesina, Rom, wurde bereits von der Forschung verwiesen, s. beispielsweise Wulz 2006, S. 44.

[564] Das Motiv des in den Innenraum pinkelnden Putto, das auch später noch von den Carracci in der Galleria Farnese in Rom verwendet wird, ist keine Erfindung der Alberti. Bereits in der Sala di Psiche (1528) des Palazzo del Té in Mantua hat Giulio Romano (1499–1546) einen Putto in den Raum urinieren lassen. Auch Lorenzo Lotto (um 1480–1557) verwendet im Oratorio Suardi in Trescore (1523–1524) dieses aufheiternde Motiv. S. zu dem Motiv: Paul Barolsky, Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art, Columbia, London 1978, S. 161-164; Roland Kanz, Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit, in: Ders. (Hrsg.), Das Komische in der Kunst, Köln 2007, S. 26-58, hier S. 43-46.

Stadtprospekt dargestellt. Der perspektivisch in die Tiefe führende Arkadengang ist vierjochig und ruht auf ionischen Säulen, von denen jeweils die vordere mit Festons geschmückt ist. Zwei fliegende Putti halten in Höhe des Bogenscheitels das schwere Wappen empor. Seitlich der Arkaden ist die Architektur zweigeschossig. Während unten eine Gliederung mit Pilastern und durchbrochenen Pfeilern gewählt ist, erheben sich oben jeweils vier monumentale Baluster, die auf Sockeln stehen und das Gebälk stützen. Zwischen sich, in den jeweiligen Raumecken, fassen sie eine auf einem Sockel stehende Vase ein. Auch an der Nordwand kommt dem Licht, das die Architektur durchstreift und die Plastizität formt, eine realitätssteigernde Rolle zu.
Bazzotti bringt eine Giovanni Alberti zugeschriebene Studie einer *Caritas*, die in Kopenhagen aufbewahrt wird, mit den Fresken in Sabbioneta in Verbindung.[565] Das scheinarchitektonische Gerüst entspricht mit den die Nische flankierenden Konsolen und den darauf stehenden Putti dem Autor zufolge der scheinarchitektonischen Gestaltung in der Galleria degli Antichi.[566]

Den Tagebuchnotizen Albertos ist zu entnehmen, dass seine Söhne ab der Mitte des Jahres 1587 bis 1589 Rom offenbar den Rücken gekehrt hatten.[567] Am 12. September 1587 wurde ein Vertrag mit dem Bischof Niccolò Tornabuoni unterzeichnet[568]; Zahlungen an Cherubino, Alessandro und Giovanni für ein „*paese grande in una faciata e una prospitiva in una faciata con colonati e figure et averli dipinta una sufitta in piano fatta con pianelle confitte dipintoci scompartimenti con figure et altri adornamenti*“ in der Loggia des Bischofspalasts von Sansepolcro erfolgten am 17. Juni 1588.[569] Es ist anzunehmen, dass Cherubino, der den Aufzeichnungen Albertos zufolge nicht in Sabbioneta war, mit der Freskierung des Palazzo begann und dass die Arbeit schließlich mit Hilfe von Giovanni und Alessandro 1588 zum Abschluss gebracht wurde.[570]

[565] Bazzotti 1993, S. 381f. Copenhagen, Statens museum for kunst, Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. tu. ital. mag. XVII, 18: Giovanni Alberti, Caritas, Feder, blau, rosa und braun laviert, 211 x 164 mm.
[566] Vgl. Herrmann-Fiore 1980, S. 43 (Abb. S. 47): Die Autorin verortet die Zeichnung in Zusammenhang mit der Entstehung der Sala Clementina.
[567] Am 6. Juli 1587 waren Cherubino und Giovanni aus Rom zurückgekehrt, s. Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 16v. Am 25. Juli 1587 erwähnt Gualandi einen Aufenthalt von Cherubino, Giovanni und ihren Cousin Francesco in Perugia, s. Gualandi 1845, S. 69.
[568] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 18v.
[569] Ebd., fol. 25v. Alberto berichtet am 30. Juli 1588, dass die Decke der Loggia, die von Giovanni und Cherubino bemalt worden war, herunterkam, s. ebd., fol. 28v. - Gualandi erwähnt zudem einen von Giovanni und Cherubino gemalten bronzefarbenen Samson, der in der Loggia bzw. an einer Decke im „Vescovado“, dem Bischofspalast, dargestellt gewesen sein soll; s. Gualandi 1845, S. 62, 66. S. diesbezüglich zuletzt Giannotti, 2003, S. 15, Anm. 19.
[570] Alessandro reiste am 1. Mai 1588 jedoch bereits nach Rom ab, s. Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 25r.

Cherubino bemalte ebenso die Hausfassade der Casa Rigi in Sansepolcro (Via Piero della Francesca) (Abb. 175).[571] Heute (2012) ist von den *sgraffitti* nur noch wenig zu sehen. Auf älteren Fotos der Soprintendenza in Florenz ist glücklicherweise noch mehr zu erkennen (Abb. 176, 177) und auch die Beschreibung Witcombes kann heute weiterhelfen. Die Fassadenmalerei ist, den drei Geschossen entsprechend, in drei übereinander liegende Register unterteilt. Das Wappen des Auftraggebers war ursprünglich wohl farbig gestaltet, wohingegen die übrige Malerei schwarz-weiß war.[572] Das Erdgeschoss war untergliedert in fingierte Mezzaninfenster bzw. hochovale Öffnungen, in denen sich Putti aufhielten. Seitlich des Portals waren Rundbogennischen. Die einzelnen Kompartimente wurden durch Pilaster mit vorgelagerten Konsolen getrennt, an denen Festons hingen. In einer Rundbogennische linker Hand des Portals steht ein ovales spiegelähnliches Gebilde auf einem Sockel.[573] Es ähnelt in seiner Form jenen Gebilden, die sich in regelmäßigen Abständen in der Galleria degli Antichi zu Sabbioneta vorfinden und welche dort mit heraldischen Motiven versehen sind. Hier am Palazzo Rigi hat es den Anschein, als würde das Gebilde eine von einer Inschrift begleitete Imprese tragen. Im Piano Nobile sind die Rundbogenfenster durch die Malerei architektonisch gerahmt und schließen nach oben hin alternierend in gesprengten Dreiecks- bzw. Segmentgiebeln ab. Hier saßen Putti und Figuren, von denen selbst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts nur noch *Fortitudo* und *Justitia* zu erkennen waren.[574] Inschriften zierten die Frieszone unterhalb der Giebel.[575] Zwischen den einzelnen Figuren über den Fenstern waren zentral entweder das Wappen der Medici oder querovale Bildfelder, mit (mythologischen?) Szenen eingefügt.[576] Zwischen den Fenstern, unter den Ovalen, standen laut Witcombe Figuren. Auch die Fenster des Obergeschosses sind architektonisch gerahmt und durch liegende Voluten bekrönt. Auch hier waren ehemals Inschriften oberhalb der Fenster angebracht. Die Fensterzwischenzonen beherbergten Putti. Zwei von ihnen sind auf den Fotos noch zu erkennen: Sie halten eine große ornamentierte Vase. Die Putti tragen

[571] Zahlungen erfolgten am 10., 24. und 26. Oktober 1587 sowie am 9. Januar 1589, s. Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 19v, 25v, 32v. Den Quellen ist zu entnehmen, dass Bernardino Bassani bei der Ausführung half. S. auch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 59-62; Giannotti 2003, S. 4f.

[572] Den Beschreibungen Albertos zu entnehmen, s. Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 19v. Er berichtet hier auch, dass es sich um einen Entwurf Cherubinos handelte: „*… da farse di grafito secondo il disegnio a modo di carbino*...".

[573] Von Witcombe 1981, Bd. 1, S. 60 als Monstranz-ähnliches Objekt bezeichnet.

[574] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 62; s. auch Herrmann-Fiore, die eine in Rom aufbewahrte Studie einer *Fortitudo* mit jener der Fassade des Palazzo Rigi in Verbindung bringt: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 3012 (15948-N-32): Cherubino Alberti, Fortitudo, Kohlestift, 228 x 292 mm. Herrmann-Fiore 1983, S. 87f.

[575] Witcombe nennt zwei: „COELESTE NOBIS LUCEAT IGNE DEUS" und „VIVIDA MISV VENUM COSI LIUMO SENUM"; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 61. Sie befanden sich über zwei Fenstern des Piano Nobile. Auf den älteren Fotos lassen sich auch Schriftzüge über den Fenstern des Obergeschosses ausmachen, jedoch nicht mehr entziffern.

[576] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 61, erkennt in einer der Szenen die Begegnung zwischen Diana und Aktaeon.

zudem Mondsicheln auf dem Kopf, welche an den Kult der Diana denken lassen, jedoch auch Bestandteil des Wappens der Rigi waren.[577] Hierzu würde auch der springende Hund passen, der sich weiter rechts oberhalb einer Puttengruppe befindet. Rechter Hand von ihm stand auf einem Sockel eine weibliche Figur.[578]

Am 24. Oktober 1587 erfolgten laut Tagebuch die ersten Zahlungen für Fresken, die Cherubino im Palazzo Capuci (heute Giovagnoli) in Sansepolcro angefertigt hatte; zu vermuten ist jedoch, dass auch Alessandro und Giovanni nach ihrer Rückkehr aus Sabbioneta bei der Ausmalung halfen.[579] Alberto nennt in einem seiner Tagebücher u.a. „*piture che gli emo fatto dipinto una camera e una logia e fattoli figure in doi ovati uno in sala laltro in una camera*." Erhalten sind bis heute ein Oval im Erdgeschoss mit der Darstellung von *Bacchus und Saturn* als Personifikationen der Jahreszeiten Herbst und Winter (Abb. 178) sowie vier der ursprünglich fünf bemalten Gewölbejoche der Loggia (Abb. 179-186).[580] Das zweite Freskenoval ist leider verloren, aber es ist zu vermuten, dass hier die Jahreszeiten *Frühling und Herbst* dargestellt waren.

Der Plafond des Loggiengewölbes ist weiß getüncht, was dem Raum einen hellen, heiteren Charakter verleiht. Die Grate der Kreuzgratgewölbe trennen die einzelnen Bildfelder voneinander, welche wiederum eigens durch Farbbänder gerahmt sind. Dort, wo die Gewölbekappen beachbarter Joche aneinander stoßen, sind entlang der Längsachse der Loggia stuckgerahmte ovale Bildfelder angebracht. Die Dekoration in diesen Gewölbekappen ist zudem charakterisiert durch Lorbeergirlanden und -zweige, die teilweise zu Kränzen gebogen wurden und welche die Ovale rahmen. Auf den Zweigen bzw. in den Kränzen sitzen Vögel.

In den Ovalen sind mythologische Szenen bzw. Figuren dargestellt. Da das erste Gewölbe der Westseite fehlt, ist das Oval mit *Apoll als Hirte* (Abb. 181) heutzutage das erste. Es folgt eine Szene, die *Apoll und Merkur* in dem Moment zeigt, in dem Merkur die Lyra gegen den Caduceus eintauscht (Abb. 182). Der Zyklus schließt im Osten mit der *Häutung des Marsyas*

[577] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 61.

[578] In ihr vermutet Witcombe die Göttin Diana, s. ebd. Der Autor verweist auf einen Stich Cherubinos aus dem Jahr 1580, der die Göttin der Jagd von der Seite, aber in ähnlichem Gewand und mit Lanze, zeigt; s. Bartsch 1982, Nr. 105.

[579] „[…] *che Carbino li fa certe piture in mezo di la volta*", s. Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 20v. Zahlungen erfolgten auch am 24. Oktober 1587, am 3. Januar, 27. April und 12. Juni 1588: Ebd., Ms. 267, fol. 24r; Ms. 269, fol. 20v, 22v (hier auch das folgende Zitat). - Der Palazzo gelangte 1676 in Besitz der Familie Giovagnoli, der er auch heute noch gehört, s. Giannotti 2003, S. 1. Ich danke Signora Giuliana Giovagnoli herzlichst für die Erlaubnis zum Fotografieren.

[580] S. Giannotti 2003, S. 2f; auch zum Folgenden.

durch Apoll (Abb. 183).[581] Das ehemals im Zentrum liegende Oval ist mit einer bemalten Holztafel versehen; über den ursprünglichen Inhalt des Feldes ist nichts bekannt.[582] Weitere Bildfelder mythologischen Inhalts sind in den zentral liegenden Stichkappen zwischen dem Wappen und dem Oval mit Merkur und Apoll zu sehen: Hier sind *Venus mit Eros* und *Venus mit Pan* dargestellt (Abb. 184). Die Zwickel beider Stichkappen enthalten je ein Fächermotiv. In den Stichkappen, die sich an die Oststirnwand anschließen, sind Landschaftsveduten.[583] In den übrigen vier Stichkappen schweben vor rotem bzw. gelbem Grund Putti (Abb. 180, 183). Anders als bei den übrigen Bildfeldern sind die Putti jedoch nicht an den ihnen zugeordneten Raum gebunden. Sie überschneiden mit Tüchern, Flügeln und anderen Körperteilen den Bildrahmen und erscheinen dadurch unserer Realität zugehörig. Besonders überzeugend ist das blumenstreuende Putten-Mädchen vor rotem Hintergrund (Abb. 185).[584] Es fliegt von hinten rechts kommend nach links aus der Stichkappe heraus und ist in Untersicht dargestellt; ein transparenter Schleier umfängt seine Silhouette ornamental. Das Putto-Mädchen unterscheidet sich durch eine richtig erscheinende perspektivische Ansicht seines Körpers von den anderen Putti. Zudem ist der Körper in seinen Volumina und dem Inkarnat realitätsnäher gestaltet. Charakterisiert ist das Inkarnat durch ein Rosa, das an den gerundeten Körperteilen (Gelenke, Bauch, Backen) zu einem dunkleren Rot, an anderen Gliedmaßen hingegen (Oberschenkel, und -arme, Stirn) zu einem Grau tendiert. Diese Art der Körpergestaltung von Putti ist ein typisches Merkmal, welches in den Werken der Alberti durchgehend vertreten ist, besonders dann, wenn sich die Mitarbeit Cherubinos bestätigt findet. In allen späteren Werken lassen sich die soeben beschriebenen Charakteristika aufweisen.

An der Oststirnwand ist in einer Lünette prominent in einer geflügelten und mit einem Helm bekrönten Kartusche das Wappen der Familie Giovagnoli zu sehen, welches offensichtlich jenes der Capuci, der ursprünglichen Auftraggeber, verdeckt.[585] Das Wappen wird durch zwei Putti, die sich auf einem Bein nach hinten lehnen und ein gelbes Tuch hochhalten, enthüllt (Abb. 186).

Ab Januar 1588 sind von Alberto Zahlungen erwähnt, die von Baldo („*Baldo di Girollimo*“) Gherardi für die Anfertigung von Deckenfresken („*cioe 9 quadri*“) in der Sala seines Palazzo

[581] Dem Thema entsprechend lässt sich vermuten, dass in dem ersten Oval Merkur bei der Herstellung der Lyra zu sehen war.
[582] Giannotti sieht auch hier eine mythologische Szene vor, s. ebd., S. 2f.
[583] Es ist anzunehmen, dass die Loggia im Sinne der Symmetrie auch im Westen mit Landschaftsveduten abschloss.
[584] Lange Haare und sekundäre weibliche Geschlechtsmerkmale zeichnen sie mit Bestimmtheit als solches aus. Zu den weiblichen Putti s.u., Anm. 949.
[585] Zu den entsprechenden Familienwappen s. Giannotti 2003, S. 1.

getätigt wurden (Abb. 187-191).[586] Die vier rechteckigen und fünf kleineren quadratischen Bildfelder sind symmetrisch an der Decke angeordnet und von schlichten Stuckrahmen umgeben: Im Zentrum ist ein quadratisches Bildformat zu sehen, an das sich ober- und unterhalb sowie zu beiden Seiten die Hochrechtecke anschließen. In den Raumecken ist jeweils ein weiteres Quadrat vorzufinden. Dem Format angepasst sind in den Rechtecken die vier *Jahreszeiten* als stehende Figuren dargestellt (Abb. 188).[587] Ein gemalter roter Rahmen, der mit Ausnahme des Zentrums alle Bildfelder umgibt, wird nur bei den weiblichen Personifikationen von deren Gewändern überschnitten. Das gleiche Phänomen ist auch bei den Putti wahrzunehmen, die in den Eckfeldern zu sehen sind (Abb. 189, 190). Diese fliegen vor einem roten bzw. dunkelgrünen Hintergrund, sind von einem ondulierenden Tuch umgeben und halten jeweils die den Jahreszeiten zugeordneten Attribute in den Händen. Während die Jahreszeiten als *quadri riportati*, d.h. frontal zum Betrachter stehend, dargestellt sind, ist die Wahrnehmung der Putti bereits durch die Tatsache, dass sie quasi im Raum schweben, eine andere. Ihre kleinen molligen Körper sind zum Teil in sich verdreht und in perspektiv richtiger Darstellung, d.h. *di sotto in sù*, gezeigt. Eine für den Stil der Alberti bedeutende Rolle nimmt das zentrale quadratische Bildfeld ein (Abb. 191). Hier öffnet sich ein Oculus, durch den ein Putto gen Himmel schwebt. Es handelt sich hierbei meines Wissens um das früheste noch erhaltene Beispiel eines illusionistischen Deckenoculus der Alberti mit dezentral liegendem Fluchtpunkt (es trägt rechts unten das Datum 1588). Man blickt auf die linke Fußsohle des Puttos. Sein linker Arm ist über den Kopf erhoben und er hält ein festliches rotes Band. Seine Rechte liegt am Körper an und hält eine Rose. Die Untersicht ist erkennbar gewollt, weist allerdings noch nicht die Virtuosität, d.h. die extremen Verkürzungen, Überschneidungen sowie damit verbundene Körperteilnegierungen der späteren Werke auf.

Oculi mit dezentralem Fluchtpunkt bilden in der Folge ein zentrales Motiv im Œuvre von Cherubino und Giovanni Alberti. Die Tradition der runden illusionistischen Deckendurchbrechung wurde auf Mantegna zurückgeführt (s.o., Kap. III. 1. 1. 1.). Die Wahl eines dezentral liegenden Fluchtpunkts bot dem Künstler die Möglichkeit, die Perspektive auf einen Betrachterstandpunkt auszurichten, was im gegebenen Falle den Realitätsgrad steigerte. Domenico Beccafumi wandte diese Methode bereits 1529–1535 für seine illusionistische

[586] Am 27. Januar, 20. Juni und 8. Juli 1588, s. Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 23r, 26v. S. auch Giannotti 2003, S. 6, 8, mit Anm. 28. - Ich danke dem Ehepaar Maria Grazia Noferi und Antonio Guida ganz herzlich für die Erlaubnis, die Fresken zu fotografieren.

[587] Bereits Giannotti verweist auf die Ähnlichkeit zwischen der Personifikation des Winters im Palazzo Capuci (-Giovagnoli) und jener im Palazzo Gherardi; s. Giannotti 2003, S. 8.

Deckenöffnung in der Sala del Concistoro des Palazzo Pubblico in Siena an (Abb. 192).[588] An römischen Werken, die Oculi mit dezentralem Fluchtpunkt aufweisen, sei auf die Decke der Sala di Costantino im Vatikan verwiesen, die Tommaso Laureti (um 1530–1602) zwischen 1582 und 1585 bemalte. Über den Oculi schweben Putti, die *di sotto in sù* dargestellt sind (Abb. 193). Das Motiv der in Untersicht dargestellten Putti in einem Oculus taucht bereits in den von dem aus Sansepolcro stammenden Cristofano Gherardi (1508–1556) gemalten Fresken in der Sala del pianterreno im Castello Bufalini in San Giustino (1538–1554) auf (Abb. 194).[589] Die Putti schweben hier vor einem dunklen, nicht weiter definierten Hintergrund; eine perspektivische Ausrichtung der Öffnung liegt jedoch nicht vor. In Spoleto wurden um 1524 an das Gewölbe der Cappella dell'Assunta des Domes vier Oculi mit dezentralem Fluchtpunkt gemalt, oberhalb derer je zwei Putti sitzen (Abb. 195).[590] Es ist anzunehmen, dass Giovanni die Fresken bekannt waren: Im Dom wird auch eine Darstellung der *Heimsuchung* aufbewahrt, die ihm zugeschrieben ist.[591]
Cherubino und Giovanni Alberti formulierten Motiv und Form im Sinne der *varietas* um und kreierten die für sie typischen illusionistischen Deckenöffnungen.

Im Februar 1588 zahlten die Commedianti d'Anghiari, eine Theatergruppe, die Alberti für eine auf Leinwand gemalte Perspektive sowie eine andere bemalte Leinwand mit Tempel.[592]

Ab dem 14. April 1588 werden von Alberto Zahlungen erwähnt, die von der Compagnia del Crocifisso in Sansepolcro getätigt wurden.[593] In dem der Kirche San Rocco angegliederten Oratorium („*Refetorio*") freskierten Alessandro, Cherubino und Giovanni *„... lune dipinte [...] con i triangoli dipinti sopra le storie della pasione di ditte lune con do storie a imo rescotro alaltare e fatoli do profeti grandi in la faciata di laltare...*" (Abb. 196).[594] Zudem

[588] S. zu den Fresken oben, Anm. 444.
[589] Bereits Casciu verweist darauf, dass Cherubino die von Cristofano Gherardi im Castello Bufalini in San Giustino in Oculi gemalten Putti gekannt haben muss; s. Stefano Casciu, La pittura a Sansepolcro nel Cinquecento: dal Pontormo a Cherubino Alberti, in: Giannotti 2000, S. 9-20, hier S. 15. S. diesbezüglich auch: Avraham Ronen, Prometheus creating the First Man. Drawings by Cristofano Gherardi and Cherubino Alberti, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 5/6, 1989–1990, S. 245-252. bes. S. 248-251. - Alessandro Alberto war 1577 für die Bufalini in San Giustino tätig gewesen: Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 267, fol. 16v.
[590] Die Fresken werden Giovanni da Spoleto zugeschrieben, s. Giovanna Sapori, Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto, in: Marcello Fagiolo / Maria Luisa Madonna, Baldassare Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento, Rom 1987, S. 551-568, S. 560.
[591] Die genauen Umstände hinsichtlich des Bildes sind unbekannt.
[592] Am 5., 15. und 23. Februar. Beteiligt war auch Alessandro. Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 23r.
[593] 14. April, 14. Juni, 2., 20. und 24. Oktober 1588. Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 24v, 27v, 28v, 31r. Eine weitere Zahlung erfolgte am 25. April 1589, s. ebd., fol. 34r. - Zum Freskenzyklus: Witcombe 1981, Bd. 1, S. 65-71, mit Schema; Giannotti 2003, S. 5f; Restaino 2010, S. 63-65.
[594] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 31r.

entstand hier ein „*lovato che si e fatto nela volta al Crocifiso che qui e dipinto il Cristo che va in Cielo*“.[595]

Das Oratorium besteht aus einem rechteckigen Raum mit relativ niedrigem Tonnengewölbe, in das zu den Seiten je sechs Stichkappen einschneiden. Der Altar, zu dessen Seiten sich Durchgänge zur Heiliggrab-Kapelle öffnen[596], liegt der Eingangsstirnseite gegenüber. Ein umlaufendes Gesims mit Gewölbekonsolen begrenzt das Bildformat der Lünetten unterhalb der Stichkappen. Womöglich erhielten die Alberti den Auftrag durch Vermittlung von Cosimo Rigi, dem „*depositario*“ der Bruderschaft[597], dessen Hausfassade kurz zuvor von Cherubino bemalt worden war (s.o.). Die durch Alberto überlieferten Fresken sind heute noch erhalten. In den Lünetten, beginnend an der rechten Wand an der Altarseite, sind Szenen aus dem Leben Christi dargestellt. An der Eingangsstirnwand ist der Zyklus durch zwei weitere Bildfelder zu insgesamt 14 Szenen ergänzt (Abb. 197-202): Die *Verkündigung*, die *Anbetung durch die Hirten*, die *Anbetung durch die heiligen drei Könige*, die *Darbringung im Tempel*, *Christus disputiert mit den Schriftgelehrten im Tempel*, das *letzte Abendmahl*, das *nächtliche Gebet Christi im Garten von Gethsemane*, die *Gefangennahme Christi*, *Christus vor Pontius Pilatus*, die *Geißelung Christi*, die *Dornenkrönung*, *Ecce Homo*, die *Kreuztragung* und die *Kreuzigung*. Die Stichkappen über den Lünetten sind durch farbige Bänder und Felder charakterisiert; es dominiert die Farbtrias Rot-Gelb-Grün. In die Stichkappen sind Ovale eingeschrieben, in denen alternierend Cherubim und ganzfigurige fliegende Putti zu sehen sind. Im Gewölbezentrum ist das von Cherubino in Albertos Tagebuch genannte Oval mit dem *auffahrenden Christus* (Abb. 203). Seitlich des Altarbildes an der Endstirnwand sitzt je ein *Prophet mit Putto* (Abb. 204, 205). Zur linken Seite des Oratoriums öffnen sich drei Kapellen, die zwei weitere Fresken beinhalten. Hier sind erneut das *letzte Abendmahl* und die *Grablegung Christi* dargestellt.[598] Generell ist zu bemerken, dass die einzelnen Szenen des Oratoriums in Sansepolcro zumeist auf wenige Hauptpersonen reduziert sind. Die künstlerische Qualität ist nicht bei allen Lünetten gleich, was darauf deutet, dass mehrere Maler tätig waren, und in der Tat sind ja Alessandro, Cherubino und Giovanni quellenmäßig als Künstler überliefert. Einzelnen noch vorhandenen Wappenkartuschen auf wenigen

[595] Dieses wird in einer Notiz Cherubinos erwähnt, die er den Aufzeichnungen des Vaters vom 25. April 1589 anfügte: Ebd., fol. 34r.

[596] S. zum Heiligen Grab: Anke Naujokat, Kopie der Kopie: das Heilige Grab in San Rocco, Sansepolcro, in: http://www.archimaera.de, ISSN: 1865–7001, urn:nbn:de:0009-21-19183, Januar 2007, #2 "Raubkopie"**,** S. 13-34 (21.02.2011).

[597] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 24v.

[598] Die Autorin hatte keinen Zutritt zu den Fresken. Die Informationen entstammen Witcombe 1981, Bd. 1, S. 68. Ihm zufolge sind diese Szenen auch von den Alberti.

Bildfeldern ist zu entnehmen, dass diese von Bruderschaftsmitgliedern gestiftet wurden.[599] An besonders prominenter Stelle hat sich Cosimo Rigi beteiligt: Das Deckenfresko mit der *Himmelfahrt Christi* ist von ihm gestiftet. Das Wappen selbst, drei Halbmonde, die an drei Seiten der Ovalrahmung angebracht sind, und sein Porträt bezeugen seine vorstehende Position.[600]

Die Putti in den Oculi variieren in Position, aber auch in der Qualität. Während jener über der *Dornenkrönung* im Profil quasi aufgefächert zu sehen ist und mit seinem Haar den Oculusrahmen lediglich berührt, fliegen andere in durchaus komplexeren Haltungen und sprengen zum Teil mit ihren Flügeln den ihnen zugewiesenen Raum. Durch ihre Bewegtheit und das Spiel mit den Realitätsebenen, d.h. indem sie die gemalten Felder überschneiden, unterscheiden sie sich von den Cherubim in den übrigen Ovalen, welche einen rein dekorativ-ornamentalen Charakter haben. In besonderem Maße sticht der Putto über der *Geißelung Christi* hervor (Abb. 206), eine der qualitätvollsten Lünetten des Oratoriums. Mehr als die anderen Putti ist er nicht nur spiralförmig in sich selbst verdreht, sondern auch in den Raum hinein. Er scheint rückwärts nach oben zu fliegen, das linke Bein nach links vorne ausstreckend, so dass man auf die Fußsohle blickt. Er stellt hinsichtlich Plastizität, Untersicht und Bewegungsmotiv, nach dem Putto im Palazzo Gherardi und dem Putten-Mädchen im Palazzo Capuci(-Giovagnoli), einen weiteren Schritt hin zu den für die Alberti charakteristischen Putti dar.

Giannotti verweist darauf, dass in den meisten Lünetten der Stil Cherubinos vorzufinden sei.[601] In der Tat sind Zeichnungen und Stiche des Künstlers mit den Fresken des Oratoriums als Vergleiche heranzuziehen. Witcombe nennt diesbezüglich einen Stich Cherubinos nach einer Beschneidungsszene von Marco Pino, die Cherubino 1580 gestochen hat und die motivische Ähnlichkeiten zu der Szene mit der der *Darbringung Christi* (Abb. 199, 207) im Tempel aufweist.[602] Auch Anlehnungen an das Werk der Zuccari sind in Verbindung mit den Fresken im Oratorio del Crocifisso festzustellen. Hinsichtlich der *Geißelung Christi* (Abb. 201) sei auf das Fresko gleichen Sujets von Taddeo Zuccari (1529–1566) in der Cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione verwiesen, welches von Cherubino nachgestochen

[599] S. auch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 69f; Giannotti, 2003, S. 5.

[600] Die Zahlung für das Deckenoval ist in Cherubinos Notiz im Tagebuch des Alberto vermerkt: Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 34r. - Eine weitere Stifterfigur ist auf der Kreuzigungsszene auszumachen. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 70.

[601] Giannotti 2003, S. 5; vgl. hierzu die Zuschreibungen an Alessandro durch Restaino 2010, S. 63-65.

[602] Bartsch 1982, Nr. 14, s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 69. Der Autor verweist hier zudem auf eine von Cherubino gestochene Verkündigungsszene. Eine vage Ähnlichkeit besteht hier jedoch lediglich in der Figur des Erzengels Gabriel, s. Bartsch 1982, Nr. 9.

wurde (Abb. 208).[603] Das Geschehen der *Geißelung Christi* im Oratorio del Crocifisso ist auf drei Personen im Vordergrund, sowie drei kaum wahrnehmbare, da fast monochrom gestaltete, Figuren hinter der Geißelsäule reduziert. Im Zentrum steht Christus, der sich – vergleichbar mit dem Christus der Kompositionen der Zuccari – zu seiner Rechten nach vorne beugt. Die breitbeinig dastehende Rückenfigur, die wir am rechten Bildrand sehen, ist in ihrer Haltung und Aktion eine um 180° gedrehte Variante einer von Federico Zuccaris (1542–1609) Figuren der *Geißelung Christi* im Oratorio del Gonfalone (1573), die den Alberti sicherlich bekannt war (Abb. 209). Die stilistische Annäherung an das Werk der Zuccari besonders durch Cherubino Alberti ist durch viele seiner Stiche nachzuweisen.[604] Aber auch in seinen Fresken sind motivische Anlehnungen an Werke der Brüder aus den Marken festzustellen.[605] So verweist in diesem Fall bereits Witcombe auf einen der schlafenden Gefährten (vorne rechts) des betenden *Christus im Garten von Gethsemane* (Abb. 200). Die Figur entstammt (zu Teilen) einer Szene gleichen Inhalts von Taddeo Zuccari in der Cappella Mattei von Santa Maria della Consolazione in Rom (1556).[606]

Als Vorzeichnung für diese Szene ist der kniende Christus anzuführen, der im Istituto Nazionale della Grafica in Rom aufbewahrt wird (Abb. 210).[607] Es handelt sich hierbei um eine Cherubino zugeschriebene Studie. Eine weitere Zeichnung im Istituto Nazionale, die einen Putto zeigt (Abb. 211), bringt Herrmann-Fiore mit dem Putto neben dem Propheten in der rechten Lünettenhälfte der Altarwand (Abb. 205) in Verbindung.[608]

Im Mai 1588 wurden Cherubino und Giovanni für Fresken im Kommunalpalast von Sansepolcro bezahlt: Cherubino fertigte in der „*sala grande dil consiglio*“ einen *Christus an*

[603] Bartsch 1982, Nr. 18. Zu Zuccaris Fresken in Santa Maria della Consolazione s. Acidini Luchinat 1998, Bd. 1, S. 45-58.

[604] S. Bartsch 1982, Nrn.: 10, 13, 18, 22, 36, 41, 52, 53, 57.

[605] Da Cherubino zudem zu den Anfangsmitgliedern der von Federico Zuccari neu gegründeten Accademia di San Luca zählte, ist ein persönlicher Kontakt zwischen den beiden Künstlern anzunehmen. Spätestens belegbar ist dieser 1608, als Federico Zuccari einen Abend mit Cherubino in Sansepolcro verbrachte (s.u., Anm. 810).

[606] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 69.

[607] Inv.-Nr. F.N. 2977 (15948-I-1): Cherubino Alberti, Christus auf dem Ölberg, Kohlestift, Rötel, 276 x 224 mm; s. Herrmann-Fiore 1983, S. 85-87, Kat.-Nr. 36; vgl. die Zuschreibung der Zeichnung an Alessandro Alberti durch Restaino 2010, S. 65.

[608] Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2897 (15948-G-5): Cherubino Alberti, Puttenstudie, Kohlestift, Feder, braune Tinte, 276 x 210 mm. Herrmann-Fiore 1983, S. 84f, Kat.-Nr. 35. Die Autorin schreibt die Studie Giovanni zu. Eine Zuschreibung der Zeichnung an Cherubino halte ich aus stilistischen Gründen für durchaus möglich. Die schnelle Konturlinie, die an manchen Stellen leicht versetzt wiederholt wird, der tektonische Aufbau der Figur bzw. der einzelnen Körperteile aus gerundeten Linien und die Gestaltung des Kopfes mit dem für Cherubino charakteristischen Haarbüschel oberhalb der Stirn sprechen dafür. Diese Puttenstudie ist möglicherweise eine Vorzeichnung zu jenem Putto, welcher rechts neben der *Erythräischen Sibylle* der Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva steht (s.u.).

der Geißelsäule, der vor einer „*prospitiva*“ steht, die Giovanni schuf (Abb. 212).[609] Der nach links gewendete Christus beugt sich nach vorne, sein Haupt ist von einem Strahlenkranz umgeben[610] – vergleichbare Strahlenkränze sind auch bei Figuren des Oratorio del Crocifisso vorzufinden. Die perspektivische Scheinarchitektur hinter dem Christus fingiert in Zentralperspektive eine Loggienarchitektur, deren Gewölbebogen auf Pfeilern ruhen. Im Vordergrund leiten marmorierte Säulen auf hohen Postamenten die Architektur ein, die von links vorne beleuchtet wird. Wie bereits bei den Scheinarchitekturen von Sabbioneta beobachtet, übernimmt auch hier das Licht eine realitätssteigernde Funktion.

Zwischen dem 21. Juni und dem 13. Juli 1588 hielt Giovanni sich in Florenz auf[611]; am 2. und 7. Oktober reiste er zum Duca di Urbino, Francesco Maria II. Della Rovere (1549–1631), um mit ihm Verhandlungen bezüglich der Freskenausstattung der Villa Imperiale aufzunehmen.[612] Cherubino führte die Verhandlungen am 18. Oktober weiter, welche letztlich am 24. desselben Monats aufgrund Unstimmigkeiten in der Absprache zum Erliegen kamen.[613]

Vom 15. November bis zum 8. Dezember 1588 waren Cherubino und Giovanni in Perugia.[614] Zu Beginn des Jahres 1589 scheinen sich die Brüder in Sansepolcro aufgehalten zu haben. Alberto berichtet, dass Giovanni am 27. April jenes Jahres nach Florenz reiste, um den Festivitäten der Hochzeit von Ferdinando I. de’Medici (1549–1609) mit Christine von Lothringen (1565–1637) beizuwohnen.[615] Cherubino folgte ihm erst am 7. Mai, aufgrund

[609] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 25r. Der *Christus an der Geißelsäule* ist heute im Besitz der Fondazione Cassa di Risparmio in Florenz, s. Giannotti 2003, S. 4.

[610] Im Istituto Nazionale per la Grafica in Rom liegt eine weitere Cherubino zugeschriebene Zeichnung, welche die *Geißelung Christi* zeigt: Inv.-Nr. F.N. 2876: Kohlestift, braune Tinte, braun laviert, 183 x 243 mm; s. Herrmann-Fiore 1983, S. 106-108, Kat.-Nr. 49: Die Autorin vermutet hierin eine Studie zu dem hier besprochenen Fresko, welches zum Zeitpunkt ihrer Publikation als verschollen galt.

[611] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 25v.

[612] Ebd., fol. 29r.

[613] Ebd. Der Notiz Albertos folgt ein nach dessen Tod hinzugefügter Eintrag Cherubinos, der auf den 21. Dezember 1598 datiert: „*Io cherubino fermai come di sopra circa a mille (scudi) di che bone non mi ricordo riscrisero poiche vi era da dipingersi una stanza di più che non si era ragionato loro la intendevano nel numero et più che intendessero pagare di quella moneta la quale macava aluso di Roma e dil Borgo da (scudi) di cento dove si eiscrise che non si poteva servire in tal mode che sibene una o dua stanza si sarebe fatto et rimesse nel S. Duca ma lerano piu e piu che non si posiva farlo si bene ci dava comodita di bagaglie legnie et stanze (e) certe cose simili.*“

[614] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 31v. Welche Arbeit sie dort verrichteten ist nicht bekannt.

[615] Ebd., fol. 34r. Hier auch zum Folgenden. - Die Hochzeit fand am 2. Mai 1589 statt, der Umzug am 11. Mai.

eines Briefes des Großherzogs, welcher dessen Dienste benötigte. Ein bereits am 23. Februar an Cherubino gerichteter Brief hatte diesen nicht erreicht.[616]

In das Jahr 1588 wird von Witcombe ein Fresko datiert, das Cherubino im so genannten Monacato (Cappella di San Leonardo) im Kreuzgang des Domes von Sansepolcro malte.[617] Testamentarisch hatte Antonio Francesco Gherardi 25 scudi dafür bestimmt, den Altar der besagten Kapelle zu verschönern.[618] Cherubino bemalte die Basis des hölzernen Kruzifixes mit Maria und Johannes sowie den Heiligen Leonardo und Antonio Abbas.[619]

Die Fresken im Oratorio della Morte von Santa Maria delle Grazie in Sansepolcro werden teilweise zwar den Alberti zugeschrieben, jedoch existieren auch hierüber keine Quellen (Abb. 213, 214).[620] Dargestellt sind *Szenen aus dem Leben Marias* in den Lünetten sowie eine *Assunta* in einem Decken-Oculus. Stilistische Unterschiede, v.a. in der Farbgebung, aber auch in der Figuren- und Gewandgestaltung, machen meines Erachtens, wenn man sich beispielweise die in etwa zeitgleichen Fresken des Oratorio della Compagnia del Crocifisso vor Augen hält, eine Zuschreibung an die Alberti fragwürdig.[621]

[616] Womöglich sollte Cherubino sich an der Stichserie beteiligen, die zu Ehren der Hochzeit erschien. S. hierzu auch: Phyllis Dearborn Massar, A Set of Prints and Drawings for the 1589 Medici Marriage Festival, in: Master Drawings 13, 1975, S. 12-23.

[617] Gualandi 1845, S. 66. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 71f. S. auch: Ercole Agnoletti, I vescovi di Sansepolcro: note di archivio, 4 Bde., Sansepolcro 1972, Bd. 1, S. 92. Auch eine Datierung zu Beginn des Jahres 1589 ist nicht auszuschließen.

[618] Die Quelle, die Visita Pastorale von 1616, ist publiziert bei Witcombe 1981, Bd. 2, S. 240, Anm. 73.

[619] Witcombe vermutet, dass Cherubino das Mahl zu Emmaus in einer Lünette des ehemaligen Refektoriums des Klosters Sant'Agostino gemalt habe, Witcombe 1981, Bd. 1, S. 73. Mir war es leider nicht möglich, das Fresko zu sehen.

[620] Zusammen mit Raffaello Schiaminossi (1575–1622), s. Coleschi 1886, S. 171; Matteoli 1983, S. 815. Worauf die Zuschreibung letztlich basiert ist unklar. Witcombe spricht sich gegen eine Beteiligung der Alberti aus, während Herrmann-Fiore eine Figurenstudie des Istituto Nazionale per la Grafica in Rom mit der auffahrenden Maria im Decken-Oculus in Verbindung bringt. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 73; Herrmann-Fiore 1983, S. 84: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2983 (15948-G-45): Giovanni Alberti zugeschr., Feder, braune Tinte, beschnitten, 420 x 292 mm. Zuletzt äußert sich Giannotti über eine Zusammenarbeit von Cherubino Alberti mit Schiaminossi im Oratorium von S. Maria delle Grazie. Schiaminossi, der vermutlich ein Schüler der Alberti war, habe mit Cherubino und einem anderen Künstler die Lünetten bemalt; s. Alessandra Giannotti, Profilo di Raffaello Schiaminossi, in: Gianotti 2000, S. 30-53, bes. S. 36, mit Anm. 47. Über die Lünetten des Oratoriums: Ebd., S. 36f.

[621] Ebenso fragwürdig erscheint die Zuschreibung der *Heiligen Franziskus und Romualdo* im ehemaligen Kapitelsaal des Klosters San Francesco in Sansepolco, s. diesbezüglich auch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 72. Abb. s. Casciu 2000, S. 19.

III. 2. 1. 4. Beginnender Aufstieg in Rom (1589–1591)

Die Tagebücher Albertos schweigen über die folgenden Jahre, in denen sich Cherubino und Giovanni wohl größtenteils in Rom aufgehalten haben.[622]

1589 waren Cherubino und Giovanni Alberti an der malerischen Ausstattung der Scala Santa beteiligt, die unter der Leitung von Giovanni Guerra und Cesare Nebbia ab 1587 vonstatten ging.[623] Die Deckengestaltung der ab 1589 freskierten linken Kapelle, der Cappella di San Silvestro, weist im Zentrum des Tonnengewölbes einen großen ovalen Oculus auf, durch den die dreidimensional gestalteten Wappensymbole Sixtus V. von zwei Putti gen Himmel emporgetragen werden (Abb. 215, 216). Zwei weitere Putti darüber halten die Tiara, während darunter ein fanfareblasender Putto kopfüber in den Kapelleninnenraum hereinfliegt.[624] Der Oculus selbst wird von einem weißgrundierten Rechteck umgeben, in dessen Ecken Viktorien mit Kranz und Palmzweig schweben. Zu den Seiten, begrenzt durch die je zwei an den Seiten einschneidenden Stichkappen, sitzt je eine weibliche Allegorie auf einer Wolke. Die Stichkappen enthalten groteskenähnliche Darstellungen mit Putti, die zwischen sich eine aus den *monti* geformte Tiara bzw. den Peretti-Löwen halten. Ober- und unterhalb des Oculus sind von vier Putti umgebene Landschaften zu sehen, die einem Mitarbeiter Paul Brills zugeschrieben werden. In den Gewölbeecken sind vier Engel mit den Bischofsinsignien (Schlüssel, Tiara, Mitra und Bischofsstab) dargestellt. Die Lünetten der Wandzonen beinhalten weibliche Allegorien (*Potere Spirituale*, *Obbedienza*, *Potere Temporale* bzw. *Aeternitas*) bzw. Paul Brill zugeschriebene Landschaften. Auf der rechten Seite schließt sich der Altarbereich mit der Darstellung des Patrons der Kappelle an.

Den Alberti wird zumeist lediglich der zentrale Oculus zugeschrieben (Abb. 217)[625], auch wenn meines Erachtens nicht auszuschließen ist, dass die Brüder ebenso am schmückenden

---

[622] Dass ihr Bruder Alessandro bereits am 1. Mai 1588 nach Rom aufbrach, ist durch einen Tagebucheintrag Albertos nachzuweisen: Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 25r. Eine Rückkehr nach Sansepolcro wird in der Folge nicht erwähnt. Es ist demnach anzunehmen, dass auch Alessandro sich 1589 in Rom befand.

[623] Zur Scala Santa allgemein s. z.B. Liliana Barroero, La Scala Santa, in: Madonna 1993, S. 127-135. Beteiligt war eine große Anzahl von mehr oder minder guten Freskomalern, die sich in den großen *cantieri* unter Sixtus V., beispielsweise auch zur Ausmalung der Biblioteca Apostolica und des Palazzo Lateranense, gebildet hatte, um einen raschen Abschluss der Arbeiten zu garantieren. S. z.B. Mario Bevilacqua, L'organizzazione dei cantieri pittorici sistini: note sul rapporto tra botteghe e committenza, in: Madonna 1993, S. 35-46; Alessandro Zuccari, La decorazione della Scala Santa e alcune novità attributive nella cappella di San Silvestro, in: Mary Angela Schroth / Paolo Violini, La Cappella di San Silvestro. Le indagini, il restauro, la riscoperta, Rom 2009, S. 27-47, bes. S. 39f. Für die Ausmalung der Cappella di San Silvestro scheidet Zuccari mindestens neun verschiedene Handschriften voneinander, s. ebd., S. 43. - S. Zuccari 2009, auch zum Folgenden.

[624] Witcombe stellt hinsichtlich dieser Figur Bezüge zu einem Putto im Mezzaningeschoss der Fassade des Palazzo Rigi in Sansepolcro her, s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 77.

[625] Die erstmalige Zuschreibung des Freskos an die Alberti erfolgte durch Witcombe. S. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 76-79; Ders. 1987. Würtenberger führt zwar das Gewölbe der Cappella di San Silvestro als Vergleichsbeispiel für die Fresken in der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano an (s. dazu unten), er äußert sich

Beiwerk (Putti und Engel) beteiligt waren.[626] Mit diesem Oculus haben wir eine neue Dimension im Schaffen der Künstlerbrüder. Hier ist meines Wissens ihr erster ovaler, zum blauen Himmel geöffneter Oculus mit dezentral liegendem Fluchtpunkt zu sehen, dessen Perspektive auf den die Kapelle betretenden Besucher ausgerichtet ist. Zudem sind die Putti in gewagterem *di sotto in sù* dargestellt, als jene der vorangegangenen Werke. Die Grenzen des Innen- und Außenraums werden durch die räumliche Staffelung der Putti nach oben und die Überschneidung der illusionierten Raumgrenzen zudem in einem bisher nicht dagewesenen Maße verunklärt. Beispiel hierfür ist der in den Innenraum hereinfliegende Fanfare blasende Putto. Dieser Aspekt unterscheidet die illusionistischen Oculi der Alberti von ihrem Vorbild Mantegna (1431–1506) (Abb. 71). Die Putti Mantegnas überschreiten die Grenzen zum Innenraum der Camera degli Sposi (1474) nicht, sondern bleiben alle oberhalb des gemalten Kranzgesimses. Und selbst bei Giulio Romanos (1499–1546) Meisterwerk des *di sotto in sù*, der Sala di Psiche (1526/27) im Palazzo del Te zu Mantua (Abb. 218), wird die Raumgrenze zwischen Außen und Innen nicht überschritten. Auch Correggio (1489–1534) achtet bei seinen Kuppelgestaltungen von San Giovanni Evangelista (1520–1522) und vom Dom (1526–1530) in Parma auf die Wahrung der Raumgrenzen zwischen der illusionierten Himmelssphäre und dem realen Innenraum.[627]

Ein recht frühes Beispiel, welches den Versuch darstellt, die Grenzen zwischen fingiertem Außen- und realem Innenraum zu verschleiern, ist in Rom vorzufinden. 1508 malte Sodoma (1477–1549) ein Oktogonal in die Stanza della Segnatura im Vatikan, welches den Ausblick in den blauen Himmel ermöglicht (Abb. 219). Hier sind Putti zu sehen, von denen vier ein Tondo mit den Papstinsignien halten. Die Beine eines der Putti ragen dabei in den Innenraum hinein und eins davon überschneidet den scheinarchitektonischen Rahmen, d.h. die gemalte Grenze zwischen Innen und Außen. Generell scheint Sodoma eine bedeutendere Rolle hinsichtlich der Entwicklung der illusionistischen Scheinarchitektur Italiens zuzukommen, als die Forschung ihm bisher zugesteht. 1526 entstand das Fresko *Die Enthauptung des Niccolò di Tuldo* in der Cappella della Santa Testa in San Domenico zu Siena (Abb. 220). Die Kapellenwand ist hier illusionistisch nach außen durch einen großen Bogen geöffnet. Die Bogenlaibung ist durch insgesamt fünf runde und rechteckige Öffnungen durchbrochen. Vor

jedoch nicht hinsichtlich einer Zuschreibung: Würtenberger 1940, S. 111. Zur Scala Santa und im Speziellen zur Cappella di San Silvestro auch: Schroth / Violini 2009.

[626] Witcombe schreibt ihnen z.B. zwei der vier Viktorien zu, jene die dem Fanfare blasenden Putto am nächsten sind, sowie einige der die Brill-Landschaften begleitenden Putti, s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 77.

[627] Der Versuch der Raumüberschreitung erfolgt von Correggio im Schlafzimmer der Äbtissin Giovanna da Piacenza des Konvents San Paolo in Parma (1518–1519, Abb. 73). Bei lediglich zwei der 16 illusionistischen ovalen Öffnungen, durch die Putti zu sehen sind, die sich oberhalb des Raumes befinden, ragen Gliedmaßen der Putti dezent in den Innenraum hinein.

den beiden unteren Löchern sitzen zwei Putti auf dem Kämpfergesims. In den darüberliegenden quadratischen Öffnungen sitzen Putti, die sich nach hinten lehnen, um die Schnüre eines Festons gespannt zu halten: Man sieht nur ihre Beine und Arme in den Innenraum hineinragen. Im Bogenscheitel hält sich ein Putto am oberen Oculusrand fest, um von dem Gewicht der beiden Festons, die er sich umgebunden hat, nicht nach unten gezogen zu werden. Die drei hier zuletzt beschriebenen Putti weisen Charakteristika auf, welche später auch bei den Putti der Alberti festzustellen sind: Sie sind *di sotto in sù* dargestellt, teilweise sind die Gliedmaßen nur fragmentarisch wahrzunehmen, sie machen die Raumgrenze des Innens und Außens durch die Durchbrechung derselben erfahrbar und ihre Tätigkeit regt den Betrachter zum Schmunzeln an. Dass zumindest Cherubino Alberti dieses Werk bekannt gewesen sein muss, kann durch einen Stich belegt werden, den er 1574 nach der heiligen Katharina Sodomas aus ebendieser Kapelle gestochen hat.[628]

Eines der eindrucksvollsten Werke, das mit den Grenzen von Innen und Außen des Raumes spielt, stellt die Darstellung der *Himmelfahrt Mariens* in der Cappella dell'Assunta (Della Rovere) in der Kirche Trinità dei Monti in Rom dar (Abb. 221).[629] Das Fresko wurde nach 1553 von Daniela da Volterra gemalt, bei der Kapellenausstattung half Michele Alberti.[630] Die Kapellenrückwand ist illusionistisch in eine Säulenarchitektur geöffnet, deren Decke durch einen großen Oculus durchbrochen ist. Auf einer Wolke und von Putti umgeben entschwebt Maria durch dieses Loch nach oben. Ihr Unterkörper ist noch im Innenraum, wohingegen Kopf und Schultern bereits die illusionierte Raumgrenze überschritten haben und in den Himmel ragen. Die optische Täuschung wird perfekt inszeniert und wirkt fast real, da in der Kapellenrückwand, mittig über dem Oculus mit Maria, ein Fenster angebracht ist, durch das man den Himmel sieht. Durch dieses Fenster, so hat es den Anschein, könnte man den weiteren Verlauf der Himmelfahrt Mariens beobachten.

An dieser Stelle ist zudem zu diskutieren, ob nicht auch Alessandro Alberti an der Ausstattung der Cappella di San Silvestro der Scala Santa beteiligt war. Die Quellen erwähnen keinen der Alberti und es ist anzunehmen, dass sich Alessandro zu besagtem Zeitpunkt auch in Rom befand. Das Leben und Werk des Alessandro ist heute fast vollständig in Vergessenheit geraten und seine „künstlerische Existenz" verschwand wohl aufgrund

[628] Zum Stich und zur vorbereitenden Zeichnung: Marco Gallo, Un disegno inedito di Cherubino Alberti per lo Svenimento di santa Caterina da Siena stimatizzata del 1574, in: Stefano Valeri (Hrsg.), Sul carro di Tespi. Studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi, Rom 2004, S. 105-111.

[629] Pugliatti 1984, S. 65-95.

[630] Zu den möglichen verwandschaftlichen Beziehungen zwischen Michele Alberti und den Alberti aus Sansepolcro, s.o., Anm. 493.

seines frühen Todes (1596) hinter dem seiner jüngeren Brüder Cherubino und Giovanni. Nachweislich arbeiteten die drei Brüder in Sansepolcro zusammen, Giovanni und Alessandro zeichneten für die Dekoration der Galleria degli Antichi in Sabbioneta verantwortlich. Wie die Aufgabenverteilung in Sabbioneta war und inwieweit Alessandro an der Konstruktion der Scheinarchitekturen beteiligt war, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen. Fakt jedoch ist, dass Alessandro sieben Jahre älter war als Giovanni und bereits zuvor ohne seine Brüder in Neapel tätig gewesen war, um in verschiedenen Kirchen und Palazzi zu arbeiten.[631] Wir wissen, dass am 27. März 1577 Zahlungen von Giulio Bufalini an Alberto Alberti erfolgten, für Malereien, die Alessandro in einer Kapelle der Kirche San Francesco in Città di Castello fertigte.[632] Im August 1577 ist sein Aufenthalt zusammen mit Cherubino in Rom vermerkt.[633] Es ist zu vermuten, dass Alessandro zu dieser Zeit das heute verschollene Bild der Santa Susanna für die gleichnamige Kirche in Rom schuf. Es ist heute lediglich durch einen 1578 entstandenen Stich Cherubinos überliefert und wurde wohl von Kardinal Girolamo Rusticucci (1537–1603), dessen Titelkirche Santa Susanna war, in Auftrag gegeben (Abb. 222).[634]

In den frühen 80er Jahren belegen Geldsendungen an Alberto, dass Alessandro sich zusammen mit Cherubino und Giovanni in Rom aufhielt.[635] Die Geld- bzw. Warensendungen erfolgten am 15. März sowie am 3. und 11. September 1582, am 6. und 11. Februar, am 19. Juni und am 14. September 1583 sowie am 5. Januar, 5. Februar und am 2. März 1584.[636] Zu einem späteren, nicht dokumentierten Zeitpunkt muss Alessandro nach Neapel aufgebrochen sein, denn am 8. November 1586 kehrte er von dort zurück, um am 18. November zum „*duca di mantova*“, Vespasiano Gonzaga (1531–1591), zu reisen.[637] Erst im darauffolgenden Juli folgte Giovanni ihm nach Sabbioneta[638], was dafür spricht, dass der Auftrag zur Ausmalung der Galleria wohl ursprünglich an Alessandro ging, dem dann Giovanni folgte, um das Projekt zügiger zum Abschluss zu bringen. Am 22. November 1587 kam Alessandro wieder, krank,

[631] Leider ist nicht bekannt, welche Aufträge er in Neapel ausführte; s. Gualandi 1845, S. 61.
[632] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 267, fol. 16v. Neben einem Reliefkreuz malte er die Figuren von Maria und Johannes, zudem andere nicht genauer spezifizierte Malereien in der Kapelle.
[633] Ebd. - Seine Rückkehr ist spätestens am 4. August 1581 nachzuweisen: Ebd., fol. 19r. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass er in der Zwischenzeit öfters hin- und herreiste.
[634] Bartsch 1982, Nr. 64. S. auch Alessandro Zuccari, “Rhetorica christiana” e pittura: il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbiterio di S. Susanna, in: Storia dell’Arte 107, 2004, S. 37-80, hier S. 37, 43f. Der Autor vermutet, dass es sich hierbei um das erste Werk handelt, das Rusticucci zur Erneuerung der Kirche in Auftrag gab.
[635] S.o., Anm. 521.
[636] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 267, fol. 19v; Ms. 268, fol. 6r, 8v, 9r, 15r, 18r, 19r.
[637] Ebd., fol. 10r.
[638] Ebd., fol. 17r.

nach Sansepolcro zurück.[639] Er hielt sich in Sansepolcro bis zu seiner Abreise nach Rom am 1. Mai 1588 auf.[640]

In die 80er Jahre des 16. Jahrhunderts datiert die Ausmalung der Kirche San Giovanni Decollato in Rom. Beschäftigt waren hier durchweg toskanische Künstler.[641] Die Ausstattung der dritten Kapelle rechts (Cappella Rucellai: Altarbild mit der *Heimsuchung*, und als Fresken die *Cumäische* und die *Persische Sibylle* in den Bogenzwickeln, die *Heiligen Simon* und *Matthias* im oberen Register sowie die Groteskendekoration der Fensterlaibung) ist Cristoforo Roncalli zugeschrieben (Abb. 223, 224). Die Zuschreibung basiert auf Beschreibungen aus dem 17. Jahrhundert.[642] Kirwin, der darauf verweist, dass er keine Quellenbelege finden konnte, die diese Zuschreibung belegen könnten, datiert Gemälde und Fresken aufgrund der Auftragslage und der stilistischen Nähe zu den Fresken im Salone des Palazzo Ruggieri in die Jahre 1589/1590.[643] Die stilistische und teils auch motivische Nähe zu den Fresken des Palazzo Ruggieri und auch zu dem Œuvre der Alberti aus Sansepolcro ist offensichtlich und Grund zur Annahme, dass Roncalli die Kapelle nicht alleine ausgestattet hat. Die Fensterlaibung weist im Scheitel einen runden Oculus auf, durch den ein Putto mit Schriftband kopfüber in das Kircheninnere hineinfliegt.[644] Er ist, wie übrigens die gesamte Groteskendekoration der hiesigen Fensterlaibung, ein Werk der Alberti, die ebenso wie all die anderen in San Giovanni Decollato tätigen Künstler, aus der Toskana stammten. Auch diese hier erstmals getätigte Zuschreibung kann bisher nur stilistischer Natur sein. Farbigkeit und Motive innerhalb der Grotesken finden sich in anderen Austattungen (z.B. in den Fensterlaibungen der Sacrestia dei Canonici in San Giovanni) wieder.

---

[639] Ebd., fol. 21r. Giovanni folgte ihm einen Monat später, s.o., Anm. 558.

[640] Ebd., fol. 25r. Zuvor, am 23. März, wird eine Zahlung erwähnt, die Alessandro für zwei auf Leinwand gemalte Wappen für Marcantonio Agnoti (Aggiunti?) erhielt: Ebd., fol. 23v. - Im November 1589 schien sich Alessandro jedoch bereits in Neapel aufgehalten zu haben, um im Palazzo des Luigi di Toledo (in Pizzofalcone) einen Raum zu dekorieren; die Fresken sind nicht erhalten: Witcombe 1981, Bd. 1, S. 71; Restaino 2010, S. 66f, erwähnt zudem einen Fries im Palazzo des Matteo di Capua. Vgl. Gualandi, der Alessandro zwischen 1588 und 1592 ohne nähere Angaben in Neapel verortet: Gualandi 1845, S. 62.

[641] Die Literaturlage bezüglich der Kirchenausstattung von San Giovanni Decollato ist sehr begrenzt; s. Vittorio Moschini, S. Giovanni Decollato (Le chiese di Roma illustrate, 26), Rom 1926, bes. S. 25f; Milton Joseph Lewine, The Roman Church Interior, 1527–1580, New York 1960, S. 266-279; Rolf E. Keller, Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom. Eine Studie seiner Fresken, Rom 1976, S. 11-16. Als Künstler der Kirchenausstattung sind überliefert: Jacopo Zucchi, Cesare Nebbia, Cristoforo Roncalli, Giovanni Balducci, Battista Naldini und Giorgio Vasari.

[642] Totti 1638, S. 161; Baglione (1642), S. 289.

[643] Kirwin 1972, S. 373-377. S. bezüglich Roncalli in San Giovanni Decollato zudem Chiappini di Sorio 1983 S. 125f.

[644] Ich kann die Auffassung Chiappini di Sorios, dass der Illusionismus und der Putto typisch seien für das Werk von Roncalli, nicht teilen; s. Chiappini di Sorio 1983, S. 126.

Auffälliges Indiz ist der auf einem Bein stehende, nach hinten gelehnte Putto, der auf dem Giebel der Ädikula steht und in eine Fanfare bläst.[645] Er ist geradezu charakteristisch für die Alberti und taucht – mit oder ohne Fanfare – in vielen ihrer Werke (Fresko, Graphik und Druckgraphik) auf.[646] Über die Alberti als Groteskenmaler ist wenig bekannt. Überliefert sind lediglich die Groteskendekorationen, die Giovanni in der Cappella di San Giovanni Battista im Baptisterium von San Giovanni in Laterano (San Giovanni in Fonte) gemalt haben soll.[647] Diese jedoch ist nicht erhalten, um als Vergleichsbeispiel herangezogen werden zu können. Es lässt sich lediglich mutmaßen, dass Cherubino und Giovanni bereits in ihren frühen Jahren in Rom (1582–1586) innerhalb der großen Künstlergruppe Groteskenmalereien bei den Großaufträgen unter Gregor XIII. (Loggien, Galleria delle Carte Geografiche) beteiligt waren und dieser Tätigkeit dann womöglich auch unter Sixtus V. nachgingen (z.B. Lateranspalast). Röttgen hält es für sehr wahrscheinlich, dass Giovanni auch im Palazzo del Giardino in Sabbioneta als Groteskenmaler tätig war. Der Gabinetto delle Grazie und der Gabinetto della Venere sollen von ihm mit den irrationalen Malereien versehen worden sein.[648] Es ist ohne Quellenbelege nicht einfach, gerade Groteskendekorationen einer bestimmten Künstlerhand zuzuschreiben, da sie dem jeweiligen Zeitgeschmack unterlagen und vielerorts in ähnlicher Form verbreitet waren.[649]

Der Putto, welcher die Tafel der *Persischen Sibylle* (Abb. 225) hält, entspricht ebenso wenig wie die Grotesken dem Figurenstil des Cristoforo Roncalli. Er folgt mit seinen dicken Backen, großen Augen, den geschwungenen Lippen, dem kleinen runden Kinn und den welligen Locken eher dem Typus, den die Alberti verwendeten. In Florenz ist ein vergleichbarer Puttenkopf erhalten, der offensichtlich als *cartone* diente und der die gleichen Merkmale aufweist, wie jener Putto neben der *Persischen Sibylle* in San Giovanni Decollato (Abb. 226).[650] Der Putto neben dem Propheten rechts des Altares im Oratorio del Crocifisso in Sansepolcro ist zwar zu schlecht erhalten, um physiognomische Vergleiche anzustellen, er

[645] Auf die Ähnlichkeit desjenigen an der Nordwand im Salone des Palazzo Ruggieri verweist bereits Kirwin 1972, S. 376, mit Anm. 212.

[646] Z.B. Bartsch 1982, Nrn. 67, 114; s. auch diesbezügliche Zeichnungen: Herrmann-Fiore 1983, Kat.-Nrn. 10r, 22, 26; ebenso Fresken: z.B. Sansepolcro, Palazzo Giovagnoli: Loggia, Lünette, Wappen flankierender Putto; Vatikan, Sala Clementina: Decke, Putto neben Religio.

[647] Während des Pontifikats Clemens VIII. S. z.B. Totti 1638, S. 440; Baglione (1642), S. 70; Mola (1663), S. 71; Titi 1675, S. 130f; Venuti 1767, Bd. 1, S. 16.

[648] Baglione (1642), Bd. 3, S. 545f. Grund für diese Vermutung sind Ähnlichkeiten zu einigen der Figuren in der Sala dei Palafrenieri, s. hierzu oben, Anm. 525. - Die Grotesken in den entsprechenden Räumlichkeiten werden allgemein Giovan Francesco Bicesi, genannt Fornarino (Fornaretto) Mantovano, zugeschrieben. Quellenbelege scheinen auch hier nicht zu existieren. Luisa Capodieci, Il Gabinetto delle Grazie, caleidoscopio della natura, in: Ventura 2008, S. 215-220; Daniela Lai, Fonti Classiche nel Camerino di Venere, in: Ebd., S. 221-236.

[649] S. hierzu auch oben, Anm. 227.

[650] Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 104466: Cherubino Alberti, Puttenkopf, Kohlestift, Weißhöhungen, 248 x 229 mm.

weist jedoch ein ähnliches Haltungsmotiv auf (Abb. 205): Die linke Körperhälfte verschwindet hinter einer Schrifttafel, auf die er mit seiner Rechten zeigt, welche unterhalb des Kinns zur anderen Seite geführt ist; der Kopf wendet sich zurück, um den Propheten anzuschauen. Kirwin stellt zudem einen Vergleich zwischen dem Kopf der *Persischen Sibylle* mit jenen von zwei Allegorien im Salone des Palazzo Ruggieri an.[651] Dieser Vergleich ist zwar akzeptabel, er basiert jedoch auf einer unsicheren Zuschreibung der Personifikationen an Roncalli und ist daher nicht haltbar. Genauso wenig macht es daher an dieser Stelle Sinn, eine Zuschreibung der *Sibylle* an die Alberti anhand von Vergleichen mit den Ruggieri-Fresken vorzunehmen, solange die Autorschaft der letztgenannten Fresken nicht überzeugend bestimmt ist. Gesicherte Werke der Künstlerbrüder aus Sansepolcro können hingegen zur Beweisführung dienen: So ist der unterhalb des Kopfes zur anderen Körperseite geführte Arm der Sibylle ein Motiv, das in fast allen Werken der Alberti vorzufinden ist (Abb. 235, 251, 267, 290). Einer der Putti in den kleinen Oculi in der Sakristei von San Giovanni in Laterano besitzt darüber hinaus den gleichen verschwommenen Blick in den nach oben gewendeten Augen von Sibylle und Putto (Abb. 234). Dieses Charakteristikum ist bei den Alberti häufig vorzufinden (Abb. 217, 280). Zudem deutet die Gestaltung des Gewandes der *Persischen Sibylle* mit den im Fußbereich ondulierenden Gewandzipfeln auf die Handschrift der Alberti hin (Abb. 243, 262). Es ist demnach anzunehmen, dass auch Giovanni und/oder Cherubino bei der Kirchenausstattung von San Giovanni Decollato beteiligt waren, womöglich in übereinkommender Zusammenarbeit mit Cristoforo Roncalli.

Um 1590 wird ein nicht mehr existierendes Fresko von Cherubino in der Cappella del Santo in San Lorenzo in Panisperna in Rom datiert.[652] In den frühen 90er Jahren entstanden, laut Brugnolis Publikation von 1960, die Fresken im Palazzo Ruggieri.[653]

[651] Kirwin 1972, S. 382f. Er benennt die Personifikationen als „Peace“ und „Virtue“ und meint damit wohl *Felicitas* und *Aeternitas* an der Westwand, wobei vor allem mit *Felicitas* eine Ähnlichkeit festzustellen ist. Beide Figuren schreibt er Roncalli zu, ohne eine überzeugende Beweisführung darzulegen. S. dazu unten.

[652] Herrmann-Fiore 1983, S. 32. Baglione (1642), S. 132, nennt dieses Werk als eines der ersten Werke Cherubinos *al fresco* in Rom.

[653] S. hierzu die Ausführungen in Kap. III. 2. 2.

III. 2. 1. 5. Karrierehöhepunkt: Die Aufträge für Clemens VIII. und den römischen Adel (1592–1602)

Die 90er Jahre, die Giovanni und Cherubino zum Großteil in Rom verbrachten, waren für sie die erfolgreichsten. Neben Privataufträgen aus dem römischen Adel, waren die Brüder vor allem für Papst Clemens VIII. Aldobrandini (1591–1602) tätig, der ihnen prestigeträchtige Aufträge übermittelte.

Am Anfang der Auftragskette stehen die Fresken in der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano (Abb. 227-238).[654] Die Datierung und die Künstlerfrage werden kontrovers diskutiert. Gualandi datiert die Ausstattung in die Jahre 1592–1594.[655] Die Tatsache, dass der einzige derzeit bekannte Quellenbeleg eine Zahlung an Cherubino am 27. Juli 1602 ist[656], sorgt für Verwirrung. Während Abromson an dieser Stelle eine generelle Entstehungszeit der Fresken um 1600 vermutet, vertritt Witcombe die These, dass die drei Brüder zusammen zwischen 1592 und 1594 in der Sakristei tätig waren und Cherubino dann später, entsprechend der Zahlung im Jahr 1602, die weiblichen Personifikationen in den Lünetten malte.[657] Hier berühren wir die Künstlerfrage: Obwohl Baglione Giovanni und Cherubino bei der Ausführung der Fresken nennt und betont, dass der Großteil der Figuren von Cherubinos unverkennbarer Hand stammen, vertritt Gualandi die These, dass Giovanni und Alessandro für die Fresken verantwortlich seien.[658] Gualandis Schlussfolgerung basiert wohl auf einem von ihm gesichteten Dokument, das besagt, dass Cherubino erst im Mai 1593

[654] S. beispielsweise Pierluigi Lotti, La sacrestia dei Canonici in S. Giovanni in Laterano, in: Strenna dei Romanisti 57, 1996, S. 391-406.

[655] Gualandi 1845, S. 62f.

[656] 200 scudi. S. z.B. ASR, Cam. I, Conti, 1847, fol. 68f; zudem eine weitere Zahlung in Höhe von 498,50 scudi: ASR, Cam. I, Conti, 1847, 68r. Zur Auflistung aller diesbezüglichen Quellenbelege s. Witcombe 1981, Bd. 2, S. 361. Matteoli hingegen erwähnt Zahlungen im September 1594; vgl. Matteoli 1983, S. 814. Auf welche Quelle sie sich hierbei beruft, ist nicht bekannt.

[657] Abromson 1978, S. 532f; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 91f, 97; Herrmann-Fiore 1980, Anm. 47. Die Autorin äußert sich bzgl. der Künstlerfrage insofern, dass sie annimmt, nur Alessandro und Giovanni hätten im Zeitraum 1592–1594 gemalt und Cherubino habe um 1600 die Lünetten gestaltet. Die Autorin publiziert jedoch eine von ihr Giovanni Alberti zugeschriebene Zeichnung, die sie mit der Allegorie der *Caritas* in der Sakristei von San Giovanni in Laterano in Verbindung bringt; s. Dies. 1983, S. 90-92, Kat.-Nr. 39. Abromson schreibt generell Giovanni die acht weiblichen Personifikationen zu; die Engel und die Heiligen seien von Cherubino: Abromson 1978, S. 533.

[658] Baglione (1642), S. 59, 70, zudem S. 132: „… *la maggior parte di quelle figure a fresco condotte sono di sua* [Cherubinos, Anm. d. Verf.] *mano; e da chi ha disegno bellissimo si riconoscono*."; vgl. Gualandi 1845, S. 62f. S. hierzu auch Restaino 2010, S. 69f: Giovannni zeichne für die Decke verantwortlich, Alessandro für die Allegorien der linken Wand sowie für einige Engel und die beiden Heiligen Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist. Die Rolle Cherubinos sei marginal und beschränke sich auf die Ausführung der Allegorien an der rechten Wand.

von Sansepolcro nach Rom gelangte.[659] Diese Quelle gilt seither als verschollen. Aber selbst wenn diese Information stimmt, muss bedacht werden, dass eine Reise von Sansepolcro nach Rom nur wenige Tage dauerte und dass in Albertos Tagebuch nicht alle Reisen vermerkt worden sind; Cherubino hätte sich sich demnach bereits zuvor schon in Rom aufgehalten haben können.[660] Es ist daher anzunehmen, dass die drei Brüder zusammen in der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano arbeiteten[661], was sie, wie die Aufträge in Sansepolcro aufzeigen, in der zweiten Hälfte der 80er Jahre durchaus erfolgreich getan hatten. Stilistische Unterschiede bei der Gestaltung einzelner Figuren, beispielsweise der Schriftband haltenden Engel, weisen – wie von Baglione bemerkt – auf mindestens drei verschiedene Künstlerhände hin (Abb. 230, 238, 241, 243).[662]

Überliefert als Arbeiten der Alberti sind das Gewölbe und die seitlichen Wandzonen, während die Historien an den Stirnwänden von Agostino Ciampelli (1565–1630) gemalt wurden.[663] Der ca. 17 x 8,60 m große Raum hat eine Deckenhöhe von nur max. 7,20 Metern.[664] Diese proportional gesehen geringe Deckenhöhe, die den Raum gedrungen erscheinen lässt, wird durch die illusionistische Deckenmalerei der Alberti quasi aufgehoben. Einem *horror vacui* gleich ist die ganze Deckenfläche mit Fresken versehen, wobei die vorliegende Gewölbeform genutzt wurde, um ein symmetrisches Dekorationssystem zu gestalten: Die Kreuzgrate an den Stirnseiten wurden mit breiten und reichen Obst- und Gemüsefestons übermalt, um somit die drei Stichkappen, deren Zentrum je ein illusionistisch zum Himmel geöffneter Oculus ziert, voneinander zu trennen (Abb. 228, 229, 230). Die zum Zentrum weisenden Zwickel beinhalten ein Fächermotiv. Unterhalb der Oculi schweben zu beiden Seiten Engel mit Schriftbändern. Die Oculi in den Zentren der Stichkappen sind wie folgt gestaltet: Während die beiden äußeren mit einer nach oben geöffneten Säulenarchitektur versehen wurden,

---

659 Gualandi 1845, S. 56.

660 Aufgrund einer gestochenen Silberplatte mit dem Porträt des Vizekönigs von Neapel (Juan de Zuniga, Graf von Miranda) vermutet Gualandi, dass Cherubino sich für einige Zeit innerhalb des Jahres 1593 in Neapel aufgehalten hat: Gualandi 1845, S. 65. Würtenberger verweist in diesem Zusammenhang auf unspezifizierte „dekorative Malereien", die Cherubino bei dieser Gelegenheit in Neapel ausgeführt haben soll: Würtenberger 1940, S. 100. Bisher gibt es noch keine diesbezüglichen Untersuchungen. Witcombe hingegen bezweifelt einen Aufenthalt Cherubinos in Neapel, vgl. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 98. - Ein Neapelaufenthalt Alessandros wird von Gualandi hingegen im Jahr 1594, nach den Beendigungen der Arbeiten in San Giovanni in Laterano, erwähnt, s. Gualandi 1845, S. 63. Hierzu auch Restaino 2010, S. 55, 70.

661 So auch Matteoli 1983, S. 814. Dass Baglione Alessandro nicht im Zusammenhang mit der Sacrestia dei Canonici nennt, mag daran liegen, dass dieser generell nicht von ihm erwähnt wird.

662 Auch Witcombe 1981, Bd. 2, S. 249, Anm. 39 stellt fest, dass ein Teil der Fresken stilistisch auf eine Mitarbeit Cherubinos verweist.

663 Bereits bei Baglione in der Vita des Agostino Ciampelli: „*E nella Sagrestia parimente della stessa Basilica* [San Giovanni in Laterano] *dipinse due storie grandi ordinategli dal Pontefice Clemente VIII. Una si è in faccia, quando s. Clemente Papa fece miracolo dell'acqua con molte figure; e l'altra di ricontro fu la porta di dentro, & è, quando precipitarono il s. Pontefice Martire in mare con l'anchora al collo, ha molte figure, e sono a fresco concluse.*" Baglione (1642), S. 320.

664 Maße wiedergegeben nach Lotti 1996, S. 393.

beinhalten diejenigen Oculi, die jeweils den Stirnwänden am nächsten sind, lediglich eine Balustrade. Im Himmel über den Oculi sind diverse Putti *di sotto in sù* zu sehen, welche mit den heraldischen Symbolen Clemens' VIII. und Blumen spielen (seitlich) bzw. die Tiara gen Himmel transportieren (mittig).[665]

Das Deckenzentrum ist von einem Ornamentband gerahmt und als quadratische Himmelsöffnung gestaltet (Abb. 231, 232). Hier erhebt sich eine zweigeschossige Scheinarchitektur auf Buntmarmorsäulen mit abschließender Balustrade, die sich in den Himmel öffnet. Ein gemaltes Kranzgesims trennt den realen Raum von der illusionistischen Architektur. An einer Schmalseite ist es verkröpft und trägt hier den Verweis auf den Auftraggeber: „CLEMENS VIII P M". Darüber steht auf einem Sockel ein blaues vasenartiges Gebilde, das in Gold mit den heraldischen Zeichen der Aldobrandini verziert ist. Obenauf sitzt breitbeinig und *di sotto in sù* dargestellt ein Putto, der die päpstlichen Insignien stemmt. Ein Lichtstrahl, der durch einen Oculus in der fingierten Bogenlaibung der gemalten Architektur einfällt, streift das Gebilde und setzt es in Szene. Das Konstrukt wird von den monochrom goldfarbenen Personifikationen *Caritas* (links) und *Justitia* (rechts), ebenfalls in Untersicht gezeigt, flankiert.[666] An den Seiten der Öffnung sitzt je ein Putto, der die Beine in den Innenraum baumeln lässt. Über der Scheinarchitektur sitzt, umgeben von einer Lichtaureole, im Himmel auf einer Wolke, eine weibliche Personifikation, die auf das Martyrium des heiligen Clemens verweist, indem sie in ihrer Rechten einen Palmzweig emporhält, während ihre Linke den Anker umfasst.[667] Zu ihrer Rechten auf der Wolke steht die Tiara.

Die Perspektiven der Scheinarchitekturen in den Oculi und im längsrechteckigen Zentrum sind auf den eintretenden Betrachter hin ausgerichtet. Zu den Stirnseiten schließen sich durch goldene Rahmen eingegrenzte Dreiecksfelder an, wo querovale illusionistische Oculi mit je einem darüber sitzenden Putto eingelassen sind (Abb. 233, 234). In den Zwickeln seitlich des Zentrums sitzen in gemalten Nischen *Johannes der Täufer* (links) (Abb. 235), der sich an den Betrachter wendet und auf das Geschehen im Himmel verweist, und *Johannes der Evangelist* (rechts) (Abb. 236), der im Schreiben innegehalten hat und sich umwendet, um durch die Öffnung in den Himmel zu blicken, ebenso wie der Adler hinter seiner rechten Schulter. Die Nischen sind oben reich verziert: Von Muschel-Fledermausflügel-Agraffen, Festons und

[665] Lediglich der Oculus an der Endstirnseite rechts weist keine Putti auf.

[666] Die *Justitia* hält in einer Hand anstelle der Waage ein Senkblei. Von Witcombe wird dieses Attribut als Hinweis auf die Genauigkeit und Präzision gedeutet. Er verknüpft dieses Attribut mit der Virtuosität der Alberti, im Besonderen mit dem Konstruieren von Scheinarchitekturen bzw. der Darstellung von Vertikalität an gewölbten Decken, s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 93.

[667] Bisher in der Literatur immer als Gottvater bezeichnet, s. zuletzt Lotti 1996, S. 396. Einzig Witcombe 1981, Bd. 1, S. 92, bezeichnet die Figur als Engel.

einem blauen Lambrequin mit den Aldobrandini-Sternen und Kügelchen bis hin zu monochromen goldfarbenen Putti, die auf den Voluten lagern. Die Wandzonen sind durch insgesamt vier Fenster gegliedert, wobei lediglich die linke Wand tatsächlich von zwei Fenstern durchbrochen ist (Abb. 237, 238). Ihre Pendants auf der gegenüberliegenden Wand sind samt Fensterrahmen und -laibungen gemalt. Sie werden von insgesamt acht auf Wolken sitzenden weiblichen Personifikationen flankiert.[668]

Die Wirkung des scheinbar durch die fingierten Öffnungen einfallenden Lichts hat eine enorme raumgestaltende Wirkungskraft. Der gedrungene Raum, welcher in Realität Licht nur durch die beiden Fenster erhält, wirkt vor allem durch die vielen fingierten Himmelsöffnungen heller und größer.[669]

In Würzburg wird eine Cherubino zugeschriebene Zeichnung aufbewahrt, die einen der Oculi (Eingangsstirnseite rechts) darstellt (Abb. 239, 229).[670] Die Anlage der Scheinarchitektur ist dieselbe, wenn sie auch auf dem ausgeführten Fresko etwas steiler (nach vorne gekippt) und höher erscheint, als die Zeichnung sie vorbereitet. Die Putti der Sakristeidecke sind proportional zur gemalten Architektur gesehen kleiner und halten – auf der Zeichnung nicht zu sehen – die Wappensymbole der Aldobrandini in den Händen. Zudem sind die drei oberen Putti eher mit schneller Hand skizziert; gleiches gilt für die daneben stehenden Blumenvasen. Diese Beobachtungen lassen vermuten, dass es sich hierbei tatsächlich um eine Vorzeichnung handelt.

Eine weitere Cherubino zugeschriebene Zeichnung in Florenz ist womöglich die Vorzeichnung zu dem Engel, der in der Stichkappe links von *Johannes' dem Täufer* schwebt (Abb. 240, 241).[671] Ein drittes Blatt, ebenso Cherubino zugeschrieben, zeigt das gleiche Motiv eines schwebenden Engels mit Schriftband (Abb. 242)[672]; es kann ebenso als Vorzeichnung für einen der Engel in der Sacrestia dei Canonici gelten (Abb. 243). Sowohl die Vorzeichnungen als auch motivische und figürliche Details in der Freskendekoration der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano deuten darauf hin, dass Cherubino sicherlich bei der Ausmalung beteiligt war.

---

[668] Zu den Personifikationen s. Lotti 1996, S. 396f.

[669] Die raumgestaltende Wirkung des Lichts wird bereits beobachtet von Würtenberger 1940, S. 110.

[670] Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Inv.-Nr. Hz. 7146: Cherubino Alberti, Oculus in der Sacrestia dei Canonici, braune Feder, braun und blau laviert, 230 x 204 mm. Ausst.kat. Römische Barockzeichnungen, 24. April–20. Juni 1976, S. 7, Nr. 1. Die Zeichnung wird dort jedoch nicht als Vorzeichnung angesehen.

[671] Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 92315: Cherubino Alberti, Studie für eine geflügelte Victoria, Feder, Bister, blau laviert, 361 x 309 mm.

[672] Versteigert bei Sotheby's, München, am 20. Juni 1987, lot 67, Neg.nr. L21806: Cherubino Alberti: Engel mit Schriftband, Feder, braune Tinte, schwarze Kreide, blau laviert, 271 x 200 mm.

Am 13. März 1594 – und somit ist definitiv Cherubinos Aufenthalt in Rom bezeugt – hält Cherubino in der Accademia di San Luca einen Vortrag über den „decoro nella Pittura“.[673] Ansonsten gibt es über die Jahre 1594/1595 keine Notiz über Cherubino und Giovanni.[674]

Vermutlich entstand in dieser Zeit ein Deckenfresko für Muzio Mattei in dessen neu entstandenem Palazzo an den Quattro Fontane (Abb. 244).[675] Aufgrund des geringen Bekanntheitsgrades des Freskos wird es hier ausführlicher besprochen.

Das Zentrum des Raumes ist illusionistisch durch eine runde Deckenöffnung durchbrochen, welche von einem breiten Stuckrahmen quadratischen Formats umgeben ist. An einer Seite wird sie sogar von diesem überschnitten. Durch den Oculus blickt man in den Himmel und auf Putti, die in logischer Konsequenz in Bezug auf den Standpunkt des Betrachters *di sotto in sù* dargestellt sind. Das Zentrum wird von einem in sich verdrehten, nach oben fliegenden Putto mit ausgebreiteten Flügeln eingenommen, der Pflanzenzweige mit Blüten und Früchten in seinen aufwärts gereckten Händen hält. Mindestens drei weitere Putti sitzen am Rand oberhalb des Oculus, wobei zwei von ihnen ihre Beinchen in den Innenraum baumeln lassen. Von dem dritten sind links oben nur ein Arm, Teile des Gesichts und eine wehende Haarsträhne zu sehen. Eine einzelne Hand erscheint rechts und greift nach dem Zweig, den der fliegende Putto in den Händen hält. Womöglich ist hiermit ein weiterer Putto angedeutet, denn jener der daneben sitzt, scheint nach hinten gelehnt und somit außer Lage, nach vorne über den Rand zu greifen. Die Wahl des Ausschnitts regt den Betrachter dazu an, sich den Raum oberhalb der Sala in seiner Phantasie zu ergänzen, wo – ausgedrückt durch die extremen Überschneidungen durch den Oculusrand – sich eine nicht eindeutig bestimmbare Anzahl von Putti vergnügt. Diese sind ganz in ihr Treiben untereinander vertieft und können

---

673 „*A M. Cherubino Alberti dal Borgo San Sepolchro, toccò di ragionare, e discorrere, che sia, & s'intenda decoro nella Pittura, & che vaglia il rappresentarle bene, & che imperfettione dia il mancare d'esso.*“ Romano Alberti / Federico Zuccari, Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma (1604), in: Heikamp 1961, S. 1-99, hier S. 65, 70. S. auch Melchiorre Misserini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova, Rom 1823, S. 57. Beide Brüder waren seit der Neugründung durch Federico Zuccari 1593 Mitglieder der Accademia.

674 Baldinucci berichtet als einziger davon, dass Giovanni Alberti um 1595 in Venedig tätig war: „*Giovanni* […], *circa l'anno 1595, operò non poco a Venezia…*“, s. Baldinucci (ca. 1725–1730), S. 154. Diesbezügliche Untersuchungen liegen bislang nicht vor. S. zu Baldinucci auch oben, Anm. 491.

675 Heute Palazzo Albani-Del Drago alle Quattro Fontane, Via delle Quattro Fontane 20, Rom. - Eine erste Erwähnung der *fabbrica* des Palazzo liegt im Februar 1588 vor, s. Maurizio Crocco, Roma, Via Felice. Da Sisto V a Paolo V, Rom 2002, S. 52. Als Architekt des Palazzo ist entsprechend den neuesten Forschungen Giovanni Fontana zu vermuten, auch wenn in der älteren Literatur die Namen des Giacomo della Porta und Domenico Fontana auftauchen, vgl. beispielsweise Baglione (1642), Bd. 3, S. 634. S. zudem generell zum Palazzo Albani-Del Drago: Gabriella Delfini, Il Palazzo alle „Quattro Fontane“, in: Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia (Studi sul Settecento Romano 1/2 – a cura di Elisa Debenedetti), Rom 1985, S. 77-116; Gabriella Delfini Filippi, Committenze Albani: il palazzo alle Quattro Fontane e Giovan Paolo Pannini, in: Ville e palazzi. Illusione scenica e miti archeologici (Studi sul Settecento Romano 3), Rom 1987, S. 13-29; Crocco 2002, S. 47-54.

nur ausschnitthaft begrenzt von uns beobachtet werden. Die Wahl des dezentral liegenden Fluchtpunktes erhöht zudem den Realitätscharakter, denn auf diese Weise ist es möglich, die Tiefe der scheinbar durchbrochenen Decke zu sehen. Die perspektivische Ausrichtung erfolgt dabei auf den Eingang des Raumes.

In ihrem Aufsatz über ein Skizzenbuch von Raymond Lafage, das 1679 datiert ist und laut Frontispiz Nachzeichnungen von Zeichnungen, Statuen, Mosaiken und Malereien enthält, die sich im Palazzo des Kardinal Nerli (1636–1708) an den Quattro Fontane befanden[676], behauptet Fusconi zu Recht, dass drei der noch im Palazzo vorhandenen Fresken aus der Zeit der Mattei, also aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert, stammen.[677] Zwei der Fresken – den illusionistischen Oculus mit Blumen streuenden Putti und eine auf einer Wolke sitzende Jünglingsgestalt (Apollo?) (Abb. 245), ebenso durch einen Oculus *di sotto in sù* zu sehen[678] – schreibt sie den Alberti zu.[679]

Die Zuschreibung des Putten-Oculus basiert auf einer Cherubino zugeschriebenen Zeichnung, die in Edinburgh aufbewahrt wird (Abb. 247) und die Fusconi als Vorzeichnung für das Fresko identifiziert.[680] In der Tat ist hier die Komposition schon zu großen Teilen angelegt: Zu sehen sind der zentrale fliegende Putto im Zentrum des Oculus, dessen Fuß jedoch noch weiter in den Innenraum hineinzuragen scheint, als auf der ausgeführten Version, sowie die beiden seitlich auf dem Rand sitzenden Putti. Beim rechten Putto variiert das Motiv insofern, dass auf der Zeichnung zwischen den Beinen eine winkende Hand auszumachen ist, die auf

[676] Der Palazzo gelangte nach dem Tod von Muzio (1619) in Besitz des erstgeborenen Sohnes Ludovico. 1664 wurde der Palazzo an Camillo Massimo verkauft, der ihn 1679 an Kardinal Francesco Nerli veräußerte. Im weiteren Verlauf gelangte der Palazzo als Erbe in den Besitz des Ospedale di S. Maria della Pietà de'poveri dementi di Roma, das ihn dann 1718 an den Principe Carlo Albani verkaufte.

[677] Zu den Fresken s. Giulia Fusconi, Un taccuino di disegni antiquari di Raymond Lafage e il palazzo alle Quattro Fontane a Roma, in: Marco Buoncore u.a (Hrsg.), Camillo Massimo. Collezionista di antichità. Fonti e materiali. (Xenia Antiqua 3), Rom 1996, S. 45-65, hier bes. S. 54-60. Diese Fresken finden keine Erwähnung bei Delfini Filippi, vgl. oben, Anm. 675.

[678] Zur Diskussion steht zudem die stark übermalte Darstellung des *Raubs des Ganimeds* (Abb. 246), welche von Hess / Röttgen mit den Alberti in Verbindung gebracht wird, s. Baglione (1642), Bd. 3, S. 634. Trotz der starken Übermalungen ist die große Ähnlichkeit mit dem *Raub des Ganimeds* an der Decke der Galleria Farnese (Schmalseite, über dem wütenden Polyphem) nicht zu übersehen. Nägel deuten darauf hin, dass das Fresko sich nicht in situ befindet, und es ist m.E. fraglich, ob es sich tatsächlich um ein Original aus der Zeit um 1600 handelt.

[679] Fusconi 1996, S. 58f. Die Autorin entschlüsselt eine bisher stets falsch interpretierte Textstelle bei Bellori: „... *nelle volte delle camere a fresco di Giuseppino, de gli Albecci, & di altri*". Giovan Pietro Bellori, Nota delli musei, librerie, galerie, et ornamenti di statue e pitture ne'Palazzi, nelle Case, e ne'Giardini di Roma, Rom 1664, S. 33. Mit *Giuseppino* sei Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino (1568–1640), gemeint, wohingegen *Albecci* ein Transkriptionsfehler des 17. Jahrhunderts sei und eigentlich Alberti heißen müsste. Der Name Albecci wurde dann später zu Abecci, so nachzuvollziehen bei Venuti, Bd. 1, 1767, S. 181: „... *e le volte del nobile appartamento furono dipinte da Niccolò degli Abecci.*"

[680] Fusconi 1996, S. 58. Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. D 1514: Cherubino Alberti, Oculus mit Putti, schwarze Kreide und Rötel, 119 x 117 mm: s. Keith Andrews, National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings, 2 Bde., Cambridge 1968, Bd. 1, S. 2, der erwähnt, dass es sich nach Brugnolis Meinung um eine Zeichnung Giovannis handelt.

dem Fresko nicht realisiert wurde; zudem weicht die Kopfhaltung leicht ab. Auf der Zeichnung blickt der Putto in Winkrichtung, während er sich auf dem Fresko zu seiner Linken wendet. Die Pflanzen bzw. Blumen sind auf der Zeichnung nur skizzenhaft und summarisch angedeutet. Die Konturen der kleinen Puttenkörper hingegen sind mit sicherer Hand klar definiert, ihre Plastizität durch verwischte Schraffuren hervorgehoben, wobei die Licht-Schattenverteilung in manchen Bereichen bereits dem Fresko vorausgreift. Wenig klar formuliert ist auf der Zeichnung der Putto oben links. Hier verweist lediglich die schwache Kontur eines Armes sowie die skizzenhafte Andeutung von Blattwerk auf eine weitere mögliche Figur. Die hier aufgeführten Differenzen zwischen Zeichnung und Fresko weisen erstere eindeutig als Vorzeichnung aus, in der der Prozess der Motivfindung nachvollziehbar wird. Die Tatsache, dass auch auf der Zeichnung der obere Oculusrand beschnitten ist, lässt vermuten, dass das Fresko nicht im Nachhinein von dem Stuckrahmen überdeckt wurde, sondern dass der *concetto* diese Überschneidung von Anbeginn vorsah.[681] Eine weitere Zeichnung mit dem gleichen Motiv ist in Florenz und wird ebenfalls Cherubino zugeschrieben (Abb. 248).[682] Sie ist hinsichtlich der Wahl des Bildausschnitts noch präziser – so in der Umrisslinie des Oculus und des erhobenen Armes des linken sitzenden Putto, der sich der Fresko-Endfassung entsprechend dem Rand annähert. Dennoch bleibt auch hier die Wiedergabe der Pflanzen zumeist skizzenhaft. Lediglich der rote Apfel, nach dem der zentrale Putto zu seiner Rechten greift, ist mit Rötel gezeichnet und dadurch deutlich zu erkennen. Skizzenhaft und somit vergleichbar mit der Zeichnung in Edinburgh sind auch hier die winkende Hand des rechten Putto, die *al fresco* nicht existiert, sowie Arm und Gesicht des Putto oben links, der hingegen auf dem Fresko erscheint. Klar ausformuliert ist auf der Florentiner Zeichnung das Körpervolumen der Putti, die Verteilung von Licht und Schatten, welche durch die Verwendung von schwarzer Kreide und Rötel das Inkarnat der Putti auf dem Fresko vorzeichnet.

Die Auftragslage und somit eine genaue Datierung der Zeichnungen und des Freskos sind unklar.[683] Die Baudaten des Palazzo ab 1587/1588 legen eine Entstehung des Freskos in den 90er Jahren nahe. Die motivische Nähe des im Zentrum nach oben strebenden Puttos zu einem Putto in der Sacrestia dei Canonici (Abb. 230) verweist zudem auf eine zeitnahe

[681] Nicht ausgeschlossen ist jedoch, dass das Blatt zumindest am linken Rand beschnitten ist, da auch hier der Rand des Oculus fehlt.

[682] Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 1519 ORN: Cherubino Alberti, Oculus mit Putti, schwarze Kreide und Rötel, 114 x 120 mm.

[683] Auch Fusconi 1996, liefert keine Angaben, außer dass die Fresken aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert stammen.

Datierung.[684] Zweifelsfrei handelt es sich hierbei jedoch nicht um die bereits 1583 von Danti erwähnte *Prospettiva,* die Giovanni für einen Vertreter der Familie Mattei anfertigte, da der Palazzo alle Quattro Fontane erst nach der Publikation des Traktats entstand.[685]

Zur männlichen Figur auf einer Wolke, die durch einen Oculus in einer anderen Stanza zu sehen ist (Abb. 245), gibt es keine konkrete Vorzeichnung. Ein ähnliches Haltungsmotiv ist jedoch auf einer Giovanni zugeschriebenen Vorzeichnung für die Sala Clementina zu finden.[686] Die Figur sitzt hier auf der rechten Hälfte eines gesprengten Dreiecksgiebels. Auch sie lehnt sich leicht nach hinten und hat ihren rechten Arm über den Kopf erhoben. Eine weitere Jünglingsfigur mit ähnlichem spiegelverkehrtem Haltungsmotiv ist im Besitz der Stiftung Ratjen (Abb. 249).[687] Wie bereits der Vergleich mit dem Putto in der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni gezeigt hat, verwendeten die Alberti gleiche bzw. ähnliche Figurentypen wieder. Nicht auszuschließen ist daher, dass die von Fusconi getätigte Zuschreibung des Jünglings an die Alberti zutreffend ist.[688]

Ein weiteres Fresko im Palazzo alle Quattro Fontane, welches sicherlich von den Alberti stammte, ist heute verloren. Es handelte sich hierbei um eine weibliche Personifikation mit Sense und Füllhorn, vermutlich *Ceres*, mit danebenstehendem Putto (Abb. 250). Das Fresko ist heute nur noch durch die Zeichnung in dem oben erwähnten Skizzenbuch von 1679 überliefert.[689] Es ist nicht eindeutig bestimmbar, ob es sich auch hierbei um ein Deckenfresko handelte oder um ein Wandfresko, welches jedoch, entsprechend der perspektivischen Verkürzung der Körper, in der Höhe angebracht gewesen sein muss. Die Haltungen beider Figuren verweisen auf die Handschrift der Alberti: Der auf einem Bein stehende, bisweilen schwebende, sich nach hinten lehnende Putto mit erhobenem Arm bzw. erhobenen Armen entstammt dem Repertoire der Künstler aus Sansepolcro und ist sowohl auf den Stichen Cherubinos, als auch auf Fresken vorzufinden.[690] Die Frauenfigur ist vergleichbar mit jener auf dem Stich „Nuda Veritas“, welchen Cherubino für Cosimo II. de'Medici stach (Abb.

[684] Auch die Bein- und Armstellungen der übrigen Putti oberhalb des Mattei-Oculus sind in der Sakristei von San Giovanni in Laterano, teils spiegelverkehrt, vorzufinden. Wie noch aufzuzeigen sein wird, ist anzunehmen, dass die Alberti häufig ihre *cartoni* wiederverwendeten. Im Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien in Florenz werden zwei *cartoni*, ein Puttenkopf (Inv.-Nr. 104466, s. dazu oben, Anm. 650) und eine Puttenwade (Inv.-Nr. 10449) aufbewahrt. Es kann daher angenommen werden, dass derselbe *cartone* auch noch Jahre später verwendet wurde.

[685] S.o. Anm. 532.

[686] Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2883 (15948-F-6): Giovanni Alberti, Kompositionsstudie, Kohlestift, 228 x 292 mm: Herrmann-Fiore 1983, S. 62-65, Kat.-Nr. 20.

[687] Vaduz, Stiftung Ratjen, Inv.-Nr. R134: Giovanni Alberti, Sitzender Akt, rote und schwarze Kreide, 252 x 120 mm.

[688] S.o., Anm. 679. Zu hinterfragen bleibt diese Zuschreibung dennoch, da besonders die Gestaltung des Gesichts sich eher in das Repertoire von Cristoforo Roncalli oder von Cavalier d'Arpino einfügen würde.

[689] Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N. 12602-F.N. 12672, fol. 14, publiziert in: Buonocore 1996, Taf. XV.

[690] S.o., Anm. 646.

251).[691] Es unterscheiden sich die Haltungen des erhobenen rechten Armes und des Kopfes, was jedoch im Sinne der *varietas* zu verstehen ist, zumal ein winkender Arm, wie er auf der Zeichnung Lafages zu sehen ist, ebenso dem Formenschatz der Alberti entspricht.[692]

Die Fresken im Palazzo alle Quattro Fontane, die von Muzio Mattei in Auftrag gegeben wurden, sind ein Beleg dafür, dass der Stil der Alberti um die Jahrhundertwende beim römischen Adel in Mode war. Leider ist wenig erhalten von den Werken, die Cherubino und Giovanni Alberti den mehr oder minder zeitgenössischen Quellen zufolge in den Palazzi hochgestellter Familien malten. Ihr zu jenem Zeitpunkt einzigartig dekorativer Stil, bestehend aus scheinarchitektonischen Gerüsten, illusionistisch raumerweiternden Scheinarchitekturen und Wand- bzw. Deckendurchbrechungen in Form von Oculi, in denen Figuren in extremer Untersicht, perspektivisch verkürzt und hierdurch teils grotesk reduziert dargestellt sind, scheint offensichtlich Anklang gefunden zu haben.[693] Vermutlich waren es auch die komischen Elemente, verbildlicht durch die drolligen Putti, die teils ihre bloße Kehrseite und Scham präsentieren, untereinander scherzen und sich bisweilen an den Betrachter wenden, welche die Auftraggeber amüsierten und diese dazu veranlassten, ihren Palazzo mit diesen Motiven zu schmücken. Als Beleg dieser These kann hier eine Zeichnung aus dem Codice Resta angeführt werden, die zuletzt von Prosperi Valenti Rodinò Giovanni Guerra zugeschrieben wurde (Abb. 252).[694] Es handelt sich um einen Entwurf für eine Wand- und Deckengestaltung einer Galerie bzw. einer großen Sala. Das untere Register zeigt einen Fries, der sich über die Fensterzone erstreckt, während das obere Register der Deckengestaltung zuzuordnen ist. Hier sind unter anderem drei Oculi zu sehen, wovon der mittlere das Wappen

[691] Bartsch 1982, Nr. 153.

[692] So findet man beispielsweise im gleichen Palast einen winkenden Putto oberhalb des soeben besprochenen Oculus.

[693] Davon zeugen auch verschiedene Dekorationen in römischen Palazzi und Kirchen, die um 1600 und zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden und die sich stilistisch an das Werk der Alberti anlehnen. Genannt sei hier beispielsweise das Deckenfresko, das Tarquinio Ligustri 1602 im Palazzo Massimo alle Colonne malte, bzw. jenes vom selben Künstler im Palazzo Mattei di Giove (1600); s. Lothar Sickel, Un affresco inedito di Tarquinio Ligustri. La „prospettiva“ nella galleria del Palazzo Massimo alle Colonne, in: Bollettino d'arte 120, 2002, S. 93-98. S. auch die Freskierung im linken Seitenschiff von Santa Cecilia in Trastevere, ebenfalls von Ligustri, im Jahr 1600: Guerrieri Borsoi 2000 a, S. 91. Zwischen 1613–1615 und später nochmals um 1622/1623 finden die typischen Oculi Einzug in die Deckengestaltungen des Agostino Tassi: Zum einen in der Loggia der Palazzina Montalto der Villa Lante in Bagnaia und zum anderen im Palazzo Odescalchi in Rom, s. Laura Pace Bonelli, La loggia della Palazzina Montalto a Bagnaia e l'affermazione del linguaggio "barocco" nella Tuscia, in: Dies. / Massimo Giuseppe Bonelli, L'età di Michelangelo e la Tuscia, Viterbo 2007, S. 101-126; Patrizia Cavazzini, Palazzo Lancellotti ai Coronai. Cantiere di Agostino Tassi, Rom, 1998, Abb. S. 68.

[694] Palermo, Biblioteca Comunale, Codice Resta, Nr. 165: Giovanni Guerra, Wand- und Deckenentwurf, Feder, braun laviert, 322 x 426 mm: s. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, I disegni del Codice Resta di Palermo, Palermo 2007, Kat.-Nr. 165.

des Kardinals Francesco Maria del Monte (1549–1627) enthält. Oberhalb der beiden äußeren Oculi sitzen perspektivisch stark verkürzt dargestellte Putti im Stile der Alberti.[695]

Weitere Wand- bzw. Friesentwürfe der Alberti zeugen von ihrer Aktualität und Aktivität hinsichtlich Ausstattungen von Räumlichkeiten im Vatikan oder Quirinal bzw. in Privatpalästen potenter römischer Adelsfamilien. Neben den Zeichnungen in Florenz und Edinburgh für die Mattei existieren Studien zu Fries- bzw. Wandgestaltungen, welche das Wappen der Peretti di Montalto (Papst Sixtus V.), jenes der Aldobrandini (Papst Clemens VIII.) bzw. jenes der Farnese beinhalten.[696]

Ein ehemals in einer Privatsammlung in Prato aufbewahrter Friesentwurf kann mit Papst Sixtus V. in Verbindung gebracht werden (Abb. 253).[697] Über einem mehrfach verkröpften Gesims erhebt sich der scheinarchitektonische Fries, der mehrere Varianten offeriert: Am linken Rand erheben sich über einem kleinen Podest die *monti* der Peretti di Montalto, über die von einem schwebenden Putto die Tiara gehalten wird; daneben ein weiterer Putto mit einem Sternenstab. Dieser verweist mit seiner Linken auf einen perspektivisch verkürzten Stadtprospekt, der eine Straßenflucht zeigt und als *quadro riportato* eingefügt ist. Daneben tritt eine weibliche Personifikation aus einer von monumentalen Konsolen gerahmten Nische heraus. Im nächsten Kompartiment sitzt eine andere weibliche, von zwei Putti begleitete Personifikation auf einem gesprengten Dreiecksgiebel. Die Wand hinter ihr ist illusionistisch durchbrochen und ihr Gewand weht luftig vor dem freien Himmel. Rechts schließen zwei monumentale hintereinander gestaffelte Baluster, wie wir sie aus Sabbioneta kennen, die Zeichnung ab. Witcombe vermutet, dass es sich hierbei um einen Entwurf Giovannis für den Quirinalspalast handelt.[698] Mit dessen Ausstattung waren Cesare Nebbia und Giovanni Guerra ab Januar 1590 von Sixtus V. betraut worden; das Projekt Giovannis datiert Witcombe 1589/1590 und begründet dies mit der stilistischen Nähe zum Salone-Fries des Palazzo Ruggieri.[699] In der Tat stellt der Tod von Papst Sixtus V. (27. August 1590) einen *terminus*

[695] Wohl aufgrund dieser Putti war die Zeichnung von Resta Cherubino Alberti zugeschrieben worden. Die übrigen Dekorationselemente weisen hingegen keine Ähnlichkeiten zum Werk der Alberti auf.

[696] Dass Cherubino zu einem späteren Zeitpunkt (1613) auch für die Borghese tätig war, bezeugen die Fresken im Casino Pallavicini-Rospigliosi, s. Kap. III. 2. 1. 6.

[697] Publiziert bei Herrmann-Fiore 1983, S. 105. Die Zeichnung wurde am 29. Januar 1997 bei Sotheby's, New York, versteigert, Lot. 24: Cherubino Alberti (Zuschreibung von Herrmann-Fiore an Giovanni Alberti), Friesentwurf mit dem Wappen Sixtus' V., Feder, Tinte laviert, Kohle, 191 x 543 mm.

[698] Baglione erwähnt Friese „*con scompartimenti di prospettive, e figure*", welche Giovanni Alberti im Quirinalspalast – bereits unter Gregor XIII. – gemalt haben soll, s. Baglione (1642), S. 71, s. diesbezüglich oben, Anm. 549. Scannelli (1657), S. 194, erwähnt lediglich „*diverse fregi*" im Quirinal, die von beiden Alberti gemalt wurden, ohne einen Anhaltspunkt bezüglich der Datierung zu liefern.

[699] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 42, mit Anm. 125f.

ante quem für die Studie dar. Nicht auszuschließen ist zudem, dass es sich bei der Zeichnung um ein Projekt zur Ausstattung einer der Gebäude – Palazzo oder Casino – der Villa Montalto handelt.[700]

Eine Zeichnung mit zwei Friesentwürfen für Papst Clemens VIII. liegt in Oxford (Abb. 254).[701] Sie wird nicht ohne Zweifel Giovanni Alberti zugeschrieben. Zu sehen sind im oberen Fries *quadri riportati* mit Landschaften bzw. mit Grotesken versehene Felder, welche seitlich der zentralen päpstlichen Wappenkartusche positioniert sind. Im unteren Fries sitzt in einer zentralen Nische eine weibliche Personifikation und seitlich schließen sich die Landschaften und Kartuschenfelder an. Obwohl einige scheinarchitektonische und motivische Details in der Zeichnung zu sehen sind, die auf Dekorationssysteme der Alberti hinweisen (tropfenförmige Applikationen, Festons, Bänder, Doppelmäander, Putti), weicht der Zeichnungsstil jedoch von anderen Fries- bzw. Dekorationsentwürfen der Brüder aus Sansepolcro ab (vgl. Abb. 253, 313). Die Plastizität, welche die dortigen Scheinarchitekturen auf dem Blatt aufweisen, ist hier nicht gegeben. Die weibliche Personifikation und vor allem die Putti der Oxforder Zeichnung weichen in ihrer fast statischen Haltung von den bewegten Figuren der Alberti ab. Es ist meines Erachtens unwahrscheinlich, dass das Blatt von ihnen stammt.

Ein weiteres Projekt, das sicherlich von den Alberti stammt, ist im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts. Es handelt sich hierbei um einen Entwurf zur Wandgestaltung der Galleria Farnese des Palazzo Farnese in Rom, der aktuell Cherubino Alberti zugeschrieben wird (Abb. 255).[702] Dargestellt ist der Wandbereich links der Eingangstür, über der das Wappen der Farnese angebracht ist. Die Wand ist horizontal in eine Sockelzone mit Spiegelfeldern gegliedert, über der sich korinthische Pilaster erheben. Zwischen diesen öffnen sich Rundbogennischen, oberhalb derer ein Puttenpaar mit Wappen bzw. Inschriftentafel sitzt.

---

[700] S. bezüglich der Villa Montalto und den dazugehörigen Gebäuden: Matthias Quast, Die Villa Montalto in Rom. Entstehung und Gestaltung im Cinquecento, München 1991.

[701] Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. 70A: Giovanni Alberti (zugeschrieben), Zwei Friesentwürfe, Feder, braune Tinte, blau laviert, Rötelspuren, 248 x 419 mm (die Zeichnung entstammt dem Codice Resta), bez.: „*Gio: Alberti fratel Maggiore / di Cherubino / fece questi freggi per Clem. VIII nelle / stanze vicine alla Sala Clementina / in Vaticano / così trovo descritte, però io dubito che non siano di lui erano molti simili sotto lui*“; s. Hugh Macandrew, Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the collection of drawings, Bd. 3 (Italian schools: Supplement), Oxford 1980, S. 11f, Kat.-Nr. 70A. Die Bezeichnung stammt mit Sicherheit aus späterer Zeit. Giovanni war zudem der jüngere Bruder des Cherubino.

[702] Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 15806: Cherubino Alberti, Entwurf für die Wandgestaltung der Galleria Farnese, Feder und braune Tinte, braun laviert mit Spuren von Grün, 305 x 428 mm. S. zur Zeichnung erstmals Walter Vitzthum, A Drawing for the Walls of the Farnese Gallery and a Comment on Annibale Carracci's "Sala Grande", in: The Burlington Magazine 105, 1963, S. 445f. Lediglich Witcombe favorisiert eine Zuschreibung an Giovanni Alberti, s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 106.

Darüber sind weitere querrechteckig gerahmte Felder angebracht, in denen alternierend eine runde Büstennische bzw. ein Spiegelfeld zu sehen sind. Das Interkolumnium links außen ist schmaler gestaltet und weist eine rechteckige Nische auf, über der sich eine Kartusche befindet.

Bezüglich der Datierung der Zeichnung gehen die Meinungen auseinander. Vitzthum datiert die Zeichnung in die Jahre 1595/1596[703] und geht davon aus, dass es sich hierbei um den ersten Entwurf für die Galleria handelt, der dann entweder zugunsten der Carracci abgelehnt wurde oder nicht ausgeführt wurde, weil die Alberti den Auftrag zur Ausstattung der Sala Clementina erhielten. Riebesell hingegen bezweifelt, dass hiermit die erste Planungsphase dargestellt ist.[704] Dass der Übergang zur Decke nicht eingezeichnet sei, ließe darauf schließen, dass die Zeichnung ein Wandprojekt darstellt, welches erst nach der Bemalung der Decke entstand. Die Decke wurde 1601 fertig gestellt und mit der Dekoration der Wand wurde erst 1604/1605 begonnen, die Zeichnung datiert der Autorin zufolge in die Jahre 1601–1604. Witcombe wiederum schlägt aufgrund stilistischer Übereinstimmungen mit einem Entwurf zum Fries des Palazzo Ruggieri (s.u., Kap. III. 2. 2. 3.) eine Datierung in das Jahr 1591 vor.[705] Dass nur die Wand dargestellt sei, resultiere aus der Funktion der Galerie als Ort der Präsentation der Skulpturensammlung; eine Bemalung der Decke sei zu diesem frühen Zeitpunkt nicht vorgesehen gewesen. Die stilistische und motivische Nähe der beiden Zeichnungen ist offensichtlich, dennoch halte ich eine so frühe Datierung in Hinsicht auf den Entstehungsprozess der Galleria Farnese für unwahrscheinlich.

Eine bislang unpublizierte und Cherubino Alberti zugeschriebene Zeichnung im Besitz der Les Arts Décoratifs in Paris wirft ein neues Licht auf die Dikussion: zu sehen ist hier ein Ausschnitt eines Deckenentwurfs (Abb. 256).[706] Eine mit Dreiecksgiebeln bekrönte Säulenarchitektur erhöht den Raum um ein weiteres Geschoss und ermöglicht – ähnlich der raumillusionistischen Lösung in der Sala Clementina – den Blick auf den freien Himmel. Deutlich ist das Wappenzeichen der Farnese zu erkennen, das einerseits in einer Kartusche im rechten Giebel zu sehen ist und ein weiteres Mal als Giebelbekrönung links fungiert. Die Lilie ziert auch die Säulenbasen der Scheinarchitektur. Diese ist vielfach durchbrochen: In den Bogenarkaden, in den Oculi und auf den Giebeln sitzen Personifikationen, Ignudi und Putti. Auf dem rechten Giebel steht auf einem Bein ein in zwei Fanfaren blasender Putto. Es handelt

[703] Vitzthum 1963, S. 445.
[704] Christina Riebesell, Rezension von Giuliano Briganti / André Chastel / Roberto Zapperi, Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese, in: Kunstchronik 12, 1988, S. 686-690.
[705] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 106.
[706] Paris, Les Arts Décoratifs, Inv.-Nr. CD 2635: Cherubino Alberti, Deckenentwurf, Feder, braune Tinte, braun laviert, Maße unbekannt.

sich bei der Zeichnung offensichtlich um einen Deckenentwurf für die Galleria Farnese des Palazzo Farnese in Rom, der in Zusammenhang mit dem Entwurf zur Wandgestaltung gesehen werden muss. Auch das Motiv des laufenden Hundes, das die Frieszone schmückt, verbindet die beiden Zeichnungen und es ist davon auszugehen, dass dem potentiellen Auftraggeber beide Entwürfe zum gleichen Zeitpunkt vorgelegt wurden. Der Zeichnungsstil entspricht meines Erachtens jenem von Giovanni Alberti.

Annibale Caracci war seit Sommer 1595 in Rom, bemalte zuerst aber den *Camerino* des Kardinals Odardo Farnese, bevor er 1598 mit der Freskierung der Decke der Galleria Farnese begann.[707] Der Deckenentwurf der Alberti muss folglich vor dem Malbeginn entstanden sein. Formale und motivische Übereinstimmungen legen eine Datierung der Zeichnung in die Mitte der 90er Jahre – also zeitgleich oder kurz nach den Planungen zur Sala Clementina – nahe. Womöglich spielt in die Auftragsvergabe das angespannte Verhältnis zwischen den Farnese und den Aldobrandini, der Familie des damaligen Papst Clemens VIII. mit hinein. Bedeutender jedoch waren wahrscheinlich Fragen zum Inhalt des Bildprogramms der Gallerie. Eine Deckengestaltung mit einer hohen luftigen Scheinarchitektur unter freiem Himmel, die der Entwurf der Alberti darstellt, wäre für die Darstellung eines komplexen Bildprogramms nicht geeigent gewesen.

Beide Entwürfe zur Galleria Farnese können jedoch als Beleg dafür dienen, dass die Alberti von den höchsten römischen Adelskreisen für repräsentative Ausstattungsprogramme in Erwägung gezogen wurden.

Vermutlich in den Jahren 1593/1594, arbeitete Giovanni Alberti mit Giuseppe Cesari in der Cappella Olgiati in Santa Prassede in Rom (Abb. 257).[708] Eine Signatur Giuseppe Cesaris an der linken Wand oberhalb des Gesimses trägt das Datum 1595. Die Gründe für die zeitliche Differenz zwischen Auftragserteilung – dem Vertrag zwischen Bernardo Olgiati und Cesare d'Arpino vom 1. April 1587 – und -ausführung sind unklar.[709] Restaurierungsberichten zufolge ist nachzuvollziehen, dass zuerst das scheinarchitektonische Gerüst samt fingiertem Stuck gemalt wurde und erst danach die hierdurch entstandenen Bildfelder von Giuseppe Cesari und Gehilfen mit den Figuren gefüllt wurden. Als Maler der Scheinarchitektur wird

[707] S. Roberto Zapperi, Per la storia della Galleria Farnese. Nuove ricerche e precisioni documentarie, in: Bollettino d'arte 84, 1999, S. 87-102; Ders., Annibale Carracci e Odoardo Farnese, in: Bollettino d'arte 95, 2010, S. 77-102; Ders., Sulla cronologia della volta della Galleria Farnese in Roma, in: Strenna dei Romanisti 2011, S. 731-739. Zum Folgenden zudem: Zapperi 1994.

[708] Die Mitarbeit Giovannis wird erstmals erwähnt von Celio 1638, S. 80.

[709] Herwarth Röttgen, Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna, Rom 2002, S. 30-35, 268-275. Der Vertrag ist zum Teil zitiert ebd., S. 273. S. diesbezüglich auch Anna Maria Pedrocchi / Simona Magrelli, Restauri nella Cappella Olgiati in S. Prassede, il capolavoro del Cavalier d'Arpino, in: Monumenti di Roma 2, 2003, S. 21-35.

Giovanni Alberti vermutet.[710] Die Ecken des Kapellengewölbes sind als Nischen gestaltet, in denen *Propheten* und *Sibyllen* sitzen, ebenso die vier Stichkappen, die sich an den Seiten über den Fenstern, bzw. Bildfeldern (*Auferstehung Christi* und *Mariae Himmelfahrt*) anschließen und in denen die *Kirchenväter* sitzen. Darüber hängen fingierte agraffenartige, stilisierte Stuck-Bukranien, die sich um die Stichkappenrahmung legen, die zur zentralen rechteckigen Deckenöffnung überleiten. An ihnen sind Stuckfestons befestigt, die zu den Ecken des Rechtecks schwingen, wo sich Konsolen befinden. Die Konsolen sind jedoch ihrer tragenden Funktion enthoben. Sie scheinen eher an den Ecken zu hängen, ebenso wie die Festons darunter. Neben den Stichkappen sind Putti bzw. Engel mit Schriftbändern dargestellt.

Das Deckenzentrum ist als illusionistische Öffnung gestaltet. Darunter verläuft ein gemaltes Konsolgesims, das die Worte trägt: VIDENTIBUS ILLE ELEVATVS EST. Das Hauptgeschehen spielt sich oberhalb der fingierten Deckenöffnung ab: Sozusagen auf dem Dach der Kapelle stehen die Aposteln mit Maria und verfolgen, genau wie der Betrachter in der Kapelle, die *Himmelfahrt Christi*. Eine Vorzeichnung von Giuseppe Cesari, die das Gewölbe wiedergibt und die in das Jahr 1587 datiert wird, zeigt bereits in den Grundzügen das Konzept der späteren Ausführung[711]: In den Ecken sitzen die *Propheten* und *Sibyllen*, neben den Stichkappen schweben Engel bzw. Putti. Die seitlichen Stichkappen und das rechteckige Mittelfeld sind leer. Der Entwurf sieht jedoch für das gerahmte Zentrum keine scheinarchitektonische bzw. illusionistische Lösung vor, sondern ein *quadro riportato*.[712] Die Idee zur illusionistischen Himmelsöffnung entstand womöglich erst, als Giovanni zu dem Projekt hinzugezogen wurde.

Vermutlich war es Bernardo Olgiati selbst, dem als Päpstlichen Schatzmeister die Fresken in der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano sicherlich bekannt waren und der sich eine ähnliche Scheinarchitektur für seine Kapelle wünschte.[713] Bereits Witcombe stellt die Gemeinsamkeiten in den beiden illusionistischen Himmelsöffnungen fest (Abb. 231)[714]: Beide sind rechteckig und mit einer Perspektive versehen, die einen dezentral liegenden und auf den eintretenden Besucher hin ausgerichteten Fluchtpunkt besitzt; zudem sind beide von

[710] Zuletzt Pedrocchi / Magrelli 2003, S. 22, 26. Vgl. Röttgen 2002, S. 31. Röttgen geht davon aus, dass Giuseppe Cesari auch die Scheinarchitektur gemalt habe. Zuvor, 1590, habe der Künstler eine Reise nach Norditalien (Parma und Cremona) gemacht, um die dortigen Werke zu studieren. Eine derartige Reise ist dokumentarisch jedoch nicht nachzuweisen. Die von Röttgen genannten norditalienischen Einflüsse auf das Deckenzentrum der Cappella Olgiati sind diskutiert bei Witcombe 1981, Bd. 1, S. 101-103.

[711] Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 906 E: Giuseppe Cesari, Deckenentwurf für die Cappella Olgiati, Feder, Bister, laviert, 335 x 291 mm.

[712] Würtenberger 1940, S. 96; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 101.

[713] S. auch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 104. Hinzu kommt, dass der Bruder von Bernardo Olgiati, Alessandro, in den Jahren zwischen 1588 und 1591 *guardiano* der Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta Sanctorum* war. Dieser kannte somit sicherlich das Fresko in der Cappella di San Silvestro der Scala Santa.

[714] Ebd., S. 101, 103f.

dem gleichen Mäanderband gerahmt. Während sich jedoch in San Giovanni eine loggienartige Scheinarchitektur über der Öffnung erhebt, ist das System in der Cappella Olgiati deutlich vereinfacht. Hier besteht das architektonische Element lediglich in einem umlaufenden Konsolgesims.

Zweifelsohne befanden sich Cherubino und Giovanni Alberti in der zweiten Hälfte der 90er Jahre auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. 1595 erhielten sie von Clemens VIII. den Auftrag, die Sala Clementina zu bemalen. Ausschlaggebend für diesen Auftrag mag unter anderem die Wertschätzung gewesen sein, die Cherubino, Giovanni und Alessandro für ihr Schaffen in der Sacrestia dei Canonici von namhaften Künstlern erhalten hatten. Gualandi lag eine Quelle vor, die davon berichtet, dass Cesare Nebbia (um 1536–1614), Girolamo Massei (um 1540–um 1614/1619) und Giovanni Battista Ricci (um 1550–1627) den Alberti rieten, vom Papst 1095 scudi als Bezahlung für die dortigen Fresken zu verlangen. An dieser hohen Wertschätzung zweifelnd forderte der Päpstliche Schatzmeister im September 1594 eine erneute Schätzung der Fresken der Sacrestia dei Canonici ein und beauftragte hiermit Giacomo Rocchetti (?), Cesare Arbasia (1547–1607), Niccolò Trometta (um 1540–um 1610) und Cristoforo Roncalli (1552–1626). Diese schätzten den Wert der Fresken auf eine Summe von 1594 scudi.[715]

Am 22. Dezember 1595 legte Giovanni dem Papst ein *disegno* und ein *modello* für die Sala Clementina vor[716], am 31. Januar 1596 erfolgte eine erste Zahlung in Höhe von 500 scudi.[717] Der Vertrag wurde am 5. Februar 1596 aufgesetzt[718], bis zum 14. März wurden die *cartoni* erstellt und ab dann erfolgte der Malbeginn. Vermutlich riefen Cherubino und Giovanni nach ihrem Bruder Alessandro, der sie bei der Ausmalung unterstützen sollte. Dieser kam am 19. Mai erkrankt aus Neapel in Rom an und verstarb hier zwei Monate später, am 10. Juli 1596.[719] Die Decke war vermutlich im heiligen Jahr 1600 vollendet, wie eine Dedikationsinschrift im

[715] Gualandi 1845, S. 62f. Diese Anekdote macht, wenn sie wahr ist, auch die Datierung der Fresken in das Jahr 1600 hinfällig; vgl. Abromson 1978, S. 532. S. auch Baglione (1642), Bd. 3, S. 548.
[716] Gualandi 1845, S. 70.
[717] ASR, Cam. I, Fabbriche, 1531, fol. 46v. Weitere Zahlungen in unterschiedlicher Höhe erfolgten am 17. Februar, 9. und 30. März, 19. April, 25. Mai, 22. und 30. Juni, 5. Juli, 3. und 21. August, 14. September 1596, 31. Mai, 15. September, 3. Oktober 1597, 2. Januar 1598, 28. November 1599, 6. Dezember 1599, 1. Juli 1600, 4. September 1600, 16. Januar 1601, 30. August 1601, 15. Januar 1602. Am 28. April 1604 erhielt Cherubino eine *recognizione* in Höhe von 3075 scudi. Zudem existieren nicht weiter spezifizierte Zahlungen an Cherubino, die sich allgemein auf Arbeiten in San Giovanni in Laterano, der Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, im Palazzo Apostolico Vaticano und im Quirinal beziehen lassen: Die Quellenbelege finden sich aufgelistet bei Witcombe 1981, Bd. 2, S. 348-361.
[718] ASR, Segretari e Cancellieri della R.C.A. (Calderinus Lutius), vol. 372 (1596), fol. 69-70, 83r. Vollständig transkribiert bei Witcombe 1981, Bd. 2, S. 394f.
[719] Gualandi 1845, S. 63f. Er wurde in San Marco beigesetzt.

Kranzgesims bezeugt: CLEMENS VIII PONT MAX AN IVBILEI. MDC.[720] Die Ausmalung der Wandflächen zog sich jedoch wohl noch bis zum Jahre 1602 hin: MEMORIAE / S CLEMENTIS PAPAE / CHRISTI MART FORTISS / CLEMENS PAPA VIII / AVLAM SACRIS PICTVRIS / ORNATAM DICAVIT / AN SAL MDCII ist auf einem Säulenpostament der Scheinarchitektur an der Ostwand zu lesen. Im Jahr zuvor (am 10. August 1601) war auch Giovanni verstorben und Cherubino vollendete die Fresken mit Hilfe anderer Künstler. Durch Celio ist die Mitarbeit von Paul Brill überliefert, der dem Autor zufolge die Meereslandschaft, in der das *Martyrium des heiligen Clemens* situiert ist, malte, sowie die des Baldassarre Croce, der Cherubino bei der Gestaltung und den Figuren der übrigen Wände half. Laut Celio stammt die perspektivische Deckengestaltung von Giovanni.[721] Die Außergewöhnlichkeit dieses Raumes wurde bereits von Zeitgenossen anerkannt, und auch in den kommenden Jahrhunderten wurde die Sala Clementina als perspektivisches Meisterwerk gerühmt.[722]

Mit Ausnahme einer in Buntmarmor gestalteten Sockelzone, die oberhalb der Portale abschließt, ist der gesamte Raum, welcher sich über zwei Stockwerke erstreckt und eine Größe von 23 x 14,40 m hat, umlaufend an den Wandflächen und an der gesamten

---

[720] Laut Witcombe bezeugt dieses Datum lediglich einen Verweis auf das Jubiläumsjahr 1600; die Decke sei, entsprechend der vertraglich geregelten Zahlungen, im Jahr 1598 vollendet gewesen. Vgl. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 118. Gleiches (mit Zahlendreher: 1568 statt 1598) hatte bereits Gualandi 1845, S. 72, vermutet. Die Zahlungsunterbrechung könnte jedoch auch mit der Flucht Cherubinos zusammenhängen: Er hatte am 3. Februar 1598 eine Waschfrau vor einem tätlichen Übergriff bewahrt, dabei jedoch den Angreifer erstochen. In einem Brief mit der Bitte um einen Schutzbrief bezeugt Giovanni, dass die Hilfe Cherubinos bei der Vollendung der Sala Clementina notwendig sei und dass diese innerhalb eines halben Jahres vonstatten ginge: „*…un salvocondotto per sei mesi al suo fratello Cherubino dal Borgo acciò possa finir l'opera di Palazzo…*“, zitiert nach Witcombe 1981, Bd. 2, S. 254. Witcombe vermutet, dass es hierbei um die Vollendung der Decke handelt, ohne dass dies jedoch explizit erwähnt wird, s. ebd., Bd. 1, S. 119. Der Autor zieht einen weiteren Brief (15. Oktober 1599 an Christine von Lothringen) als Datierungsgrundlage für die Decke heran, der allerdings ebenso wenig aussagt, ob die Malarbeiten an der Decke oder an den Wänden der Sala Clementina vorgenommen wurden: „*…in Palazzo di N.S.re dove facciamo una Pittura in un salone…*“, zitiert ebd., Bd. 2, S. 338; s. zudem ebd., Bd. 1, S. 120: Die Bemalung der Wandflächen vermutet Witcombe dann ab 1599.

[721] Celio 1638, S. 120: „*Quelle dalla cornice in sù figure, & prospettive, sono di Giovanni Alberti dal Borgo. Quella dalla cornice à basso delle prospettive in fuora che sono del detto Giovanni, sono di Baldassarino da Bologna, e del fratello de Giovanne, il quale era morto. Il mare e di Pauolo Brillo.*“ Und in den postille zu Baglione finden sich die Angaben Belloris: „*di mano di Giovanni è la volta della sala Clementina dalla cornice in sù d.a opera fu da Clem.te VIII pagato 15m. sc se bene egli si morì p.a di fornirla et dalla cornice a basso fu terminata dal fratello et da Baldassarino da Bologna visse Gio. alle fatiche et non all'utile di esse*“, Baglione (1642), Bd. 3, S. 541. Baglione selbst schreibt lediglich in der Vita de Baldassarre Croce: „*Nella Sala Clementina ha di suo alcune figure nella parte da basso…*“ Baglione (1642), S. 298. Van Mander hingegen, der als früheste Quelle dienen kann, gibt an, dass die Putti im Himmel von Cherubinos Hand stammen, s. van Mander 1604, fol. 193v.

[722] Besonders lobend äußert sich beispielsweise Scannelli: „*…nella famosa Sala detta Clementina nel Palazzo del Vaticano, dove hanno* [Giovanni und Cherubino Alberti] *dato a conoscere quanto vaglia il dissegno adequato, e riunito con la soda cognizione della Prospettiva, Architettura, & altre degne Theoriche di buon Pittore per haver dimostrato in opera tale in tutto fondatamente con tanta puntualità, ed intelligenza dell'arte, che il rappresentato viene ad apportare allo spettatore cõtinoamente un gustoso inganno, che forse in altro luogo non sa ritrovare artificio di somigliante bellezza…*“, Scannelli (1657), S. 193f. S. auch Baglione (1642), S. 59, 70; Chattard, Bd. 2, 1766, S. 153-160.

Deckenfläche freskiert (Abb. 258).[723] Der eintretende Betrachter sieht sich einer dreischiffigen, nach hinten offenen Säulenarchitektur mit doppelten Kolonnaden aus Buntmarmor gegenüber, die sich zu beiden Seitenwänden hin fortsetzt.[724] Durch einen großen Oculus im Gewölbe des mittleren Schiffs fällt Licht auf die Hauptszene der Stirnseite: *Die Taufe des Sisinnius durch Clemens I.* (88–97).[725] Diese Deutung scheint besonders im Hinblick auf die vielzähligen Staffagefiguren schlüssig, deren Bedeutung nicht ganz klar definierbar schien.

In der luftigen Säulenarchitektur, die sich an der rechten Wand fortsetzt, erhebt sich, von oben durch zwei Oculi beleuchtet, ein aus den Wappenzeichen der Aldobrandini geformtes, goldenes, perspektivisches, sphärisches Gerät, das von einem Putto mit Tiara bekrönt wird, den das Schriftband mit dem Motto VNDIQVE SPLENDENT (Sie leuchten überall) umflattert (Abb. 259). Noch deutlichere Verweise auf den Aldobrandini-Papst stellen die beiden Inschriften in unmittelbarer Nähe dar: CLEMENS VIII P M auf der Marmorsockelzone direkt unterhalb der Basis des Instruments und rechts daneben auf dem Sockelpostament die oben angeführte, in goldenen Lettern geschriebene Inschrift aus dem Jahr 1602. Links daneben sind Figuren gruppiert: Ein kniender Mann mit Stierfell und eine stehende weibliche Personifikation, die die *Prospettiva* verbildlicht.[726] Die Personifikation

---

[723] Zu den Fresken der Sala Clementina erfolgte eine ausführliche Beschreibung erstmals durch Chattard, Bd. 2, 1766, S. 153-160. S. zudem: Posse 1919, S. 133f; Würtenberger 1940, S. 101-108; Herrmann-Fiore 1978; Abromson 1978, S. 533-539; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 109-139; Ders. 1992, S. 277-282; Stefania Macioce, Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605), Rom 1990, S. 174-224; Dies., La Sala Clementina, in: Maurizio Calvesi (Hrsg.), Arte a Roma. Pittura, Scultura, Architettura nella storia dei giubilei, Turin 1999, S. 133-141; Laura De Carlo, Lo sfondato prospettico di Giovanni e Cherubino Alberti nella Sala Clementina in Vaticano. Artifici e meccanismi prospettici nella costruzione dello spazio illusorio, in: La costruzione dell'architettura illusoria (Strumenti del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente "La Sapienza", 2), Rom 1999, S. 105-119; Elisabeth Oy-Marra, Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext, München, Berlin 2005, S. 15-46.

[724] Dieser den Illusionismus steigernde Kniff war bereits in der Galleria degli Antichi in Sabbioneta angewandt worden.

[725] Deutung nach Oy-Marra 2005, S. 24-28. Clemens I. gilt als dritter Nachfolger Petrus auf dem Heiligen Stuhl, wurde von diesem jedoch persönlich als Nachfolger ernannt. Nach dem Tod Petri bekehrte er Theodora, die Frau des Sisinnius zum Christentum, was ihren Gatten, einen Freund Domitians, misstrauisch stimmte. Nach einer recht aufwendigen Bekehrung des Sisinnius ließ dieser sich von Clemens taufen, zusammen mit 313 weiteren Hofmitgliedern.Verbreitet in der Forschung ist auch die Deutung als Taufe des Clemens durch Barnabas bzw. Petrus, s. Würtenberger 1940, S. 101; Herrmann-Fiore 1978, S. 64; Macioce 1990, S. 187f. Nicht überzeugend als Taufe des Konstantins benannt bei Chattard, Bd. 2, 1766, S. 158; Posse 1919, S. 133; Abromson 1978, S. 537, Witcombe 1981, Bd. 1, S. 124.

[726] S. zu dem perspektivischen Gebilde, den Personifikationen und der Deutung als Allegorie der Kunst und Wissenschaft: Herrmann-Fiore 1978. Vgl. hierzu Macioce 1990, S. 203-221, die einen allgemeingültigeren Deutungsansatz vorschlägt, in dem das Gebilde impresenartig für das ideologische gegenreformatorische Programm Clemens VIII. zum Heiligen Jahr 1600 steht: „Nel programma degli affreschi clementini la Chiesa, e con essa il pontefice che la rappresenta, sansisce una normativa di vita spirituale ed intellettuale, serenamente fiduciosa nella illuminazione divina. La Chiesa conferma, in questo programma, la propria funzione di guida del popolo cristiano, come monarchia pontifica universale e unica depositaria della verità, e suggerisce una visione della vita in cui intelletto e spiritualità si fondono in un armonico equilibrio." (S. 221). S. auch Witcombe 1981,

fand mit dieser in der Sala Clementina dargestellten Ikonographie Einzug in Cesare Ripas *Iconologia*-Ausgabe des Jahres 1603.[727] Die kniende Männergestalt wird als Personifikation von *Labor* gedeutet.[728]

Mit der letzten Säule beginnt eine vollkommen andere scheinarchitektonische Gestaltung der Wandfläche (Abb. 260). Es wechseln sich im unteren Register Rechteck- und Rundbogennischen ab; Putti sitzen auf dem darunter verlaufenden verkröpften Gesims. In den Rundbogennischen unterhalb der Fenster stehen die religiösen Tugenden *Fides*, *Spes* und eine weitere Tugend, die von Macioce als *Virtù contemplativa* bezeichnet wird[729], während in den rechteckigen Nischen schwebende Engel Blumen streuen. Zwischen den Fenstern darüber sind illusionistische ovale Wandöffnungen eingelassen, vor denen je ein Feston hängt, auf dem ein Putto schaukelt, der die heraldischen Symbole der Aldobrandini hält. Die Fensternischen selbst besitzen in der Laibung einen weiteren illusionistischen Oculus. Eine besondere Rolle nimmt hierbei die direkt an die Säule anschließende überleitende Partie ein: Sie ist schmaler gestaltet als die anderen. Im Oval steht ein Putto mit einem päpstlichen Schlüssel auf einem horizontal in die Fläche gekippten perspektivischen Stern. An diesem hängt ein Blumengebinde herunter. Darunter ist ein dreidimensionaler Stern mit dem Motto VIAS TVAS DOMINE zu sehen.[730]

Auf der gegenüberliegenden Seite erstreckt sich die Säulenhalle weniger weit (Abb. 261); maßgeblich scheint die Anordnung der Fenster verantwortlich, welche sich nicht in eine offene Säulenhalle einfügen lassen würden, ohne die Illusion zu zerstören. Unter dem ersten Fenster öffnet sich eine große Rundnische. Auf einem Podest steht hier die weibliche Personifikation der *Aequitas*.[731] Links daneben ist die Wand illusionistisch durch eine große hochrechteckige Öffnung durchbrochen. Hier steht auf dem Boden eine Vase, auf der ein sich entflammender Phönix sitzt. Darüber ist auf einem Schriftband das Motto DVCENTE DEO

Bd. 1, S. 128-136; Oy-Marra 2005, S. 36-38: „Im Einklang mit dem Historienzyklus wird die Erneuerung der Kirche in Christus und ihre Ausdehnung auf den ganzen Erdkreis proklamiert, für die der regierende Papst als Garant bürgt." (S. 37).

727 Ripa (1603), S. 419f, mit konkretem Verweis auf die Alberti: „*... come ne anco in questa professione di prospettiva, fra' quali è stato M. Giovanni Alberti del Borgo, il quale in che stima si dovesse havere, lo dimostrano tante famose opere sue, & in spetie quella di Pittura fatta nella Sala del nuovo Palazzo nel Vaticano, detta la Clementina, in compagnia di M. Cherubino vero suo fratello, non meno per natura, che per pari eccellenza in quest'arte*." S. auch Witcombe 1992, S. 282; Oy-Marra 2005, S. 39.

728 Herrmann-Fiore 1978, S. 76; Macioce 1990, S. 203-211. Würtenberger sieht erstmals in der Figur zudem Giovanni Alberti, der nach seinem Tod von Cherubino an der Wand der Sala Clementina verewigt wurde, s. Würtenberger 1940, S. 104; s. gleichfalls Herrmann-Fiore 1978, S. 76-79; Dies., Il tema „Labor" nella creazione del Rinascimento, in: Matthias Winner (Hrsg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, Rom 1992, S. 245-292; Oy-Marra 2005, S. 36.

729 Zu den Tugenden in der Sala Clementina s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 126f; Macioce 1990, S. 193-203. Oy-Marra 2005, S. 38-46.

730 S. hierzu Macioce 1990, S. 218-221.

731 Von Macioce als *Justizia* bezeichnet, s. ebd., S. 196f; s. auch Abromson 1978, S. 537, Anm. 31.

zu lesen und ein schwebender Putto mit Kranz und Krone streut Blumen.[732] Der obere Abschluss der Nische ist von einem Oculus durchbrochen, durch den man das Blau des Himmels sieht. Ein weiterer Oculus mit Blick in den Himmel, illusionistisch in die Außenwand eingeschnitten, ist in der Zone darüber. Hier schwebt ein Putto mit einer über seinem Haupt erhobenen Tiara in das Rauminnere hinein. Die Wandfläche linker Hand ist wie jene der gegenüberliegenden Seite mit alternierenden Rechteck- und Rundbogennischen gestaltet (Abb. 262). In den letztgenannten stehen die Kardinaltugenden *Fortitudo*, *Temperantia* und *Prudentia*.

An der Eingangsstirnwand im Süden ist ein monumentales *quadro riportato* zu sehen, das durch einen dicken, mit Aldobrandini-Sternen verzierten Rahmen gekennzeichnet ist. Auf ihm ist das Paul Brill zugeschriebene *Martyrium des heiligen Clemens* dargestellt (Abb. 263).[733] Auf der linken Seite erstreckt sich vom Vordergrund aus in die Bildtiefe hinein eine Küstenlandschaft, nach rechts zum Meer hin öffnet. Der heilige Clemens wird mit einem Anker um den Hals von zwei Soldaten aus einem Schiff geworfen, während ein dritter mit dem Schiffsruder nachhilft.[734] Clemens blickt mit Orantengestus gen Himmel, wo ein Engel mit Märtyrerpalme und Krone erscheint. Der Grund des Märtyrertodes, die rege Missionarstätigkeit des Heiligen, wird durch die an dessen Tod teilnehmenden Menschen am Uferrand sowie die dortigen Kirchenbauten angedeutet. Die Personen auf dem Schiff, ebenso wie der im Himmel fliegende Engel, entsprechen dem Figurenstil des Cherubino Alberti und sind den sonst üblichen Staffagefiguren auf Brills Landschaften unähnlich.[735] Es ist anzunehmen, dass zumindest diese Märtyrer-Figurengruppe von Cherubino in Brills Landschaft hineingemalt wurde. Über der Tür unterhalb des *quadro riportato* steht auf einem kleinen Sockel ein dreidimensionaler perspektivisch dargestellter Stern, der das Bild räumlich überschneidet und das Motto VIAS TVAS DOMINE trägt.

---

[732] Zur Deutung des hier Dargestellten s. Macioce 1990, S. 196f; Oy-Marra 2005, S. 35f.

[733] Oy-Marra geht davon aus, dass Brill erst nach Giovannis Tod mit der Landschaftsdarstellung betraut wurde, weil Cherubino nicht in der Lage gewesen sei, ein von Giovanni geplantes perspektivisches Projekt als Fresko zu realisieren: Oy-Marra 2005, S. 20f. Die Tatsache, dass das *quadro riportato* mit der Landschaft Paul Brills die *Virtù contemplativa* überschneidet, muss nicht heißen, dass es sich hierbei um eine spätere Planänderung handelt. Im Gegensatz zur Westwand, wo die Nische vollständig dargestellt ist und wo man sogar die Gesimse und die letzte Konsole illusionistisch in den Raum hineinragen sieht, weil es der Platz neben dem Fenster zulässt, endet die Ostwand mit einem Fenster, welches direkt an die Südwand anschließt. Anscheinend ist bisher niemandem diese architektonische (asymmetrische) Begebenheit des Raumes aufgefallen. Um jedoch eine Symmetrie des Raumes durch Malerei herzustellen, ist es eine logische Konsequenz, dass die Nische von der Südwand überschnitten wird. Das *quadro riportato* hat hierbei sogar eine die Raumwirkung steigernde Funktion, indem es regelrecht in den Raum hineingehängt erscheint und somit die Architektur „verdeckt".

[734] Macioce verweist darauf, dass die Szene an dem Fresko der *Navicella della Chiesa* von Niccolò Circignani in der Torre dei Venti inspiriert ist, s. Macioce 1990, S. 191f.

[735] Bereits Abromson und in der Folge dann Witcombe bemerken, dass die Figuren der Märtyrerszene womöglich auf die Alberti zurückzuführen seien. Abromson 1978, S. 537; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 126.

Ein Kranzgesims aus Stuck markiert den Übergang zwischen Wand- und Deckenzone. Darüber erhebt sich eine gemalte Balustrade, deren bauchige Baluster zwischen monumentalen Konsolen stehen. An der nördlichen Stirnwand springt die Balustrade exedrenartig nach hinten und lässt somit Raum für die theologische Tugend *Religio* (RELIGIO), die in ihrer strahlenden Monumentalität über der Taufszene steht (Abb. 264) Über den Raumecken sind Dreiecksgiebel angebracht, auf denen Ignudi lagern. Über dem rechten Dreiecksgiebel erhebt sich ein Globus mit den heraldischen Symbolen des Papstes und den gekreuzten Papstschlüsseln. Darunter sind über Eck Festons gehängt und eine Inschriftentafel, die den Namen Clemens' VIII. trägt. Der linke Giebel ist von der Tugend *Benignitas* bekrönt, die mit der Milch aus ihren Brüsten die Tiere nährt, die unter dem Giebel stehen. An der gegenüberliegenden Süd-Stirnseite springt die Balustrade in einer rechteckigen Form nach hinten. Im Zentrum oberhalb des Kranzgesimses steht hier die Kardinaltugend *Caritas* (CHARITAS). Während auf dem rechten Dreiecksgiebel wieder der Aldobrandini-Globus mit Papstschlüssel zu sehen ist[736], steht auf dem linken Giebel die Personifikation *Abundantia*. Entlang der Langseiten sind zudem mittig Dreiecksgiebel mit daraufsitzenden Tugenden vorhanden: Links (Westseite) sitzt *Clementia*, ihr gegenüber *Justitia Divina*.[737] Hinter der Balustrade erhebt sich ein rundumlaufendes zweites, auf Buntmarmorsäulen ruhendes Geschoss, welches durch eine mit Statuen besetzte Balustrade bekrönt ist.

Die Decke öffnet sich in einer großartigen und damals neuartigen Weise zum Himmel und gibt im Zentrum den Blick auf die *Apotheose des heiligen Clemens* frei. Dieser fährt auf einer Wolke gen Trinität auf, welche in ein gelbes Licht getaucht ist. Direkt unter seiner Wolke schwebt ein Engel mit dem Anker. Die Szene ist gerahmt durch ein Oval aus Wolken und Putti, die sich bei Händen und Füßen gefasst haben und in den verdrehtesten Körperhaltungen zu sehen sind.

Oy-Marra betont zu Recht die Tatsache, dass in der Sala Clementina durch die Scheinarchitektur in Verbindung mit Historien die Unmittelbarkeit und Kontinuität von Zeit und Raum dargestellt sei: „Die Illusion des Raumes vermag es, eine Einheit von Raum und Zeit herzustellen, in die der Betrachter mit einbezogen ist."[738]

---

[736] Der über Eck gemalte, dreidimensional dargestellte Zinnstab-Ring ist eine perspektivische Meisterleistung, welche sich im Chor von San Silvestro al Quirinale – hier eine von einem Putto gehaltene, über den Knick zwischen Gewölbe und Wand gemalte, dreidimensionale Krone – wiederholt (Abb. 267).

[737] S. zu den Tugendpersonifikationen in der Sala Clementina: Oy-Marra 2005, S. 38-46.

[738] Ebd., S. 25; und weiter, S. 33: „Auch die im Zenit eines hohen Himmels dargestellte Apotheose des Heiligen macht den Betrachter unwillkürklich zum Zeugen eines transzendentalen Ereignisses. Sie setzt seine Seherfahrung insofern außer Kraft, als sie den Betrachter in die Lage versetzt, mit seinen leiblichen Augen eine Distanz zu durchmessen, die er de facto höchstens mit Hilfe eines technischen Apparates […] hätte überwinden können…"

Die Masse der erhaltenen Zeichnungen zur Sala Clementina kann an dieser Stelle nicht dikutiert werden.[739]

Zwischenzeitlich (1596/1597), so Witcombe, der diesbezüglich die einzige Datierung liefert, soll Giovanni Alberti die Grotesken in der Cappella di San Giovanni im Baptisterium von San Giovanni in Laterano gemalt haben.[740] Des Weiteren ist anhand von Zahlungen nachweisbar, dass Cherubino wohl 1599/1600 im Garten des Quirinalspalastes tätig war.[741]

Laut Baglione stammten die Peiniger Christi, welche *al fresco* seitlich einer Alabastersäule mit dem Relief des Gegeißelten in Santa Maria in Portico ausgeführt waren, zudem zwei Engel, die zwischen sich eine wundertätige Marienikone hielten, von Cherubino.[742] Witcombe datiert diese Fresken um 1599/1600.[743] Ein *avviso* vom August 1597 bezeugt jedoch, dass zu diesem Zeitpunkt die Restaurierung bzw. Verschönerung der Kirche durch ihren Titelkardinal Bartolomeo Cesi (1567–1621) bereits abgeschlossen war: „*Di Roma li 30 d'Agosto 1597. La Chiesa di s.ta Maria in Portico è già del tutto abellita con molta spesa di figure et altri ornamenti dalla molta pietà et zelo del Cardinal Cesi suo titolare et cosi anco quella di s.ta Podentiana et du s.ta Susanna dalli Cardinali Caetano et Rusticci.*"[744] Bartolomeo Cesi hatte seit Ende 1589/Anfang 1590 das Amt des *tesoriere generale* inne, in dessen Funktion er am 5. Februar 1596 den Vertrag mit Cherubino und Giovanni Alberti zur Ausmalung der Sala Clementina aufgesetzt hatte (s.o.), und war am 5. Juni 1596 von Clemens VIII. zum Kardinal ernannt worden. Die Ausstattung der Titelkirche kann nur nach der Ernennung zum Kardinal

[739] Zumeist handelt es sich um Figurenstudien (Personifikationen, Putti, Figuren der Taufszene), aber es existieren auch Kompositionsstudien. S. v.a. Herrmann-Fiore 1980; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 114-116; Herrmann-Fiore 1983, S. 62-82.

[740] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 118. S. dazu auch oben, Anm. 647. Von den Fresken berichten Baglione (1642), S. 70; Mola 1663, S. 71; Titi 1675, S. 130f; Venuti 1767, Bd. 1, S. 16. Durch spätere Restaurierungen sind die Fresken heute verloren.

[741] Heute ist davon nichts mehr zu sehen. Die Zahlungen erfolgten am 26. Februar und am 18. März 1600 für „*... la pittura fatta nel giardino di Monte Cavallo...*", s. ASR, Cam. I, Conti, 1843, fol. 11r; ASR, Cam. I, Chirografi, 154, fol. 114. Witcombe bringt diese Fresken mit der Wasserorgel in Verbindung, die unter Clemens VIII. 1596/1597 im Garten des Quirinals entstand. Der Autor erwähnt zudem den Besuch des Neapolitanischen Vizekönigs mit Gattin in Rom (April 1600), zu deren Ehren Festivitäten auch im Garten des Quirinals stattfanden, jedoch hält er es wegen der zeitlichen Nähe für unwahrscheinlich, dass Cherubino für einen diesbezüglichen Festapparat beauftragt worden sei. Diese These ist jedoch durchaus in Betracht zu ziehen. S. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 120f; ebd., Bd. 2, S. 348. Gallavotti 1989, S. 168.

[742] Baglione (1642), S. 132. Die Kirche ist nach der Portico di Ottavia benannt, in deren Nähe sie sich befand. Sie existiert heute nicht mehr. Die Marienikone wurde nach der Zerstörung der Kirche nach Santa Maria in Campitelli gebracht, s. Witcombe 1981, Bd. 2, S. 256, Anm. 40.

[743] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 122-124; ebenso Herrmann-Fiore 1983, S. 33. S. bereits Brugnoli 1960, S. 245, Anm. 36 b).

[744] Zitiert nach Ermete Rossi, Roma ignorata, in: Roma. Rivista di studi e di vita romana 12, 1934, S. 39 (Quelle: MS. Urb lat. 1064 della Biblioteca Vaticana). Witcombe 1981, Bd. 1, S. 122 zweifelt den Wahrheitsgehalt des *avviso* an und verweist auf zeitgenössische Autoren (Parisio 1600; Fanucci 1601), die angeblich von einer Beendigung der Arbeiten im Jahre 1600 schreiben. Diese Behauptung kann von der Verf. nicht geteilt werden.

stattgefunden haben. Demnach lassen sich die heute verlorenen Fresken Cherubinos in den Zeitraum zwischen der zweiten Jahreshälfte 1596 und der ersten Jahreshälfte 1597 datieren.
Die Entstehung des einen Schild tragenden Putto, den Cherubino an den Arco di Portogallo freskiert hat, vermutet Witcombe im Jahr 1601.[745] Auch hiervon ist heute nichts erhalten.

Womöglich zeitgleich mit der Beendigung der Fresken in der Sala Clementina wurde mit der Ausmalung des Chores von San Silvestro al Quirinale begonnen. Überliefert ist als Werk der Alberti das erste Chorjoch (Abb. 265, 266).[746]
Im Zentrum öffnet sich hier ein großer runder Oculus mit dezentral liegendem Fluchtpunkt, dessen Perspektive auf den im Kirchenschiff stehenden Besucher hin ausgerichtet ist. Darüber erhebt sich eine Balustrade, auf der Putti stehen. Im Himmel über dem Oculus ist der ins Licht getauchter Heilige Geist in Form einer Taube zu sehen, der vor einer Wolkenschicht schwebt. Ein von ihm ausgesandter Lichtstrahl fällt durch einen Kranz, der von den beiden mittleren Putti gehalten wird, in das Kircheninnere hinein. An den Seiten schneidet je eine Stichkappe in das Gewölbe ein. Auch hier ist die Decke illusionistisch in den Himmel geöffnet. Während links ein Putto sozusagen auf dem Dach sitzt und Blüten in das Kircheninnere streut, schwebt rechts ein Putto mit Krone in der Öffnung. Er ist in starker Untersicht gemalt, wie auch die Putti, die in den „Pendentifs“ auf dicken Frucht- und Blumenfestons sitzen. In den Zwickeln der Pendentifs ist das Fächermotiv anzutreffen. An den Wandzonen spiegelt sich das reale Fenster an der gegenüberliegenden Wand als Fiktion wider (Abb. 267). Auch seine Perspektive ist auf den im Kirchenschiff stehenden Betrachter hin ausgerichtet. Die Fensterrahmen sind seitlich durch fallende Voluten geschmückt und mit einem roten gerafften Vorhang versehen. Das erste Joch ist sowohl zum Kirchenschiff als auch zum Gewölbe des Mönchschores je durch einen breiten Gurtbogen getrennt. Im Scheitelpunkt der Laibungen, welche mit einem Mäander versehen sind, ist je ein kleiner Oculus eingeschrieben (Abb. 268, 269). Im vorderen Gurtbogen schwebt ein Violine spielender Putto, während im hinteren ein Putto sitzt und Blumen streut – hier ist an dem Bogen eine Kartusche mit der Inschrift QVOD

[745] Der Arco di Portogallo, der sich in der Via del Corso in etwa auf Höhe der Via della Vite befand, wurde bereits in der ersten Hälfte der 60er Jahre des 17. Jahrhunderts unter Alexander VII. zerstört. Das Fresko ist erwähnt bei Baglione (1642), S. 132. Zur Datierung gibt es keine Angaben; s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 121f.

[746] Bereits 1607 führt Federico Zuccari das Werk, zusammen mit der Decke der Sala Clementina, lobend als jenes von Giovanni Alberti an. Integriert in das dritte Kapitel des zweiten Buches seiner *L'idea de'Pittori*, welches lautet: „*Della terza, & ultima specie del Disego esterno produttivo, discorsivo, fantastico*“, heißt es: „*Ne qui si deve tacere la bellissima volta di prospettiva fatta nella sala Clementina da Gioanni Alberto dal Borgo San Sepolcro, e l'altra in San Silvestro à Monte Cavallo dal medesimo di gratiose, e nuove invenzioni. […] Convien dunque al buon Pittore, come imitatore universale, & emulo della Natura haver cognition, e prattica di tutte le cose naturali, & artificiali, & in particolare haver regola di prospettiva, e di Architettura per poter con i intelligenza formar casamenti, palazzi, e prospettive…*“ Zuccari 1607, S. 239. S. auch Baglione, der auch in der Vita des Cherubino auf die Fresken von San Silvestro al Quirinale hinweist: Baglione (1642), S. 70f, 132.

CONTINET OIA angebracht. An den Seiten der Gurtbogenlaibungen stehen auf kleinen Podesten Kandelaber tragende Engel; die hinteren sind von Schriftbändern hinterfangen (links: ORBEM TERRAR und rechts: SPVS DNI REPLEVIT) (Abb. 267, 270). Der Triumphbogen der Kirche ist ebenfalls von den Alberti bemalt (Abb. 271). Hier schweben viktoriengleiche Genien mit Palmzweig und Blumenkranz. Sie hielten ehemals ein Schriftband zwischen sich, von dem nur noch Fragmente zu sehen sind. Links unten hält ein Putto das Wappenschild des Aldobrandini-Papstes, wohingegen auf der rechten Seite jenes von Pius V. (Ghislieri, 1566–1572) dargestellt ist.

Über die genaue Datierung der Fresken existiert in der Forschung keine einhellige Meinung. Abromson geht von einer Entstehungszeit aus, die vor den Fresken der Sala Clementina anzusiedeln ist.[747] Brugnoli und Herrmann-Fiore bestimmen als Auftragsjahr die Zeit 1600/1601.[748] Ein von Giovanni Alberti im Februar 1598 an Kardinal Antoniani gerichtetes Schreiben lässt vermuten, dass die Malarbeiten in San Silvestro al Quirinale zu diesem Zeitpunkt womöglich schon begonnen hatten. In dem Brief bittet Giovanni den Papst sowie Kardinal Pietro Aldobrandini um einen sechsmonatigen „*salvocondotto*“ für seinen Bruder Cherubino, welcher wegen Totschlags verurteilt worden war.[749] Zwar wird als Grund die Vollendung der Ausmalung der Sala Clementina angegeben („*per finir l'opera di Palazzo*“), die Angabe, dass Cherubino „*quando starà in casa sua appresso San Marco non passerà San Silvestro in Monte Cavallo*“, kann jedoch darauf hinweisen, dass er sich auch dort wegen eines Malauftrages aufhalten musste.[750] Eine von Witcombe genannte Inschrift in der Nordost-Ecke des Chores, die auf das siebte Regierungsjahr Papst Clemens' VIII. verweist, würde diese These stützen.[751] Vermutlich sollten die Alberti das gesamte Chorgewölbe freskieren und es ist anzunehmen, dass der Auftrag zum Zeitpunkt des Todes von Giovanni (10. August 1601) noch nicht fertig war. Zeitgleich ging die Ausstattung der Sala Clementina

[747] Abromson 1978, S. 533. Grund zu seiner Annahme ist die Textstelle bei Baglione (S. 70f): „*Lavorò* [Giovanni] *in s. Silvestro a monte Cavallo una volta sopra l'altar maggiore, che è la prima, dove nel mezo mirasi uno sfondato con alcuni puttini sopra certe mensole, che scortano...*“. Er zieht daraus die Schlussfolgerung, dass es für Giovanni das erste („*la prima*“) perspektivische Deckenbild in Rom gewesen sei. Mit diesem Werk hätten sich dem Autor zufolge Giovanni und Cherubino dann für den Auftrag zur Ausmalung der Sala Clementina „qualifiziert“. Das „*che è la prima*“ lässt sich jedoch sinnvoller auf das **erste** Chorgewölbe, also jenes über dem Hauptaltar, in Abgrenzung zu dem dahinterliegenden zweiten Chorgewölbe über dem Chorgestühl, beziehen; s. diesbezüglich auch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 140. Die Figuren sind hingegen, laut Baglione, von Cherubino: „*Su'l monte Quirinale in s. Silvestro le figure, che stanno in sù la volta sopra l'altare, sono sue, con quegli Angioli, che tengono l'arme fuori dell'Arco.*“ Baglione (1642), S. 132.

[748] Brugnoli 1960, S. 246, Anm. 50; Herrmann-Fiore 1983, S. 33. S. auch Matteoli 1983, S. 814; Macioce 1990, S. 157.

[749] In Teilen publiziert bei Witcombe 1981, Bd. 2, S. 254f, Anm. 27. S. auch oben Anm. 720. Von Cherubinos Verurteilung und seiner durch Giovanni bewirkten Straffreiheit berichtet bereits van Mander 1604, fol. 193.

[750] S. bereits Witcombe 1981, Bd. 1, S. 139.

[751] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 118f. Der Autor zieht m.E. aber die falschen Schlüsse, wenn er die Beendigung der Ausmalung im Jahr 1598 vermutet.

vonstatten, deren Vollendung dem Papst sicherlich mehr am Herzen lag, als der Chor der Theatinerkirche San Silvestro. Cherubino bemühte sich nach dem Tod seines Bruders mit der Unterstützung Baldassarre Croces um den Abschluss der Arbeiten der Sala Clementina, während die Vollendung des Chores von San Silvestro an andere Künstler übergeben wurde (Vollendung 1604).[752] In dem Vertrag vom 19. März 1602 mit Giuseppe Agiello ist die Rede von einer Zeichnung, die ihm von den Theatinern überreicht wurde: „*la pittura al coro quale mi obligo di fare secondo il disegno datomi che contiene un Dio Padre con angioli in un ovato in mezo con altri partimenti e puttini con quattro evangelisti a quattro pennacchi et un S. Silvestro al nicchio del frontespitio di detto coro*...".[753] Die Fresken des zweiten Chorgewölbes entsprechen dieser Beschreibung. Die Zeichnung ist leider nicht erhalten, jedoch geht die Forschung davon aus, dass sie von Cristoforo Roncalli angefertigt wurde.[754]

Bernardini versucht in diesem Zusammenhang eine Zuschreibung einer in den Uffizien aufbewahrten Zeichnung an Roncalli (Abb. 272).[755] Die Zeichnung stellt jedoch einen Entwurf für das erste Joch einschließlich der Gurtbogen dar, also jenes, das von den Alberti freskiert wurde.[756]

Es steht auch von stilistischer Seite außer Zweifel, dass die Zeichnung von den Alberti stammt. Es bestünde demnach durchaus die Möglichkeit, dass auch die im Vertrag mit Agiello erwähnte Zeichnung von ihnen gefertigt gewesen sein könnte.[757] Sie verblieb dann, nach der Niederlegung des Auftrags, in Händen der Theatinermönche, die dem *concetto* treu bleiben wollten und die folgenden Künstler vertraglich verpflichteten, sich an der Zeichnung zu orientieren.

---

[752] Die Vollendung blieb Matteo Zaccolini und Giuseppe Agellio überlassen. Die Verträge wurden am 19. März (G. Agiello) bzw. 30. Juli (M. Zaccolini) 1602 abgeschlossen, die Oberaufsicht oblag wohl Cristoforo Roncalli. S. hierzu bereits Baglione (1642), S. 316: „*Nel luogo poi* […] *di s. Salvestro* (SIC) *al Quirinale, nella parte del Coro, ove da quelli Religiosi si cantano gli Officij Divini, su la volta, esquisamente ha dipinti gli adornamenti, e le prospetive intorno alle figure fatte di mano di Gioseppe Agiello da Sorriento, allievo del Cavalier Christofano Roncalli dalle Pomarancie.*" S. auch: Elisabetta Giffi, Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolino e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale, in: Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna 93-94, 1999, S. 99-108; Maria Grazia Bernardini, San Silvestro al Quirinale, la decorazione pittorica del coro, in: Angela Negro (Hrsg.), Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici a Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000, Neapel 2001, S. 100-105.

[753] ASR, Corporazioni Religiosi Maschili (Teatini), busta 2140, ohne Folierung. Hier auch der Vertrag mit Matteo Zaccolini.

[754] Janis C. Bell, The life and works of Matteo Zaccolini (1574–1630), in: Regnum Dei 111, 1985, S. 227-258, S. 137; Bernardini 2001, S. 100. In dem Vertrag mit Zaccolini (30. Juli 1602, s. Anm. 753) wird eine weitere Zeichnung erwähnt, die Matteo Zaccolini angefertigt hat und nach der Agiello den fingierten Stuck zu malen hatte. Die genannte Zeichnung wurde Roncalli und dem Theatiner Padre Biagio vorgelegt.

[755] Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 973 E: Cherubino Alberti, Entwurf für ein Kirchengewölbe, Feder, braune, Tinte, braun laviert, Bister, 336 x 202 mm. Zum Zuschreibungsversuch an Roncalli s. Bernardini 2001, S. 100.

[756] Mit dem Fresko in Verbindung gebracht bereits von Würtenberger 1940, S. 111f. S. zudem: Witcombe 1981, Bd. 1, S. 140f.

[757] S. auch schon Witcombe 1981, Bd. 1, S. 144f.

Auf der noch erhaltenen, das erste Joch präsentierenden Florentiner Zeichnung ist auf der linken Seite des Blattes der runde Oculus mit dezentralem Fluchtpunkt und einer Balustrade zu sehen, auf der Putti stehen. Der Oculus wurde in sehr ähnlicher Form *al fresco* ausgeführt. Ober- und unterhalb, in den angrenzenden Gurtbogen, ist je ein kleiner, querovaler Oculus mit einem Putto *di sotto in sù* gezeichnet. Auch dieses Motiv wurde auf das Chorgewölbe übertragen, in Bezug auf die Tätigkeiten der Putti jedoch variiert. Die Verzierung der Gurtbogenlaibung wurde als Fresko weniger reich ausgeführt und weist – abgesehen von den gezeichneten und ausgeführten Engeln mit Kandelabern und den Oculi – ein Mäanderband auf. Auf dem Blatt schließen sich rechterhand die Pendentifs und die Wandgestaltung an, welche sich in der Grundanlage nicht wesentlich von der Ausmalung des Chores unterscheiden: In den Zwickeln der Pendentifs sind Fächer aufgespannt, darüber schaukeln Putti auf dicken Festons. Die Stichkappe ist auf der Zeichnung und in der freskierten Version illusionistisch zum Himmel geöffnet, ein Engel schwebt davor. Die Fensternische ist im Original weniger reich gestaltet, als es die Zeichnung vorgibt. Nicht ausgeführt wurde die seitliche Balustrade, der Vorhang in San Silvestro besitzt keinen Lambrequin; auch der Putto fehlt.

Herrmann-Fiore nennt drei weitere Zeichnungen Cherubinos, die sie mit den Fresken in San Silvestro al Quirinale in Verbindung bringt. Allesamt stellen Studien zu den Kandelaber tragenden Engeln dar.[758] Da in Santa Maria sopra Minerva auch zwei dieser Engel vorzufinden sind (s.u., Kap. III. 2. 1. 6.), bleibt eine eindeutige Zuordnung jedoch zweifelhaft.

Signifikant in Bezug auf die Chorgewölbegestaltung von San Silvestro ist eine Claudio Coello (1642–1693) zugeschriebene Zeichnung, die im Besitz der Madrider Academia de San Fernando ist (Abb. 273).[759] Röttgen schreibt die Zeichnung Cherubino Alberti zu und bemerkt, dass die Komposition dem ersten Chorgewölbe von San Silvestro al Quirinale ähnlich sei, es sich wohl aber um eine Studie für einen anderen Auftrag handle.[760] Gemeinsam mit der Gestaltung des ersten Jochs sind in der Tat der runde Oculus und die sich in der Mitte verdickenden Festons, die zwischen den Stichkappen hängen. Beide Male ist ein Cherubim

[758] New York, Privatsammlung: Feder, braune Tinte, Kohlestift, blau laviert, 295 x 180 mm (Abb.: Herrmann-Fiore 1983, S. 94); Rom, Istituto Nazionale per la Grafica: Inv.-Nr. F.N. 6633 (22619) scat. 25, Feder, braune Tinte, 293 x 234 mm, s. Herrmann-Fiore 1983, S. 93-96, Kat.-Nr. 41. Die dritte Zeichnung befand sich in der Sammlung Lilloni in Empoli und müsste nach Lillonis Tod in Besitz der Amici del Museo del Bargello in Florenz übergegangen sein (Abb.: Herrmann-Fiore 1980, Nr. 29).

[759] Madrid, Academia de San Fernando, Inv.-Nr. D10: Claudio Coello (hier Zuschreibung an Cherubino oder Giovanni Alberti), Entwurf einer Himmelfahrtsmaria für ein Kirchengewölbe, Feder, braune Tinte, braun laviert, 206 x 208 mm: Edward J. Sullivan, Baroque painting in Madrid. The contribution of Claudio Coello with a catalogue raisonné of his works, Columbia 1986, S. 208, Kat.-Nr. D10.

[760] Baglione (1642), Bd. 3, S. 549.

auf der Spitze der Stichkappe vorzufinden. Stilistische Vergleiche weisen die Zeichnung tatsächlich als Werk der Alberti aus.[761]

Im Besonderen bietet sich ein Vergleich mit zwei Studien an, welche eine auffahrende Maria zeigen. Die eine wird in Rom aufbewahrt, die andere in Paris (Abb. 276, 277).[762] Beide Zeichnungen werden mit der auffahrenden Maria im Oratorio della Morte von Santa Maria delle Grazie in Sansepolcro in Verbindung gebracht (Abb. 214), einem Werk, dessen Zuschreibung an die Alberti mit Zweifeln begegnet werden muss.[763] Die Blätter stellen vielmehr Studien für jene Maria dar, die auf der Madrider Zeichnung zu sehen ist. Als erste Skizze diente hierbei die in Rom aufbewahrte Studie, in der verschiedene Haltungsvarianten durchgespielt werden. Die Sitzhaltung sowie die Wendung des Kopfes und die Haltung der ausgebreiteten Arme stellen hierbei das zentrale Anliegen des Zeichners zur Motivfindung dar.

Die Pariser Zeichnung hingegen zeigt nur eine Figur: Maria ist in leichter Untersicht dargestellt. Ihr linkes Bein steht auf der Wolke auf, ihre Arme sind ausgebreitet und erhoben, ihr Blick ist gen Himmel gerichtet. Die Wolke ist von Cherubim „gespickt", auch zwei Putti haben auf ihr Platz gefunden. Das Marienhaupt wird von einem Strahlenkranz hinterfangen. Dieser ist auch auf der Madrider Zeichnung ausgeführt, zusammen mit den Cherubim in den Wolken. Jedoch finden die Putti innerhalb des Oculus keinen Platz mehr, und auch die Arme der Maria sind zusammengeführt und auf ihre linke Körperseite gedreht. Es ist anzunehmen, dass es sich bei der Zeichnung nicht nur um ein Werk der Alberti handelt, sie stellt womöglich zudem einen frühen Entwurf für das Mönchschorgewölbe von San Silvestro al Quirinale dar. Die Architektur des dortigen Chores ist gekennzeichnet durch die Stichkappen, wobei eine davon zentral in der Mittelachse des Kirchenschiffes bzw. des Chores liegt. Es

[761] S. z.B. Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. D 783 (von Röttgen und Pouncey Giovanni bzw. Cherubino Alberti zugeschrieben, s. Notiz auf der Rückseite einer Fotopappe der Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Rom; bei Andrews 1968, Bd. 1, S. 35, Nr. 263, nicht glaubwürdig unter Alessandro Casolani): Figurenstudie für Justizia und Clementia, Feder, braune Tinte, schwarze Kreide, 291 x 223 mm; verwandt ist hier die Anlage einer sitzenden Frauenfigur, das Einzeichnen des Bauchnabels und die Konstruktion von Nase und Augen als Kringel, wobei die Augen durch einen Bogen miteinander verbunden sind. S. auch: Florenz, Biblioteca Riccardiana, Inv.-Nr. 169: Cherubino Alberti, Studie zu drei Putti, schwarze Kreide, Feder, braune Tinte, braun laviert, Bleiweiß, 209 x 281 mm (Abb. 274) und Inv.-Nr. 178v: Cherubino Alberti, Puttenstudie, schwarze Kreide, Feder, braune Tinte, 210 x 288 mm; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 1689 ORN: Cherubino Alberti, Entwurf für einen Oculus mit Gottvater und Putti, die die Passionswerkzeuge Christi halten, schwarze Kreide, Feder, Bister, grau laviert, Rötel, 427 x 303 mm (Abb. 275); Inv.-Nr. 474 S: Cherubino Alberti, Vase mit Putti, Feder, blau laviert, 192 x 356 mm; und Inv.-Nr. 104487: Cherubino Alberti, Putto auf einer Wolke, Feder, Bister, Rötel, 247 x 201 mm.

[762] Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2938 (15948 G 45): Giovanni Alberti, Figurenskizze, Feder, braune Tinte, 420 x 292 mm: s. Herrmann-Fiore 1983, S. 84, Kat.-Nr. 34 (hier fälschlich Nr. F.N. 2983). Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. 14008: Giovanni Alberti, Studie für eine Maria, von Engeln getragen, Feder, braune Tinte, Rötel, schwarze Kreide: Françoise Viatte, Inventaire général des dessins italiens, Bd. 3: Dessins toscans XVIe–XVIIIe siècles, Tome I: 1560–1640, Paris 1988, Kat.-Nr. 4.

[763] S.o., Anm. 620. Vgl. Herrmann-Fiore 1983, S. 84, Kat.-Nr. 34 (Giovanni Alberti zugeschrieben).

mutet auf dem Madrider Blatt etwas seltsam an, dass sich direkt über einer Stichkappe ein Oculus mit dezentralem Fluchtpunkt anschließt, der, wenn man die Zeichnung außerhalb eines konkreten Zusammenhangs betrachtet, nicht viel Sinn ergibt – für eine Kapelle wäre eine solche architektonische Aufteilung nicht vorstellbar.[764] Projiziert man den Entwurf jedoch auf das Chorgewölbe von San Silvestro, ergibt die Perspektive Sinn und spiegelt letztlich auch diejenige des von Zaccolini und Agiello ausgeführten Freskos wider. Das sich zur Seite hin anschließende „Scheinpendentif" beherbergt zwei Putti, wobei der eine eine Harfe hält, der andere einen Palmzweig und Blüten. Der obere Teil der Stichkappe ist als illusionistische Himmelsöffnung gestaltet, in der – wie auch im ersten Chorjoch von den Alberti gemalt – ein Putto fliegt. Er hält ein Spruchband und ist somit mit dem Putto auf dem Cherubino zugeschriebenen Florentiner Projekt für das erste Chorjoch zu vergleichen (Abb. 272).[765] Die Festons und der Cherubim an der Spitze der Stichkappe wurden bereits als gemeinsame Komponenten zwischen Zeichnung und erstem Chorgewölbe erwähnt. Beide Motive finden sich auch auf dem Florentiner Projekt wieder. Die ornamentale Rahmung des Oculus taucht in den kleineren Oculi der Gurtbogen auf, ebenso die ondulierenden Bänder. Auch der Lichtstrahl, welcher im ersten Chorjoch vom Heiligen Geist ausgesandt wird, im hinteren Joch von Maria ausgeht und beide Male in den Innenraum hineinstrahlt, stellt ein verbindendes Element dar. Die Madrider Zeichnung zeigt stellvertretend den Oculus, eine Stichkappe und ein „Pendentif" und ist in Gedanken zum ganzen Chorgewölbe zu ergänzen. In dieser Anlage entspricht sie dem Projekt für das erste Chorjoch, das ebenso nur eine Seite des Gewölbes zeigt.

Als endgültiger Entwurf der Alberti für das Mönchschorgewölbe kann die Cambridger Zeichnung angesehen werden (Abb. 278).[766] Die Zeichnung wird von Scrase als Entwurf für die Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore gedeutet, den Cherubino in einem Wettbewerb mit Ludovico Cigoli (1559–1613) und Gaspare Celio (1571–1640) eingereicht hatte (s.u., Kap. III. 2. 1. 6.). Die architektonische Anlage auf dem Blatt spricht allerdings gegen diese These, da die Cappella Paolina eine Architektur mit vier gleich langen Seitenarmen und zentraler Kuppel ist. Der Entwurf zeigt ein Gewölbe, in das seitlich zwei Stichkappen einschneiden – auch hier ist, wie auf der Florentiner und der Madrider Zeichnung der Alberti (Abb. 272, 273), nur die rechte Seite wiedergegeben.

[764] Problematisch bleibt die Tatsache, dass die architektonische Gliederung, so wie sie auf dem Blatt dargestellt ist, die beiden vorderen Stichkappen nicht eindeutig berücksichtigt.

[765] S.o., Anm. 755.

[766] Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. P.D.52-1993: Cherubino Alberti, Studie für eine Deckendekoration mit Maria, Feder, braune Tinte, braun laviert, Spuren von schwarzer Kreide, 277 x 334 mm: David Scrase, Italian Drawings at The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Together with Spanish Drawings, Cambridge 2011, Kat.-Nr. 4.

Ein runder Oculus mit der auffahrenden Maria vor einer zurücktretenden Säulenarchitektur und einem fliegenden Puttenreigen darüber bildet das zentrale Thema des Blattes. In den „Pendentifs“, die ornamental mit fingiertem Stuck verziert sind, sitzen Sibyllen. In den Stichkappen – auf der Zeichnung ist nur eine ausgeführt, die andere nur skizziert – sitzt ein Fenster, das seitlich von einer Balustrade eingeschlossen und oberhalb von einem Lambrequin überfangen wird. In diesem Motiv stimmt die Zeichnung mit dem Florentiner Entwurf für das Gewölbe des ersten Chorjochs überein (Abb. 267). Über dem Fenster öffnet sich ein Oculus mit Putto *di sotto in sù*, auf den drei Fächer aus den Ecken zustreben. Oberhalb des Oculus' mit der Darstellung Mariens ist auf der Zeichnung eine weitere scheinarchitektonische Öffnung des Gewölbes angedeutet. Diese ist oktogonal und zeigt hinter einer niedrigen Balustrade eine Säulenarchitektur, die nach oben mit einer Balustrade abschließt. Ein weiter hinten gelegener kleiner Oculus in der Decke der Scheinarchitektur erinnert an die illusionistischen Konstruktionen der Sala Clementina. Durch das Oktogonal ist ein Engel in den Innenraum geflogen, der in eine Fanfare bläst, auch dieses ein häufig verwendetes Motiv der Alberti (Abb. 217, 283). Zwischen Oktogonal und Stichkappe schwebt ein weiterer Engel.
Die Zeichnung in Cambridge stellt den Entwurf der Alberti für das Mönchschorgewölbe von San Silvestro al Quirinale dar. Dafür spricht vor allem die architektonische Anlage des Blattes, die mit der realen Architektur übereinstimmt. Die fingierte oktogonale Deckendurchbrechung ist angeschnitten: Sie würde an den zweiten Gurtbogen anschließen, der plastisch hervorspringt. Die Illusion wäre für einen im Kirchenraum stehenden Betrachter perfekt, da er annehmen müsste, dass er nur einen Teil der Gewölbeöffnung sieht, da diese zum Teil von der realen Architektur verdeckt wird.
Fraglich ist, warum der Entwurf in dieser Form nicht ausgeführt wurde. Er entspricht nicht der Zeichnung, die 1602 Giuseppe Agiello von den Theatinern vorgelegt wurde.[767] Man kann annehmen, dass nach dem Tod von Giovanni und dem Weggang Cherubinos, der die Sala Clementina beenden musste, kein Künstler in der Lage war, das komplizierte scheinarchitektonische System der Alberti-Zeichnung an die Decke zu übertragen. Auch der Themenwechsel wirft Fragen auf: Die Manifestation des Heiligen Geistes im ersten Chorjoch und die der Maria im zweiten fügen sich ikonographisch zusammen. Es kann davon ausgegangen werden, dass eine erste Planung dieses Bildkonzept vorsah, zu dem die Alberti die Entwürfe anfertigten. Wann der thematische Planwechsel stattfand – ob noch zu Lebzeiten Giovannis oder erst mit dem Künstlerwechsel – kann nicht nachgezeichnet werden.

[767] S.o., S. 169f.

Neben der Sala Clementina im Vatikan liegt die Sala del Concistoro, die circa zwischen 1599 und 1601 freskiert wurde (Abb. 279, 280).[768] Demnach entstanden auch diese Fresken zeitgleich mit jenen der Sala Clementina. Röttgen bezweifelt wegen des frühen Todes Giovannis, dass er hier hier mitgearbeitet haben soll[769], Baglione äußert sich hingegen in der Vita von Giovanni Alberti sehr präzise: „*Dipinse nel Vaticano alcune altre cose, ma tra quelle la sala vicino alla Clementina, dove si fa qualche volta Concistoro, e quiui è leggiardo fregio con diversi Santi, e belli scompartimenti, e vaghi paesi.*“[770] Während Baglione sich nicht über Cherubinos Mitarbeit äußert, nennt Mancini (1614/1621) nur Cherubino.[771]

Stilistische Vergleiche belegen, dass auch hier beide Brüder beteiligt waren, erneut in Zusammenarbeit mit Paul Brill, der die Landschaften mit den Klöstern malte.[772] Der scheinarchitektonische Fries verweist in vielerlei Hinsicht auf das Schaffen von Giovanni. Zu nennen sind hier das mehrfach verkröpfte Gesims, welches unter den Nischen sozusagen zur Standfläche für die Personen wird, die zwei für die Alberti typischen Konsolentypen (Abb. 262) und besonders die illusionistischen Durchbrechungen der Außenwand im Bereich der Frieszone, welche zusätzlich durch einen runden Oculus abermals durchbrochen ist (Abb. 259). Und auch hier erscheint, wie an der Ostwand der Sala Clementina, ein dreidimensionaler Stern mit dem Motto VIAS TVAS DOMINE. Die Putti und die Heiligen in den Nischen verweisen eindeutig auf die Hand Cherubinos.

Herrmann-Fiore verweist in diesem Zusammenhang auf eine in Kopenhagen aufbewahrte Zeichnung Cherubinos, welche eine Studie zu *Johannes dem Täufer* in der Sala del Concistoro darstellt.[773] Eine weitere Studie, die hinsichtlich der Kopfwendung des Täufers und der Position des Kreuzes dem Fresko näher ist, liegt in Moskau (Abb. 281).[774]

---

[768] S. zur Sala del Concistoro oben, S. 93f. Als *terminus ante quem* gilt allgemein 1603, da laut einem *avviso* am 5. November jenes Jahres die erste Sitzung in diesem Raum stattfand; s. beispielsweise Abromson, 1978, S. 539; Herrmann-Fiore 1983, S. 33. Zur Sala del Concistoro generell: Diocletio Redig de Campos, I Palazzi Vaticani, Bologna 1967, S. 197f; Abromson 1976, S. 42-44; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 146-151; Macioce 1990, S. 112-114; Pietrangeli 1992, S. 171.

[769] Baglione (1642), Bd. 3, S. 546.

[770] Baglione (1642), S. 70. S. auch Venuti: „*Giovanni Alberti fece i fregi della stanza del concistoro, e d'altre stanze ad essa contigue*“, Venuti 1767, Bd. 2,2, S. 1199.

[771] Mancini (1614/1621), Bd. 1, S. 78.

[772] Weitere Namen, die in der Forschungsliteratur genannt werden, sind Antonio Viviani (Redig de Campos 1967, S. 197) und Tarquinio Ligustri (Röttgen, in: Baglione (1642), Bd. 3, S. 546). Bezüglich Paul Brill in der Sala del Concistoro s. bereits Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hrsg. von Thomas Kirchner, Alessandro Nova et al., 2008: TA, 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 287, http://ta.sandrart.net/-text-510, 20.02.2012; Carla Hendriks (Hrsg.), Northern Landscapes on Roman Walls. The frescoes of Matthijs and Paul Bril, Florenz 2003, S. 62.

[773] Copenhagen, Den kongelinge Kobberstiksamling Statens Museum for Kunst, tu. ital. mag. XVII,5: Cherubino Alberti, Studie zu Johannes dem Täufer, schwarze Kreide, Feder, blau und braun laviert, 263 x 172 mm. S. Herrmann-Fiore 1980, S. 46, mit Abb. 18.

[774] Moskau, Puschkin-Museum, Inv.-Nr. 1969: Cherubino Alberti, Studie zu Johannes dem Täufer, Feder, braune Tinte, blau laviert, Spuren von schwarzer Kreide, 224 x 182 mm.

Giovanni verstarb am 10. August 1601 und wurde in San Marco beigesetzt.[775] Nach dem Tod Giovannis erfolgten 1601 und 1602 weitere Zahlungen an Cherubino, die mit der Sala Clementina und/oder der Sala del Concistoro in Verbindung zu bringen sind.[776]

III. 2. 1. 6. Cherubinos Werke nach Giovannis Tod (ab 1602)

1603 ist der Aufenthalt Cherubinos in Sansepolcro nachweisbar. Er bemalte im dortigen Familienpalast die Decke der Sala des Piano Nobile mit einer *Allegorie der Fama* (Abb. 282).[777] Es ist anzunehmen, dass Cherubino mit dem Vermögen, das er von Giovanni geerbt hatte[778], den Palazzo Alberti in Sansepolcro renovieren ließ.[779] Das Fresko erstrahlt nach einer Restaurierung 2003/2004, nach langer Zeit in desolatem Zustand, endlich wieder in annähernder Vollkommenheit. Es ist nicht nur ein Oculus zu sehen, wie bisher von der Forschung beschrieben[780], sondern es ist vielmehr das gesamte Gewölbe mit einer illusionistischen Scheinarchitektur versehen. Stichkappen schneiden in es ein (an den Langseiten zwei, an den Schmalseiten eine). Leider waren die Randbereiche anscheinend zu stark zerstört. Nach der Restaurierung sind jeweils zwischen den Stichkappen Querovale zu sehen. Die Öffnungen sind dunkel belassen. Ob oberhalb der Oculi etwas dargestellt war – beispielsweise eine der sonst typischen Puttenfiguren – ist nicht mehr festzustellen. Im Zentrum der Decke öffnet sich in Zentralperspektive ein großes Oval zu einem hellblauen Himmel, in dem Wolken zu sehen sind.[781] Durch diese Himmelsöffnung sind zwei nackte Figuren zu sehen (Abb. 283): Ein Putto fliegt Fanfare blasend kopfüber in den Raum hinein. Ein grüner, ins Gelb changierender Mantel, der durch den Sturzflug vom Körper gerutscht ist, windet sich wild aufgebläht um sein rechtes Bein. In der Rechten hält er einen Blumenstrauß

[775] Baglione (1642), S. 71. Ein *avviso* vom 18. August 1601 berichtet: „*Sabato passò di questa all'altra vita Giovanni* [Alberti] *dal Borgo* [San Sepolcro] *pittore eccellentissimo et molto caro alla S.S. havendo con molto artificio dipinta tutta la sala* [Clementina] *del palazzo novo di S. Petro* [...] *sendoli statta datta honoratissima sepoltura nella chiesa di S. Marco sua parochia.*" Zitiert nach Rossi, Roma Ignorata, in: Roma. Rivista di studi e di vita romana 13, 1935, S. 185 (Quelle: Biblioteca Casanatense, Ms. 983).

[776] Am 30. August 1601; am 15. Januar 1602, s. Witcombe 1981, Bd. 2, S. 358.

[777] Herrmann-Fiore datiert die Ausmalung auf 1602 oder 1603, s. Herrmann-Fiore 1983, S. 33. Vgl. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 173f: Der Autor datiert das Fresko um 1609 und bezeichnet es als das letzte große Werk Cherubinos. Er nennt für die späte Datierung die Vollendung des Palazzo in jener Zeit als Grund. Eindeutig zu erkennen ist auf einer Inschrift lediglich DTV / ANN MDCI und vermutlich folgt eine nicht mehr zu rekonstruierende Fehlstelle. - Ich danke der Gesellschaft S.I.L. herzlich für die Erlaubnis zum Fotografieren des Freskos.

[778] Erwähnt bereits bei Baglione (1642), S. 132.

[779] Witcombe erwähnt, dass Cherubino seinen Ruhestand in Sansepolcro verbringen wollte. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 173. Belegen kann er dies jedoch nicht.

[780] Ebd.

[781] Witcombe stellt fest, dass es von Giovanni keine vergleichbaren Oculi mit Zentralperspektive gibt: Ebd. Das Oval mit dem auffahrenden Christus im Oratorium del Crocifisso von Sansepolcro öffnet sich jedoch ebenso als Durchbruch mit zentralem Fluchtpunkt in den Himmel.

mit Äpfeln. Ein Schriftband mit der Aufschrift FAMA EXTENDIRE / FACTIS weht um ihn herum. Über ihm strebt ein in sich verdrehter Putto, der von einem aufgeblähten gelben Stoffband umgeben ist, dessen Enden zu beiden Seiten ondulieren, gen Himmel auf. Mit beiden Händen hält er einen abgeschlagenen Drachenkopf[782] empor.

Im selben Jahr (1603) bemalte Cherubino auch die Fassade seines Hauses in der Via Ripetta in Rom, in der Nähe der Piazza del Popolo. Dargestellt war „*... un fiume con puttini, che rappresentano il Tevere con Romolo, e Remo, figli di Marte, e d'Illia Vestale, e diverse figure, & altre bizzerrie, a fresco nobilmente condotte*."[783] Erhalten ist hiervon nichts mehr.

1604 malte Cherubino im Vatikanischen Palast Sixtus' V., im ersten Obergeschoss des Appartamento del Segretario di Stato (Sala 7), einen Oculus, der abermals der Verherrlichung Clemens VIII. diente: Papstinsignien und Wappensymbole der Aldobrandini füllen, von einem Putto gehalten, fast das gesamte Oval aus (Abb. 284).[784] Der Fluchtpunkt liegt auch hier wieder dezentral, jedoch wurde eine eher einfache Variante gewählt, die lediglich die Deckendurchbrechung anzeigt und im Gegensatz zu anderen Oculi der Alberti keine Balustrade darüber aufweist. Vergleichbares ist am Oculus in der Cappella San Silvestro in der Scala Santa vorgegeben (Abb. 217).[785]

Im Januar 1605 erhielt Cherubino eine Zahlung für die Ausmalung der Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (Abb. 285).[786] Bereits 1587 hatte Ippolito Aldobrandini (der spätere Papst Clemens VIII.) das Patronatsrecht auf diese Kappelle erworben, in die seine Mutter Lesa Deti und vermutlich auch der Vater Silvestro und weitere Familienangehörige

[782] Es handelt sich nicht um eine Schlange, wie von Witcombe beschrieben, vgl. ebd., S. 174.

[783] Baglione (1642), S. 132. S. bereits Mancini (1614/1621), S. 282. S. auch Werner Hirschfeld, Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI und XVII Jahrhundert, Halle 1911, S. 4; Umberto Gnoli, Facciate graffite e dipinte in Roma (estratto dalla Rivista "Il Vasari, annata VIII–IX, 33), Arezzo 1938, S. 53.

[784] S. zu diesem Fresko Witcombe 1981, Bd. 1, S. 152; Ders. 1984; Baglione (1642), Bd. 3, S. 547.

[785] Eine von Voss publizierte Zeichnung in einer Berliner Privatsammlung stellt eine Studie dar, die ebenfalls der Verherrlichung Clemens VIII. gilt. Auf einem Globus sitzt ein Putto mit Tiara und Schlüssel. Rechts neben ihm flattert ein Schriftband auf dem die Inschrift „VIII P M" zu erkennen ist. Seitlich vor der Kugel sitzen die Personifikationen *Justitia* und *Fortitudo*. Die Figuren sind auf eine leichte Untersicht hin konzipiert. Hermann Voss, Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance, München 1928, Nr. 26: Berlin, Privatbesitz: Cherubino Alberti, Justitia und Fortitudo, Feder, laviert, Durchmesser 225 mm. Für welches Ausstattungsprojekt die Zeichnung gedacht war, ist nicht bekannt.

[786] Am 27. Januar: ASR, Cam. I, Conti, 1850, fol. 148v. S. generell zu Cherubino Alberti und der Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva: Baglione (1642), S. 132; Würtenberger 1940, S. 112-114; Brugnoli 1960, S. 235; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 152-163; Katja Richter, Die Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 33, 1999/2000, S. 305-372, s. hier, S. 348-367, die umfassende Deutung des Bild- und Inschriftenprogramms der Kapelle.

anschließend überführt wurden.[787] Erst im April 1600 beschloss der Papst jedoch, die Kapelle neu ausstatten zu lassen und er beauftragte Giacomo della Porta mit der architektonischen Gestaltung.[788] Nach den Umbauarbeiten und der Skulpturenausstattung (1604), konnte erst ab 1605 – dies belegen Zahlungen an Cherubino – mit der Ausmalung begonnen werden.[789] Der Papst verstarb am 3. März 1605 und es ist nicht nachzuvollziehen, bis wann sich die Malarbeiten der Decke hinzogen; klar ist jedoch, dass die Cappella Aldobrandini für einen gewissen Zeitraum unvollendet blieb, bis Cherubino in den Jahren 1609–1610 die Ausmalung beendete. Darüber Aufschluss gibt nicht nur das Datum in einer der Lünetten der Kapelle, sondern es existieren auch schriftliche Quellen: Zum einen berichtet ein *avviso* vom 25. November 1609 von Cherubinos Rückkehr nach Rom, um die Malarbeiten in der Cappella Aldobrandini zu vollenden.[790] Zum anderen schreibt Cherubino selbst in einem Brief vom 1. Mai 1610 an Belisario Vinta, den Sekretär des Granduca Cosimo II. de'Medici, dass die Malarbeiten in der „*Cappella della S.ta me.* […] *di Papa Clemente nella Minerba*"[791] noch andauern würden.

Das Gewölbe der Cappella Aldobrandini ist zweijochig und durch eine Tonne gewölbt, in die Stichkappen einschneiden. Das hintere, viel schmalere Joch ist durch drei Fenster an den Wandzonen charakterisiert. Die Dekoration ist dort auf einen schmalen Gewölbestreifen beschränkt. Hier ist im Zentrum eine rechteckige Scheinöffnung zu sehen, in der Putti mit Blumen abgebildet sind. Die seitlichen Stichkappen zeichnen sich durch eine ockergelbe und blaue Farbgebung aus, in deren Zentrum ein Stern sitzt. An den Stichkappenspitzen befinden sich Cherubim. Seitlich des Fensters der Endstirnwand, von einem grünen Vorhang hinterfangen, stehen Kandelaber haltende Engel (Abb. 286, 287).

Das Gewölbefresko des Hauptjoches zeigt den *Triumph des Kreuzes* (Abb. 288). Das Kreuz wird durch einen runden Oculus, über dem sich eine Balustrade erhebt, von drei Putti in einer

---

[787] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 154; Roberto Zapperi, Der Neid und die Macht. Die Farnese und Aldobrandini im barocken Rom, München 1994, S. 82. Hier auch zum Folgenden.

[788] In einem *avviso* vom 22. April 1600 heißt es: „*... et poi quelli medesimi assegnamenti di danari che andavano spesi per detta fabrica, S. B.ne gli sia per applicare et convertire in un'altra fabrica di un'altra capella, che vuol far fare nella chiesa della Minerva poichè in quella chiesa riposano le ossa della madre, forse del padre, et de altri di sua casa.*" Zitiert nach Rossi 1934, S. 323 (Quelle: Biblioteca Vaticana, Ms. Urb. lat. 1068). In einem anderen heißt es: „*Di Roma li 25 Agosto 1601. Il Papa hà destinato 3 mila scudi il mese per la fabrica d'una sontuosa Capella da farsi nella Chiesa della Minerva con la sepoltura di s s.tà e de suoi successori.*" Zitiert nach Rossi 1935, S. 34 (Quelle: Biblioteca Vaticana, Ms. Urb. lat. 1069) - Neben Giacomo della Porta war auch Carlo Maderno als Architekt tätig; für die Marmorverkleidung zeichnete Girolamo Rainaldi verantwortlich, s. Macioce 1990, S. 147.

[789] Witcombe vermutet die Auftragserteilung an Cherubino Alberti durch Papst Clemens VIII. bereits im Jahr 1603, s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 157. Zu den Zahlungen am 27. und 28. Januar 1605, am 1. Juni und 27. August 1610 und einer Zahlung im Jahr 1613 s. ebd., Bd. 2, S. 361f.

[790] „*È venuto qua Cherubino da Borgo, pittore celebre, mandato dal cardinal Aldobrandini per imporre fine alle pitture, che si devono fare nella cappella di casa Aldobrandina nella chiesa della Minerva.*" Zitiert nach J.A.F. Orbaan, Documenti sul barocco in Roma, 2 Bde., Rom 1920, Bd. 1, S. 159.

[791] Zitiert nach Witcombe 1981, Bd. 2, S. 340.

Lichtaureole gen Himmel getragen. Der Fluchtpunkt ist dezentral gelegen und die Perspektive richtet sich nach einem Standpunkt vor der Kapelle. Die scheinarchitektonische Anlage des Oculus ist dem im ersten Chorjoch von San Silvestro al Quirinale angewandten Schema gleich.[792] In den Stichkappen rechts und links sind zwei kleinere Oculi zu sehen, durch die Engel in den Kapelleninnenraum hinein- bzw. herausfliegen. Die Oculi sind kartuschenähnlich gerahmt. Zu den Seiten der Stichkappen hin schließen sich ein Stern und ein Fächermotiv an. Auch die „Scheinpendentifs" sind ähnlich gestaltet wie in San Silvestro al Quirinale: Auf dicken Festons sitzen Putti und scherzen mit den Wappensymbolen des Aldobrandini-Papstes. Darunter schweben vor einem goldgelben Grund Putti bzw. Engel. In der Wandzone sitzen in den seitlichen Lünetten rechts der *Prophet Ezechiel* (Abb. 289) und links die *Erythräische Sibylle* (Abb. 290); beide sind von Putti begleitet.[793]

Eine Entwurfsskizze in Florenz wird aufgrund der Darstellung vom *Triumph des Kreuzes*, mit der Gewölbedekoration der Cappella Aldobrandini in Verbindung gebracht (Abb. 291).[794] Wie in der Kappelle zu sehen, öffnet sich zentral ein großer runder Oculus illusionistisch zum Himmel. Auf der Zeichnung ist die Scheinarchitektur jedoch um ein zusätzliches Geschoss samt Attika ergänzt.[795] Das Kreuz, das von den Putti gen Himmel getragen wird, ist weitestgehend dem Projekt nach an das Kapellengewölbe projiziert. Die Komposition wurde auch hier vereinfacht, indem man die Anzahl der Putti reduzierte. Für die Pendentifs liegen Varianten vor, diese ebenfalls durch Oculi zu durchbrechen bzw. sie als Figurennischen zu gestalten.

Eine weitere Vorstudie zeigt den Propheten *Ezechiel* (Abb. 292).[796] Auf drei Studien, die Kandelaber tragende Engel darstellen und die womöglich mit den Fresken der Cappella Aldobrandini oder den Fresken in San Silvestro al Quirinale in Verbindung stehen, wurde bereits oben verwiesen.[797]

---

[792] Bereits notiert von Würtenberger 1940, S. 113; Brugnoli 1960, S. 235, Witcombe 1981, Bd. 1, S. 157.

[793] S. hierzu auch Würtenberger 1940, S. 113, mit Anm. 67; Richter 1999/2000, S. 338-340.

[794] Würtenberger 1940, S. 113f; Brugnoli 1960, S. 235; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 158; Richter 1999/2000, S. 344f. Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv.-Nr. 29 ORN: Cherubino Alberti, Projekt für das Gewölbe der Cappella Aldobrandini, Feder, braun laviert, Bister, Kohlestiftspuren, 366 x 292 mm. Witcombe führt eine weitere Florentiner Zeichnung an (Inv.-Nr. 1689 ORN (Abb. 275): Cherubino Alberti, Deckenentwurf mit Gottvater und Passionswerkzeuge haltenden Putti, Kohlestift, Feder, Bister, grau laviert, Bleiweiß, Spuren von Rötel, 427 x 303 mm: Würtenberger 1940, S. 114), welche er als ersten Entwurf für das Gewölbe der Cappella Aldobrandini bezeichnet. Ebenso Richter 1999/2000, S. 342.

[795] Grund der Vereinfachung des Projekts ist womöglich der Tod des Papstes bzw. die Verzögerung, die hierdurch entstand.

[796] Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2886 (15948 F 11): Cherubino Alberti, Studie zum Propheten Ezechiel der Cappella Aldobrandini, Kohlestift, Feder, braune Tinte, braun laviert, Rötel, 365 x 285 mm: Herrmann-Fiore 1983, S. 96-98, Kat.-Nr. 42.

[797] Zu den Zeichnungen s.o., Anm. 758. S. des Weiteren zu einer womöglichen Puttenstudie oben, Anm. 608.

Im Sommer 1606 war Cherubino für Kardinal Alfonso Visconti (1552–1608) in der Villa Lancellotti in Frascati tätig.[798] Die Villa, die sich im Besitz der von Filippo Neri gegründeten Kongregation der Oratorianer befand, war ab November 1599 von Visconti für einen jährlichen Preis von 50 scudi angemietet worden, wobei vertraglich festgehalten wurde, dass die Oratorianer sich weiterhin auf dem Gelände aufhalten durften – ein häufiger Gast war beispielsweise Cesare Baronio – und dass Visconti auf eigene Kosten Veränderungen vornehmen konnte, was er mit einer Vergrößerung des Gebäudes auch tat. 1605 wurde der Mietvertrag in einen Vertrag auf Lebenszeit umgeändert und eine zusätzliche Klausel eingefügt, die den eventuellen Erben des Kardinals nach dessen Ableben jegliche Besitzansprüche auf die Villa entsagte. Der Umbau der Villa war zu diesem Zeitpunkt fast abgeschlossen, so dass im folgenden Jahr die Innenausstattung in Angriff genommen wurde.

Im Erdgeschoss sind heute noch sechs Deckengemälde zu sehen, die von Cherubino stammen und bis zur Zuschreibung durch Pietraroia (1980) als Werk von Annibale Carracci galten (Abb. 293-297).[799] Nach dem Tod des Kardinals Visconti (19. September 1608) blieben viele Rechnungen unbezahlt und die Handwerker und Künstler, unter anderem auch Cherubino Alberti, wandten sich zwecks Vergütung an die Oratorianer.[800] Cherubino forderte 800 scudi für seine Arbeit ein, obwohl seine Fresken Schätzungen diverser Architekten zufolge, den Wert der Villa um 1500 bzw. 1600 scudi erhöht hätten.[801]

Aufgrund der Dokukmente und des malerischen Stils ist die Richtigkeit der Zuschreibung an Cherubino Alberti nicht zu bezweifeln. Hinzu kommt, dass der Künstler Alfonso Visconti mehrere Stiche gewidmet hat. Allen voran ist hier ein 1607 gestochener Druck zu nennen, der die Aufschrift trägt: „ILLUSTRISS ET REVERENDISS DOMINO / D CARD VICECOMITI / Ex picturis quas Cherubinus Albertus in eius Villa / Tusculana pinxit, has ipsemet

[798] Zur Villa Lancellotti s. Renato Lefevre, Appunti sulla prima costruzione di Villa Lancellotti a Frascati, in: L'Urbe. Rivista Romana 38, 1975, S. 36-47; Pietro Pietraroia, Villa Lancellotti, in: Ausst.kat. Villa e paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino, hrsg. von Almamaria Tantillo, Roma Palazzo Venezia, März–Mai 1980, Rom 1980, S. 191-206; s. hier auch zum Folgenden. – Als einzige Quelle berichtet Baldinucci über die Tätigkeit Cherubinos in der Villa Lancellotti, s. Baldinucci (1725–1730), S. 154.

[799] Pietraroia 1980, mit erstmaliger Publikation der Fresken (Abb. 3, 4, 5, 7, 8). Bereits Lefevre 1975, S. 45, äußert Zweifel an der Zuschreibung der Fresken an Carracci, wo doch dessen Name in keinem Dokument bezüglich der Villa Lancellotti zu finden ist, der Name Cherubino Albertis hingegen schon. Grund für die fälschliche Zuschreibung sind mit großer Wahrscheinlichkeit die gleichen Initialen (C und A), die sich mit dem Datum (1606) auf einem der Fresken finden. S. zu Cherubino in der Villa Lancellotti auch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 167-172.

[800] ASR, Congregazione Oratorio, busta 110, fasc. Visconti. Letztlich wurde erst am 6. April 1615, sieben Monate vor seinem Tod, ein Urteil zugunsten Cherubinos gefällt. - Von dem Rechtsstreit berichtet bereits Lefevre 1975, S. 44f; s. ebenso Pietraroia 1980, S. 193-196.

[801] ASR, Congr. Oratorio, busta 110, fasc. Visconti, Summarium Testium, int. 3, fol. 10v; Ebd., int. 2, ohne Folierung. S. auch Lefevre 1975, S. 45; Pietraroia 1980, S. 193.

incidit".[802] Er gibt spiegelverkehrt einen Putto wieder, wie er in ähnlicher Haltung auch in einem Oculus in der Villa Lancellotti dargestellt ist (Abb. 298).[803] *Di sotto in sù* ist er zu sehen und mit dem Wappentier des Kardinals Visconti ausgestattet, einer Schlange, hier mit Drachenkopf versehen, aus deren Maul eine kleine nackte weibliche Figur herausragt und über der eine Krone schwebt. Die Schlange windet sich um einen Putto. Der Putto wiederum hält einen Bischofshut über den Drachenkopf, dessen Quasten ornamental die Figurengruppe rahmen.[804] Auf drei der sechs Fresken findet das Motiv des sich um einen fliegenden Putto windenden Drachens, bzw. der Schlange, in verschiedenen Varianten Verwendung. Die Putti entsprechen hierbei jenen bereits bekannten und mehrmals von den Alberti verwendeten. So entspricht jener Putto mit Bischofshut in der Hand, der auch dem Stich am nächsten kommt, genau jenem Putto, welcher im Gewölbe der Sala des Palazzo Alberti in Sansepolcro (Abb. 283) dargestellt ist. Und der Putto, der sich im Oval unterhalb der auf einer Wolke sitzenden *Vera Sapientia* befindet[805], ist eine Wiederholung desjenigen, welcher im Palazzo Albani-Del Drago bzw. in einem der Oculi in der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano dargestellt ist (Abb. 230, 244).[806]

Des Weiteren sind in der Villa Lancellotti drei biblische Szenen dargestellt, in denen, entsprechend der Positionierung der Fresken an der Decke, die Himmelsthematik im Vordergrund steht: *Elias Himmelfahrt auf dem feurigen Wagen* (2. Buch der Könige, 2,11-13), *Habakuk, der von einem Engel am Schopf gen Babylon getragen wird* (Buch Daniel 14,33-39) und die *Verstoßung der Engel aus dem Himmel* (Offenbarung 12,9) (Abb. 294, 295). Auf den beiden Darstellungen mit *Elia* und *Habakuk* ist jeweils eine Datierung angebracht, welche auf dem *Elia*-Fresko von den Initialen Cherubino begleitet wird.[807] Wie bereits Pietraroia feststellt, weisen gerade die biblischen Szenen eher den Charakter eines

[802] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 170 nennt fälschlicherweise das Jahr 1606.

[803] S. auch Bartsch 1982, Nr. 142. Zudem fertigte Cherubino bereits 1583 eine Stichserie, die die vier musizierenden Engelspaare wiedergibt, welche von Polidoro da Caravaggio in die Sockelzone der Fetti-Kapelle in San Silvestro al Quirinale gemalt wurden. S. ebd., Nrn. 131-134. S. auch Achim Gnann, Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale in Rom: Die Ausmalung der Kapelle Fra Mariano del Piombos, in: Arte Lombarda 3-4, 1991, S. 134-139. Ein weiterer, Visconti gewidmeter Stich von 1599 stellt die Stigmatisierung des heiligen Franziskus dar, s. Bartsch 1982, Nr. 56; Pietraroia 1980, S. 202.

[804] Es handelt sich nicht um einen Kardinalshut, vgl. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 170.

[805] Die weibliche Personifikation mit Buch in der Hand, hinter der ein Putto mit einem Spiegel steht, in dem sich ihr Gesicht spiegelt, wird von Pietraroia als Mischung zwischen *Prudentia*, als deren Attribut er die Schlange der Familie Visconti zählt, und *Vera Sapientia* gedeutet, s. Pietraroia 1980, S. 203. Bzgl. der *Prudentia* verweist Pietraroia hier auf jene, die in der Loggia des Palazzo Ruggieri dargestellt ist.

[806] S. diesbezüglich auch oben, Anm. 684.

[807] „ADI 31 AGO: 1606" und „L[AUS] D[EO] / 1606 C.A.", zitiert nach Pietraroia 1980, S. 202.

quadro riportato auf, bedingt durch die Tatsache, dass die Figuren in Aufsicht – bzw. in nur leichter Untersicht – dargestellt sind und nicht *di sotto in sù*.[808]
Zeitgleich datiert Matteoli Cherubinos Tätigkeit in Santa Maria in Vallicella, Rom.[809]

Die Zeit nach Giovannis Tod (1601) bis hin zu Cherubinos Tod (1615) ist relativ schlecht dokumentiert. Vereinzelt, wie im Falle der Cappella Aldobrandini und der Villa Lancellotti, gibt es Hinweise, die jedoch kein vollständiges Bild über Cherubinos Tätigkeiten und Aufenthaltsorte geben. Er war z.B. im November 1608 nachweislich in Sansepolcro. Federico Zuccari berichtet in seinem *Passaggio per Italia*, nachdem er am 9. November Florenz verlassen hat, um Verwandte in Urbino zu besuchen: „*Così passammo per Val d'Arno al Borgo San Sepolcro ove trovai il nostro virtuoso Cherubino Alberti, e Durante de' Neri* [Durante Alberti, Anm. d. Verf.] *et altri belli ingegni, che stemmo la sera allegramente*…".[810]

Witcombe vermutet, dass Cherubino auch bei den Feierlichkeiten zum triumphalen Empfang Maria Magdalenas von Österreich (1589–1631) am 18. Oktober 1608 und den damit verbundenen Hochzeitsfeierlichkeiten mit Cosimo II. de'Medici (1590–1621) in Florenz beteiligt gewesen sein könnte.[811] Zu Beginn des 17. Jahrhunderts widmete Cherubino sowohl Christine von Lothringen (1565–1637) als auch Cosimo II. de'Medici und seiner Gemahlin Maria Magdalena von Österreich einige Stiche[812], jedoch schien er sich damit eher um einen weiteren Auftrag bemühen zu wollen. Davon zeugen jedenfalls Briefe, die Cherubino nach Florenz sandte.[813] Der am 1. Mai 1610 verfasste Brief an Belisario Vinta, den Sekretär von Cosimo II. de'Medici, enthält den Vorschlag, eine Sala der Villa Medici bei Trinità de'Monti mit illusionistischen Malereien zu versehen.[814]

---

[808] Pietraroia 1980, S. 203. Der Autor verweist darauf, dass die Themenwahl und auch die Darstellungsweise womöglich durch den Auftraggeber, Kardinal Visconti, und vielleicht auch durch Cesare Baronio beeinflusst worden waren.

[809] Matteoli 1983, S. 814. Bereits Baldinucci schreibt als einzige Quelle: *„…circa l'anno 1611 dipinse* [Cherubino Alberti] *molto nel palazzo de'Visconti in Frascati, e nella Chiesa della Minerva per l'eminentissimo Cardinale Aldobrandini, e dipoi nella Chiesa Nuova di Vallicella.*" Baldinucci (ca. 1725–1730), S. 154. Was Cherubino in der Chiesa Nuova gemalt haben soll, ist unbekannt.

[810] Federico Zuccari, Il passaggio per Italia, hrsg. von Alessandro Ruffino u.a., Lavis 2007, S. 109f.

[811] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 173. Dokumentarische Belege, die auf eine Mitarbeit Cherubinos hinweisen, existieren nicht.

[812] Ebd., S. 165f. S. auch oben, Anm. 691.

[813] Vom 27. Januar 1605 an Christine von Lothringen und vom 1. Mai 1610 an den Sekretär von Cosimo II. de'Medici. Beide Briefe transkribiert von Witcombe 1981, Bd. 2, S. 339-341.

[814] „*... al Palazzo di loro Altezze Ser.me alla Trinità de Monti, dove notai in detto Palazzo nella volta della Sala esser tre quadri compartiti lasciati di già per dipingere, ornati à torno con stucco, dove io giudica poter fare q.alche bella cosa di vaghezza in scurto…*", und er hofft des Weiteren, im Frühling des kommenden Jahres in die Toskana gehen zu können. Auszug zitiert nach Witcombe 1981, Bd. 2, S. 340; ebd., Bd. 1, S. 179f. S. generell zum Verhältnis der Medici zu Cherubino Alberti: Witcombe 1991.

Wohl um 1609 reichte er in Wettbewerb mit Gaspare Celio und Ludovico Cigoli für die Ausmalung der Kuppel der Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore Entwürfe ein.[815]
Am 23. Oktober 1610 erfolgten Zahlungen an Cherubino für Malereien im Quirinalspalast, die nicht erhalten sind.[816]

1613/1614 war Cherubino Alberti dann im Auftrag des Kardinals Scipione Borghese (1577–1633) im Gartencasino der Borghese am Quirinal, dem heutigen so genannten Casino dell'Aurora des Palazzo Rospigliosi-Pallavicini, tätig.[817] Er selbst berichtet in einem Brief vom 14. September 1613 an Belisario Vinta: „*... son stato forzato dal sig.re Cardinal Borghese à dipingerli una loggia…*".[818] Mandl publiziert einen Quellenbeleg, der sich im Archivio Borghese befindet und über Cherubinos Tätigkeit Aufschluss gibt: „*1613 e 1614. Per indoratura fatta ultimamente nelle loggia di Sig. Ill.ma verso S. Silvestro di Monte Cavallo cioè paese del Brillo, et attorno l'istorie del Tempesta con le mezze lune dove ha fatto le figure Cherubino del Borgo.*"[819] Die Lünette trägt das Datum 1614.[820]
In der dreiachsigen Loggia des Gartencasino ist die Mittelachse durch einen Bogen gekennzeichnet. In der Lünette der Endstirnwand, in den dortigen Zwickelfeldern und in den Zwickelfeldern des Eingangsbogens malte Cherubino Putti mit den heraldischen Symbolen der Borghese (Adler und Drache) sowie insgesamt vier „Genien des Ruhmes"[821] (Abb. 299, 300). Die zwei Putti in der Lünette sind in Untersicht dargestellt und weisen die für Cherubino charakteristische Haltung mit je einem erhobenen Bein und einem erhobenen Arm auf (Abb. 299). Beide halten eine Krone über den Kopf des jeweiligen Wappentiers, dem sie zugeordnet sind. Während der linke Putto neben dem Adler auf einem Füllhorn mit Blumen, Getreide und Münzen sitzt, hält der rechte Putto auf dem Drachen einen Spiegel. Die Attribute sind mit den Tugenden *Abundantia* und *Prudentia* zu verbinden und durch die

[815] Der Auftrag wurde an Cigoli erteilt, s. Anna Matteoli, Ludovico Cardi-Cigoli Pittore e Architetto. Fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indice analitico, Pisa 1980, S. 31, 81. Datierung nach Herrmann-Fiore 1983, S. 34. Eine in Cambridge aufbewahrte Zeichnung wurde zuletzt mit diesem Entwurf in Verbindung gebracht, vgl. Scrase 2011, Kat.-Nr. 4; s.o., Anm. 766.
[816] „*… per la pittura fatta da lui nella volta della stantia appresso la cap.a che la S.ta di N.S.re fa fare nel pal.o di monti cavallo*", zitiert nach Witcombe 1981, Bd. 2, S. 348.
[817] S. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 181f. Zudem Angela Negro, Il giardino dipinto del Cardinal Borghese. Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma, Rom 1996; Ralph Ubl, Guido Renis Aurora. Politische Funktion, Gattungspolitik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 1, 1999, S. 209-241; Oy-Marra 2005, S. 53-68.
[818] Zitiert nach Witcombe 1981, Bd. 2, S. 345.
[819] Zitiert nach Johannes Mandl, Zur Baugeschichte und Ausstattung des Casino Rospigliosi in Rom, in: Hermann Egger. Festschrift zum 60. Geburtstag am 7. Dezember 1933, Graz 1933, S. 63-68, hier S. 68, Anm. 27.
[820] S. z.B. Negro 1996, S. 29.
[821] Erstmals so bezeichnet von Ubl 1999, S. 210.

Heraldik auf die Borghese zu beziehen.[822] Die Genien in den Zwickeln blasen allesamt in antikisierende Blasinstrumente, die – mit einer Ausnahme – in einen Delfinkopf enden. Die Genien der Eingangswand halten zudem einen Lorbeerkranz in der Hand.

Als Studie zu den Putti in der Lünette gilt eine in Edinburgh aufbewahrte Zeichnung (Abb. 301).[823] Zwei Putti sitzen in annähernd spiegelsymmetrischer Haltung auf einem mit Inschriftentafel versehenen Podest und halten eine Krone über die Köpfe von Adler und Drachen, welche sich hinter ihnen befinden. Herrmann-Fiore verweist auf zwei weitere Zeichnungen, die ihrer Meinung nach mit den Fresken im Casino dell'Aurora in Verbindung stehen könnten. Eine davon wird im Istituto Nazionale per la Grafica in Rom aufbewahrt und stellt einen nach hinten gelehnten Jüngling mit erhobenem Arm dar.[824] Die Zeichnung ist meines Erachtens zu allgemein gehalten und weist keine spezifischen Merkmale auf, die sie mit den ausgeführten Fresken verbinden könnten. Auf dem zweiten, in den Uffizien aufbewahrten Blatt sind zwei Putti dargestellt, die, ähnlich den Genien im Casino, in Blasinstrumente blasen (Abb. 302); verso ist ein weiterer ebensolcher Putto abgebildet (Abb. 303).[825] Allesamt sind architektonisch in Bogenzwickeln eingepasst. Die gleiche Technik, schwarze Tinte über Rötel, könnte zudem davon zeugen, dass die Zeichnungen in Edinburgh und Florenz dem gleichen Projekt angehören.

Ein Fresko, das Cherubino in der vierten Kapelle rechts in Santa Maria in Via (Cappella della Santissima Trinità, auch Cappella Lambardi bzw. Lombardi[826]) malte, wird zwischen 1610 – Vollendung der Kapelle – und 1614 datiert.[827] Ehemals war das Fresko wohl signiert[828], jedoch ist dies heute nicht mehr zu erkennen (Abb. 304). Zu sehen ist im Vordergrund, leicht aus dem Zentrum nach links versetzt, die *Bundeslade*, die von Engeln gebracht wird, während links im Mittelgrund Moses die Gesetzestafeln empfängt. Auf der rechten Seite schließt sich

[822] Die Kombination von Drache – anstelle der Schlange – und Spiegel, als Attribute der *Prudentia*, ist vor allem unter Gregor XIII. häufig anzutreffen, s. dazu oben, Anm. 322. Die Borghese konnten sich mit dem Drachen als Wappentier an diese Tradition anschließen.

[823] Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. D 905: Cherubino Alberti, Zwei Putti mit den Wappentieren der Borghese, über deren Köpfe sie Kronen halten, Feder, schwarze Tinte, braun laviert über Rötel, 212 x 413 mm: Andrews 1968, Kat.-Nr. 7. Bereits Andrews (mit Verweis auf Popham) stellt die Verbindung zwischen dem Fresko im Casino dell'Aurora und der Zeichnung her.

[824] Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2923 (15948-G-31): Cherubino Alberti, Aktstudie eines Mannes, Feder, braune Tinte, Rötel, 196 x 130 mm: Herrmann-Fiore 1983, S. 101f, Kat.-Nr. 46.

[825] Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 104438: Cherubino Alberti, Studie für zwei Putti, Feder, schwarze Tinte über Rötel, 275 x 215 mm.

[826] Hier wurde Carlo Lombardi 1620 beigesetzt.

[827] Carlo Cecchelli, S. Maria in Via (Le Chiese illustrate, 14), Rom 1925, S. 52; Brugnoli 1960, S. 235; Witcombe 1981, Bd. 1, S. 176-178; Herrmann-Fiore 1983, S. 34; Matteoli 1983, S. 814f.

[828] Cecchelli 1925, S. 52.

in der gleichen Ebene eine Prozession an. Zwei Drittel des Bildfeldes nimmt jedoch die Darstellung von Gottvater mit Engeln im Himmel ein. Vier der sechs Engel sitzen auf einem Wolkenband und halten insgesamt drei Inschriftenbänder mit der Aufschrift SANCTVS. Brugnoli vergleicht die Landschaft des Freskos mit dem Stil Polidoro da Caravaggios in der Cappella des Fra' Mariano in San Silvestro al Quirinale, die Cherubino bekannt war.[829] Witcombe hingegen bezweifelt, dass die Landschaft von Cherubino stammt.[830]

In seinen letzten Lebensjahren scheint Cherubino eher zurückgezogen gelebt zu haben. Baglione berichtet von seinem „*humor malinconico*" und davon, dass er die Zeit damit verbrachte, Schleudern zu konstruieren.[831] Cherubino Alberti verstarb am 18. Oktober 1615 und wurde in Santa Maria del Popolo beigesetzt.[832]

[829] Brugnoli 1960, S. 235. S. dazu auch oben, Anm. 553.
[830] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 177. Er schlägt für die Landschaft Francesco Lambardi (Lombardi) vor, welcher das Fresko auf der rechten Kapellenseite malte.
[831] Baglione (1642), S. 132f.
[832] Das Grabmal wurde in den Gang rechts neben der Kirche versetzt. In den Inschriften wird auch auf Giovanni und Alessandro Alberti verwiesen. Das Testament Cherubinos vom 18. Oktober 1615 liegt im Archivio di Stato di Roma: ASR, Notai dell'A.C., vol. 4613 (Akten des Iulius Olivellus, 1615), fol. 770ff.

III. 2. 2. Die Fresken in Loggia und Salone des Palazzo Ruggieri: Ein Werk der Alberti?

III. 2. 2. 1. Charakteristika der Freskendekorationen und -entwürfe der Alberti

Bei der Betrachtung der Werke von Cherubino und Giovanni Alberti in Sansepolcro, Sabbioneta, Rom und Frascati war aufgefallen, dass viele dekorative und figürliche Motive in einer Zeitspanne von ca. 25 Jahren (1586–1610) quasi signaturhaft immer wieder verwendet werden. Zu nennen sind hier als architektonische Formen an erster Stelle die Konsolen, die in zwei Varianten vorkommen, manchmal miteinander kombiniert werden und bisweilen monumentalen Charakter aufweisen: Die erste Variante ist im oberen Bereich eher blockhaft ausgebildet, d.h. die ehemals runde Volute ist unten abgeschnitten und kann mit goldenen Tropfen verziert sein, während der untere Bereich sich zweiteilt. In diesem Spalt sind häufig festliche Bänder, bisweilen kleine Kügelchen, zumeist aber Fruchtfestons befestigt, die herunterhängen (Abb. 266). Die zweite Variante ist mit fallender Volute versehen und ist ebenso wie die erste Variante im unteren Bereich gespalten und mit Beiwerk verziert (Abb. 172). Beide Varianten kombiniert zieren beispielsweise die Wandpartie mit den Tugenden in der Sala Clementina (Abb. 262), den Fries der Sala del Concistoro (Abb. 279) und den Oculus der Cappella Aldobrandini (Abb. 288). Auch auf Wandgestaltungsentwürfen der Alberti sind beide Konsolentypen, teils miteinander kombiniert, anzutreffen (Abb. 253, 255). Häufig tauchen beide Typen auch ins Profil gedreht auf (Abb. 262, 280). Es kann bei beiden Konsolenvarianten vorkommen, dass die innerste Drehung der Volute nach außen gezogen ist und in einer abstehenden Spitze endet. Diese nach außen gedrehten Spitzen finden auch an ionischen Kapitellen der Scheinarchitekturen sowie an anderen dekorativen Voluten Verwendung (Abb. 305); das Motiv ist zudem auf vielen Stichen Cherubinos zu beobachten.[833] Weniger häufig finden die bauchigen, auf Michelangelos Modell zurückgehenden Baluster Verwendung, die immer monumentale Dimensionen und stützende Funktionen besitzen (Abb. 173, 253). In kleinem Format und unverziert sind sie jedoch Bestandteile der von den Alberti häufig gemalten Balustraden, welche die Scheinarchitekturen schmücken (Abb. 172, 230, 264, 266).

Die Wand- bzw. Friesgestaltung der Alberti zeichnet sich häufig durch ein mehrfach verkröpftes Gesims aus. Speziell unter Nischen mit Allegorien oder Heiligen tritt es illusionistisch weit hervor (Abb. 172, 253, 260, 280, 313). Die Scheinarchitekturen sind zudem oft mit Dreiecksgiebeln versehen (Abb. 172, 253, 256, 264, 313).

[833] Oft verwendet an Kartuschenrahmen, s. z.B. Bartsch 1982, Nrn. 67, 68, 116, 118, 139, 142 (Abb. 298), 156.

Charakteristische scheinarchitektonische Merkmale der Werke der Alberti stellen jedoch vor allem die illusionistischen Wand- und Deckendurchbrechungen dar, die zwar auch in rechteckiger (Abb. 172, 231, 257, 261, 279) und dreieckiger (Stichkappen) (Abb. 267) Form existieren, zumeist aber rund oder oval sind. Speziell diese runden und ovalen Durchbrechungen, die *sfondati* oder Oculi, tauchen in den Werken der Alberti ab 1587/1588 durchgehend auf (Abb. 191, 217, 224, 228, 244, 261, 282, 284, 285, 296, 297).[834] Bisweilen erhebt sich oberhalb der illusionistischen Deckenöffnung eine scheinarchitektonische Konstruktion (loggienartiger Aufbau, Säulenarchitektur oder aber Balustrade) (Abb. 231, 264, 266, 278), aber es existieren ebenso schlichte Öffnungen direkt in den Himmel, wobei lediglich die Deckendicke fingiert wird (Abb. 217, 244, 284). Der Fluchtpunkt liegt hierbei in der Regel dezentral[835], so dass die Perspektive auf einen Betrachterstandpunkt ausgerichtet ist, der zumeist im Eingangsbereich des Raums bzw. der Kapelle liegt. Bei den illusionistischen Himmelsöffnungen der Alberti spielt das scheinbar von außen einfallende Licht eine große Rolle.[836] Ihm kommen raumerhellende und raumgestaltende Funktionen zu, die den Realitätscharakter der Malereien erhöhen. Als überzeugende Beispiele können hier die Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano (Abb. 227) und die Sala Clementina (Abb. 258) angeführt werden. In Kombination mit den hellen Himmelsöffnungen tauchen oft kleinere *sfondati* auf, die einen dunklen Hintergrund besitzen und die sich scheinbar ins Gemäuer öffnen (Abb. 233, 234, 260, 261, 268, 269). Gemeinsam ist einer Großzahl der verschiedenen Oculi jedoch, dass sich oberhalb von ihnen oder in ihnen Putti aufhalten, die grundsätzlich *di sotto in sù* dargestellt sind. Die „leeren" Oculi, im Falle einer illusionistischen Himmelsöffnung, dienen zumeist als Spender von Spotlights (Abb. 232, 259, 279).

Ein weiteres, jedoch weniger häufig verwendetes architektonisches Element, das in den Scheinarchitekturen der Alberti vorzufinden ist, ist die Rahmengestaltung eines quadratischen Feldes (Fenster bzw. andere Wanddurchbrechung, Inschriftentafel). Die Rahmung ist mit Ohrenfaschen versehen und an den unteren Enden nach unten verlängert. Meist sind hier Guttae angefügt. Seitlich, ober- und unterhalb können sich dekorative Verzierungen befinden, alternativ seitlich jedoch auch Stützen, die oben mit einem Kapitell und unten durch eine fallende Volute charakterisiert sind (Abb. 255, 267, 283).

[834] Die durch mehrere Öffnungen zum Himmel durchbrochene Deckengestaltung veranlasste Würtenberger dazu, von einem „Typus der Siebdecke" zu sprechen, s. Würtenberger 1940, S. 110.

[835] Ausnahmen bilden hierbei der Oculus im Oratorio del Crocifisso und jener im Palazzo Alberti in Sansepolcro (Abb. 203, 282).

[836] Zum gemalten Licht als illusionssteigerndes Medium bereits Voss 1920, S. 531; Würtenberger 1940, S. 102, 110.

Gemeinsam ist den oben besprochenen Werken der Alberti, insbesondere dann, wenn die Scheinarchitektur ein gestaltendes Element ist, das Streben nach Symmetrie. So werden in Räumen, die nur auf einer Seite Fenster besitzen, diese auf der Gegenseite spiegelsymmetrisch durch Malerei ergänzt (Abb. 238, 267). Ebenso finden gemalte Nischen, Giebel und illusionistische Öffnungen eines Frieses ihre Pendants an der gegenüberliegenden Wand. Das System der Symmetrie ist soweit elaboriert, dass sogar architektonisch existierende Unregelmäßigkeiten durch die gemalte Architektur ausgeglichen werden.[837] Dabei ist weiterhin festzustellen, dass die Bedingungen der realen Architektur grundsätzlich in das scheinarchitektonische System integriert sind und mitgestaltend auf dieses einwirken.

An motivischen Charakteristika im Œuvre der Alberti sei an erster Stelle auf das Fächermotiv verwiesen. Erstmals im Palazzo Giovagnoli in Sansepolcro (1587/1588) nachweisbar (Abb. 184), findet es sich in vielen Dekorationssystemen von Cherubino und Giovanni (Abb. 228, 266, 285). Des Weiteren sind die üppigen Fruchtgirlanden, -festons und -gehänge zu nennen, die auch als Stuckimitation vorkommen können. Sie markieren beispielsweise in der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano die Grate des Gewölbes (Abb. 228), in San Silvestro al Quirinale, der Sala Clementina und in der Cappella Aldobrandini dienen sie Putti als Schaukeln (Abb. 262, 266, 288), oft jedoch haben sie rein dekorative Funktion als Schmuck der Scheinarchitektur (Abb. 172, 273, 305). Oft finden sich als Dekoration neben den Fruchtgehängen auch andere fingierte Stuckelemente, meist vergoldet, in Form von Guttae, Tropfen oder „knubbeligen“ Rosetten (Abb. 172, 253, 255, 313). Ein weiteres Schmuckelement stellt der Lambrequin dar, der bisweilen mit herunterhängenden Kügelchen versehen ist (Abb. 278, 305). Die Kugeln finden sich manchmal auch an Bändern befestigt, welche die Scheinarchitekturen zieren (Abb. 233, 234). Als weiteres häufig verwendetes Motiv ist auf die Cherubim zu verweisen. Sie zieren oft Nischen, Kartuschen oder Rahmungen von *quadri riportati* (Abb. 267, 273, 280, 288, 313). Das Motiv kann bisweilen auch auf die Flügel reduziert werden. Diese schmücken dann Kartuschen[838] oder andere Rahmungen.

Die Rahmen der Scheinöffnungen bestehen häufig aus einem Doppelmäander (Abb. 230, 267, 284, 288). Ein weiteres Ornamentband in den Dekorationen der Alberti ist aus kreisförmigen Elementen mit stilisierten Blüten zusammengesetzt (Abb. 234). Eine dritte Rahmenvariante besteht aus Kreuzformen (Abb. 231) und ein viertes Ornamentband ähnelt einem Netz aus sich kreuzenden gebogenen Linien, das durch runde Elemente mit darin eingeschriebenen

[837] Beispielsweise in der Sala Clementina, s.o., Anm. 733.
[838] Bartsch 1982, Nrn. 48, 113, 143.

stilisierten Blüten unterbrochen wird (Abb. 230). Oft sind die unterschiedlichen Bildfelder jedoch nur durch farbige Bänder voneinander getrennt (Abb. 180, 206, 237, 267). Auch das Motiv des laufenden Hundes, der sich aufeinanderzu bewegt, kommt vor, zumeist an horizontalen Gesimsen (Abb. 253, 255, 256).

Das markanteste Motiv jedoch, das das Werk der Alberti charakterisiert, sind die Putti. Zumeist in extremer Untersicht dargestellt, bevölkern sie die Scheinarchitekturen der beiden Künstlerbrüder aus Sansepolcro. Oft spielen sie mit den heraldischen Zeichen ihrer Auftraggeber (Abb. 186, 229, 262, 288, 296, 297), bisweilen halten oder streuen sie Blumen, blasen in eine Fanfare, winken dem Betrachter zu oder vollführen akrobatische Handlungen (Abb. 189, 206, 217, 224, 233, 244, 266, 269, 283). Meist sind sie sich in ihrer Gestalt so ähnlich, dass davon auszugehen ist, dass auf ein und denselben *cartone* zurückgegriffen wurde.[839] Dies gilt ebenso für die einzelnen Gliedmaßen wie Arme und Beine, die oft in den Innenraum hineinbaumeln und die sozusagen bausatzkastenmäßig ihre Verwendung fanden. Einige wenige Typen tauchen wohl auch aus diesem Grunde häufiger auf. Ein Typus ist der auf einem Bein stehende, sich nach hinten lehnende Putto, der manchmal in eine Fanfare bläst (Abb. 171, 186, 224, 250, 256, 289) oder der nach oben fliegende Putto mit erhobenen Armen und verdrehten Beinen (Abb. 230, 244, 251). Auch bei den direkt auf dem Oculusrand sitzenden Putti tauchen „Doppelgänger“ auf.
Die Putti sind oft von aufgeblähten Tüchern umweht, die zumeist in einem Bogen den Oberkörper umgeben. Diese Tücher zieren auch andere in Bewegung begriffene Figuren und sind nahezu in allen Fresken der Alberti sowie auf vielen Stichen Cherubinos zu sehen (Abb. 190, 264, 283, 288, 295, 297). Dieses stilistische Hilfsmittel erzeugt einen Anschein von Lebendigkeit und Bewegtheit innerhalb der Fresken. Die Enden flattern hierbei meist ondulierend seitlich oder unterhalb des Körpers. Die gleiche Art des Ondulierens ist auch in den Gewändern bzw. den Gewandzipfeln der Figuren zu beobachten. Es handelt sich vor allem bei Genien, Engeln und Viktorien um fließende, wehende, leichte Gewänder, die keine harten, kantigen Falten aufweisen und die niemals einen geraden Abschluss besitzen (Abb. 237, 241, 243, 262, 267, 286, 287). Personifikationen, Heilige und Propheten hingegen, vor allem dann, wenn sie sitzend dargestellt sind, tragen meistens einen schwereren Mantel, der den Unterkörper bedeckt und der große Falten aufweist (Abb. 204, 236, 238, 289, 290).
Die Farben von Ober- und Untergewand sind hierbei oft komplementär (Abb. 236, 289), aber auch die Verbindung von Grün-Gelb und Gelb-Rot kann auftauchen. Häufig wird das

[839] S.o., Anm. 684.

Gewandfarbenspektrum durch eine dritte Farbe ergänzt (Abb. 198, 243, 264). Das Farbspektrum bewegt sich hierbei jedoch immer um die durch ein helles Grün ergänzte Farbtrias. Ein kräftiges Gelb, ein Blau, das sowohl zu einem Hellblau aufgehellt sein kann, bisweilen aber auch graublaue bis dunkelviolette Tönungen hat und ein helles Rot, das oft zu einem himbeerfarbenen Ton tendiert.

III. 2. 2. 2. Vergleichende Untersuchung

Die hier zusammengefassten scheinarchitektonischen, motivischen und stilistischen Merkmale der Freskendekorationen und -entwürfe von Cherubino und Giovanni Alberti können in der Folge als Basis dienen für eine mögliche Zuschreibung der Loggia- und Salonefresken des Palazzo Ruggieri an die Brüder aus Sansepolcro.

Brugnoli verweist bereits auf die Übereinstimmung der scheinarchitektonischen Motive in Hinblick auf die monumentalen Baluster und die Konsolen.[840] Sie definiert hiermit den Stil des Giovanni Alberti als Maler der Scheinarchitekturen. Die Baluster an Nord- und Südwand des Salone (Abb. 131) sind vergleichbar mit denjenigen in Sabbioneta und der Zeichnung mit dem Friesentwurf für Sixtus V. (Abb. 173, 253). Das Motiv taucht nicht in allen Werken der Alberti auf. Vielleicht mag die Verwendung im Palazzo Ruggieri darauf zurückzuführen sein, dass es ein Element der gebauten Architektur des Giacomo della Porta ist. Eine Balustrade mit bauchigen Balustern ziert sowohl Loggia als auch Treppenhaus (Abb. 41, 58). Die monumentalen Konsolen an Ost- und Westwand des Salone (Abb. 132) greifen hingegen den häufig verwendeten Typus der „abgeschnittenen“ Konsole auf, die unten zweigeteilt und mit einem Fruchtgehänge verziert ist (Abb. 255, 262, 266). In den Gewölben der Loggia kehrt der gleiche Typus, in kleineren und leicht modifizierten Varianten, wieder (Abb. 105, 116). Hier sind auch die nach außen gedrehten Spitzen der Voluten anzutreffen.

Vor allem im Dekorationssystem des scheinarchitektonischen Frieses im Salone ist der Anspruch auf Symmetrie gewahrt. Sich an der realen Architektur orientierend, wurden die Mezzaninfenster der Nordwand an der Südwand gespiegelt, die Dreiecksgiebel wurden jeweils über die vier Türen der Ost- und Westwand gesetzt und sowohl Bildfelder als auch Figurennischen finden ihre Pendants an den gegenüberliegenden Wänden.

Darüber hinaus ist auf die vielen ornamentalen und dekorativen Elemente zu verweisen, die die Scheinarchitekturen von Cherubino und Giovanni Alberti charakterisieren und die auch in

[840] Brugnoli 1960, S. 234, 240. In ihren stilistischen Vergleichen greift sie auf Sabbioneta und die römischen Werke, die Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano, die Sala Clementina und die Sala dei Palafrenieri im Vatikan, den Chor von San Silvestro al Quirinale und die Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva zurück.

der Loggia und dem Salone mannigfach Verwendung fanden: Der Fries des Salone besitzt ein mehrfach verkröpftes Gesims, das an Nord- und Südwand unter den in Nischen stehenden Personifikationen am weitesten in den Raum hineinragt (Abb. 157, 158). Hierin lässt er sich gut mit den oben angeführten Beispielen vergleichen (Abb. 253, 260, 280, 313). Des Weiteren ist er durch Dreiecksgiebel gekennzeichnet (Abb. 130) und rhythmisiert auf diese Weise die Scheinarchitektur, wie es auch andernorts zu beobachten war (Abb. 172, 253, 256, 264, 313). Auch die kleinen, für die Alberti typischen dekorativen Elemente, der fingierte vergoldete Stuck in Form von Guttae, Tropfen, Rosetten und Fruchtgehängen, sind hier als Zierde der Architektur verwendet worden (Abb. 121, 157, 159). Im Salone existiert zudem ein Lambrequin, und zwar in der Variante mit herunterhängenden Kügelchen und mit Edelsteinen geschmückt. In der Loggia tritt eine vereinfachte Form auf (Abb. 105, 154). Die an Bändern hängenden Kugeln sind im zentralen Gewölbe der Loggia zu sehen (Abb. 116). Hier, in den Eckfeldern aller drei Gewölbe, tritt auch das Fächermotiv auf, das in vielen Werken der Alberti wiederkehrt. Auch die von den Alberti verwendeten Ornamentbänder kommen im Palazzo Ruggieri vor: Der Doppelmäander umgibt die Gewölbespiegel der Loggia (Abb. 110, 117, 122), das aus Kreisform und Blüten bestehende Ornamentband umgibt die Oculi der Eckfelder im mittleren Loggiengewölbe (Abb. 79) und das aus Kreuzformen gestaltete Ornamentband rahmt die großen Bildszenen im Salone (Abb. 154). Zudem werden die *quadri riportati* des zentralen Loggiengewölbes durch die vierte oben angeführte Ornamentvariante gerahmt (Abb. 112). Einfache farbige Bänder hingegen markieren die Bogenzwickel und Lünettenfelder (Abb. 62).

Der erst kürzlich bei den Restaurierungen zum Vorschein gekommene Freskenrest an einem der Pilaster in der Loggia weist das Motiv des laufenden Hundes auf (Abb. 66). Er deutet meines Erachtens darauf hin, ebenso wie die entdeckten Farbreste, ein Grün und ein marmoriertes Rot (Abb. 67), dass auch diese Dekoration auf die Alberti zurückzuführen ist. Die gleichen Farben tauchen nämlich auch in den Fensterlaibungen des Salone auf und stellen somit ein weiteres, die Räumlichkeiten verbindendes Element dar.

Vor allem in der Loggia weisen die vielen Oculi auf die Handschrift der Alberti hin. In den Gewölbespiegeln öffnen sich die Ovale direkt in den Himmel (Abb. 110, 117, 122). Hier wurde die einfache Variante, ohne eine Scheinarchitektur darüber, gewählt. Jene hätte eine zusätzliche Distanz zwischen Betrachter und Personifikation im Himmel über dem Oculus bedeutet.[841] Zudem sind in der Loggia insgesamt sechs kleinere illusionistische Öffnungen vorhanden, die einen dunklen Hintergrund haben und scheinbar ins Gemäuer führen (Abb. 79-

[841] Bzw. ein proportionales Missverhältnis geschaffen, wie am Beispiel von Beccafumis Oculus in der Sala del Concistoro in Siena zu sehen (Abb. 192).

82, 90, 91). In allen sitzen die für die Alberti typischen, wegen der starken Untersicht quasi fragmentierten Putti. Die Putti sind auch oberhalb der ovalen Deckendurchbrechungen dargestellt. Zum Teil besitzen sie „Doppelgänger“ in anderen Werken von Cherubino und Giovanni Alberti (Abb. 117, 233). Weitere Putti bevölkern die Scheinarchitektur des Salone. Sie lagern auf den Dreiecksgiebeln und turnen in den querrechteckigen Öffungen unterhalb der Fenster herum (Abb. 131). An der Nordwand steht auf einem kleinen Podest ein Putto auf einem Bein und lehnt sich nach hinten (Abb. 134). Auf die häufige Verwendung gerade dieses Typus' durch die Alberti wurde bereits mehrfach hingewiesen.[842]

Die Wiederverwendung von bestimmten Figurentypen beschränkt sich bei den Alberti jedoch nicht nur auf die Puttenfiguren. Die *Victoria* des zweiten Gurbogens der Loggia (Abb. 95) wiederholt die Haltung einer weiblichen Figur auf zwei Entwurfszeichnungen der Alberti (Abb. 255, 314). Die *Prudentia* im mittleren Loggiengewölbe des Palazzo Ruggieri (Abb. 117) entspricht der monochromen *Caritas* in der Himmelsöffnung der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano (Abb. 232). Ein zarter Schleier überfängt sie in einem kreisförmigen Bogen. Das Motiv taucht ebenso bei den Putti in der Lünette desselben Joches auf (Abb. 88) und auch die seitlich flatternden ondulierenden Tuchbänder finden sich in Loggia und Salone (Abb. 129) in der Art, wie sie häufig im Werk von Cherubino und Giovanni Alberti vorkommen. Die Genien in der östlichen Lünette der Loggia sind in ihrer Gewandbehandlung mit anderen Genien und Engelsfiguren der Brüder aus Sansepolcro zu vergleichen (Abb. 98). Das Gleiche gilt für die Viktorien in den dortigen Gewölbezwickeln (Abb. 87, 88) sowie für die Personifikationen *Fama* und *Victoria* und vor allem der *Felicitas Pubblica* im Salone (Abb. 157, 158, 160). Auch innerhalb der Historien sind verschiedene Figuren von wehenden Tüchern umfangen bzw. ihre Gewänder bauschen sich ob der Bewegung ondulierend auf (Abb. 104, 106, 112, 154).

Bezüglich der Farbgebung in Loggia und Salone ist festzuhalten, dass es sich um das gleiche Farbspektrum handelt, das auch in den anderen Werken der Alberti vorzufinden ist. Am nächsten stehen den Fresken des Palazzo Ruggieri farblich jene der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano. So weist die Scheinarchitektur des Salonefrieses die gleiche Kombination von Grauviolett und Hellbeige auf, wie die fingierten Gewölbestrukturen der Sakristei (Abb. 131, 227). Die Farben der Ornamente und Verzierungen in der Sakristei spiegeln sich in der Dekoration der Loggia wieder (Abb. 62). Auch die Gewandfarben der Figuren, in Kombination von Komplementärfarben (Abb. 159, 162) sowie in Kombination

[842] S.o., Anm. 646.

dreier Farben (Abb. 160, 161), weisen offensichtliche Übereinstimmungen mit anderen Werken von Cherubino und Giovanni auf.[843]

Zur Zuschreibung der Fresken des Palazzo Ruggieri an die Alberti bedient sich Brugnoli auch des Stichwerks Cherubinos.[844] Die Vergleiche dienen ihr, um seinen Figurenstil zu definieren und diesen gegebenenfalls von jenem des Giovanni abzugrenzen. Das Motiv des auf einem Bein stehenden und nach hinten gelehnten Putto bringt sie mit Cherubinos Stich mit dem Motto NVDA VERITAS in Verbindung (Abb. 306).[845] Er ist Teil einer Serie nach Michelangelos Figuren aus dem Jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle und mit dem Datum 1591 versehen, somit entstehungsnah mit den Fresken des Palazzo Ruggieri. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang ein weiterer Stich aus der Serie: Hier sitzen auf der Kartusche zwei Putti in entgegengesetzter Richtung (Abb. 307).[846] In dieser Komposition weist der Stich Ähnlichkeit zu den grotesken Eckfeldern des ersten und dritten Loggiengewölbes auf (Abb. 74). Als dekorative Elemente treten auf beiden Stichen Fruchtfestons bzw. -gehänge auf, die Spitzen der Voluten sind zumeist nach außen gedreht und Tücher und Bänder flattern ornamental. Des Weiteren verweist Brugnoli auf einen Stich Cherubinos mit der Darstellung *Tobias mit dem Engel* nach Pellegrino Tibaldi von 1575[847], welcher als Inspiration für die *Victoria* an der Südwand des Salone gedient haben soll. Eine der Rückenfiguren in der Szene der *Vorbereitung auf den Seeräuberkrieg* führt sie hingegen auf einen weiteren Stich nach Michelangelo, einen Kämpfenden aus der Cappella Paolina, aus dem Jahr 1590 zurück (Abb. 308).[848] Brugnoli nennt als Quelle Cherubinos Stiche nach Polidoro da Caravaggio, insbesondere einen, der den *Triumph des Paullus Aemilius* darstellt, den Polidoro an eine Hausfassade an der Piazza Madama in Rom gemalt hatte (Abb. 309, 310).[849] Die Komposition habe jene des *Triumphes des Pompeius Magnus* im mittleren Loggiengewölbe inspiriert (Abb. 112). Neben den kompositionellen Anlehnungen lassen sich

[843] Diese stilistische und formale Nähe der Fresken des Palazzo Ruggieri zu den Fresken der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano wurde bezüglich der Datierung der Sakristeifresken bisher nie berücksichtigt. Beide Ausstattungen sind m.E. aufgrund der vielen Übereinstimmungen zeitnah zueinander entstanden, d.h. die Sakristei-Fresken sind zwischen 1592 und 1594 zu datieren und nicht um 1600, s. zur diesbezüglichen Forschungsdiskussion oben, S. 146f.

[844] Brugnoli 1960, S. 234f, 240; Dies. 1961, S. 14f.

[845] Brugnoli 1960, S. 240; Bartsch 1982, Nr. 67.

[846] Bartsch 1982, Nr. 68.

[847] Brugnoli 1960, S. 240; Dies. 1961, S. 15; Bartsch 1982, Nr. 58. In Florenz wird die vorbereitende Zeichnung aufbewahrt: Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 92172: Cherubino Alberti, Fries mit Triumphszene, Feder, blau laviert, 180 x 535 mm.

[848] Brugnoli 1961, S. 14f; Bartsch 1982, Nr. 143.

[849] Brugnoli 1960, S. 240; Dies. 1961, S. 20; Bartsch 1982, Nr. 160. Weitere Stiche nach Polidoro da Caravaggio: Ebd., Nrn. 1-5, 78-88, 91, 93-95, 101-104, 108-112, 131-134, 159-170. S. zu dieser Thematik auch Prosperi Valenti Rodinò 2004, S. 27-31.

jedoch auch motivische Übereinstimmungen in den Fresken des Palazzo Ruggieri mit Cherubinos Stichen nach Polidoro feststellen. Ein sich nach hinten umwendender Soldat, der nach vorne weist, ist auf der *Triumphszene* des Salone zu sehen (Abb. 154). Diese Figur entstammt einem Fassadenfries des Polidoro da Caravaggio mit der Darstellung des *Raubes der Sabinerinnen*, der sich am Palazzo Ricci in Rom befand und der ebenfalls von Cherubino Alberti gestochen wurde (Abb. 311).[850]
Ein Cosimo II. de'Medici (1590–1621) gewidmeter Stich, der ebenfalls das Motto NVDA VERITAS trägt, weist eine nackte Personifikation in annähernd gleicher Haltung der *Vigilantia* im dritten Loggiengewölbe auf (Abb. 122, 251).[851]

III. 2. 2. 3. Vorbereitende Zeichnungen

Weitaus wichtigere Zeugnisse bei der Zuschreibungsdiskussion stellen jedoch die Zeichnungen von Giovanni und Cherubino Alberti dar, vor allem jene, die im direkten Zusammenhang mit der Entstehung der Fresken des Palazzo Ruggieri stehen. Herrmann-Fiore publiziert eine Vorstudie Cherubinos zur *Census-Equitus-Szene* des mittleren Loggiengewölbes (Abb. 312).[852] Die Ausführung des Freskos entspricht in großen Zügen der in der Zeichnung angelegten Komposition. Hier finden zudem bereits Gesten einzelner Personen sowie Kleidung und Attribute ihre Ausformulierung, wohingegen einige Figuren nur skizzenhaft angedeutet sind. Die Linie des angehobenen Pferdebeines ist noch nicht gefunden; auf dem Fresko ist es letztlich weniger hoch erhoben.

Brugnoli zieht bezüglich der Scheinarchitektur und der Allegorien des Salone eine im Istituto Nazionale per la Grafica aufbewahrte Zeichnung heran (Abb. 313).[853] Diese kann jedoch nur hinsichtlich der oben angeführten stilistischen und motivischen Übereinstimmungen als

[850] Bartsch 1982, Nr. 159. Darüber hinaus lassen sich Bezüge zwischen der in der Loggia dargestellten *Seeschlacht* und dem durch Zeichnungen überlieferten Fries Polidoros am Palazzo Gaddi in Rom feststellen. Ein Stich Cherubinos hiernach ist allerdings nicht vorhanden. S. hierzu beispielsweise Lanfranco Ravelli, Polidoro Caldara da Caravaggio, 2 Bde., Bergamo 1987, Bd. 2 (Copie da Polidoro), Kat.-Nr. 648.

[851] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 165; Bartsch 1982, Nr. 153.

[852] Herrmann-Fiore 1980, S. 39f: London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1965-12-3-1: Cherubino Alberti, Pompeius Magnus vor den Censoren, Feder, braune Tinte, blau laviert, Kohlespuren, 161 x 207 mm, bez. "Carobino Alberti dal borgo S.to Sep.cro"; s. John A. Gere / Philip Pouncey, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640, 2 Bde., London 1983, Kat.-Nr. 10.

[853] Brugnoli 1961, S. 19. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 124930, Album 157 G 4: Giovanni Alberti, Friesentwurf, Feder, braune Tinte, Kohlestiftspuren, 156 x 208 mm; s. Herrmann-Fiore 1983, S. 104-106, Nr. 48 (hier Zuschreibung an Cherubino); Paola Coccia Desogus, in: Giulia Fusconi (Hrsg.), Cento capolavori dall'Istituto Nazionale per la Grafica. Disegni dal '500 al '800, Venedig 2000, S. 58-60, Nr. 9 (Giovanni Alberti).

Vergleichsbeispiel dienen und nicht als Vorzeichnung für die Fresken im Palazzo Ruggieri angesehen werden.

Bereits Gere verweist diesbezüglich auf einen Friesentwurf Giovanni Albertis im Louvre, welcher als Vorzeichnung zum Salonefries des Palazzo Ruggieri angesehen werden muss (Abb. 314).[854] Seine Zuschreibung der Zeichnung an die Alberti kann aufgrund der oben angeführten stilistischen Merkmale nicht angezweifelt werden. Wir sehen den Bereich der Schmalwände, welche durch die Mezzaninfenster charakterisiert sind (Abb. 129). Zwischen den Fenstern ist eine Figurennische, die durch monumentale Baluster gekennzeichnet ist. Unter den Fenstern öffnen sich querrechteckige Löcher, in denen nach hinten gelehnte Putti sitzen. Auf der Zeichnung werden zwei Versionen geliefert: Die linke Öffnung ist mit einem weiter hinten liegenden, nach oben geöffneten Oculus und einer reicheren Fensterrahmung aufwendiger gestaltet. Ausgeführt wurde die schlichtere Variante. Die Fensterrahmung wurde ebenso vereinfacht und auf Ohrenfaschen reduziert; sie orientiert sich somit an der realen Architektur im Salone (Portalrahmen). Die Rahmungen, welche auf der Zeichnung an dieser Stelle dargestellt sind, wurden für die quadratischen Öffnungen an der Ost- und Westwand angewandt (Abb. 136). Auch das Gesims ist letztlich schmuckloser gestaltet, als es die Zeichnung vorgibt. Geblieben ist eine horizontale Zweiteilung des Frieses durch ein zweites Gesims in Höhe der Kämpferzone. Ob das Blatt beschnitten ist, ist unklar, jedoch lassen sich sowohl an den Rändern links und rechts weitere Dekorationselemente ausmachen, die mit dem Salonefries des Palazzo Ruggieri übereinstimmen: Während man rechts ornamentale Bänder und Kringel sieht, die wohl die üblichen Fruchtgehänge andeuten, ist links oben der Abschluss einer querovalen Öffnung zu sehen. Darunter erkennt man Flügel und die Hand eines Engels oder Puttos, welche mit der Puttenfigur an der Nordwand des Salone übereinstimmt. Die Allegorie in der Nische stellt weder *Fama* noch *Victoria* dar. Da es sich bei der Pariser Zeichnung meines Erachtens jedoch um einen Entwurf handelt, der dem Auftraggeber zu einem Zeitpunkt vorgelegt wurde, wo womöglich das definitive ikonographische Programm noch nicht feststand, ist die hier anwesende Figur bei der Betrachtung unerheblich. In der Tat ist sie mit keinem Attribut versehen und kann somit sozusagen als universal einsetzbare Figur zur Nischenfüllung auf Entwürfen gelten. Bezeichnenderweise ist eine weibliche Figur mit gleichem Haltungsmotiv und quasi

[854] John A. Gere, Il Manierismo a Roma, Mailand 1971, S. 90: Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. 1371: Giovanni Alberti (ehemals Zuschreibung an Cesare Nebbia), Friesentwurf, Feder, braune Tinte, braun laviert, 163 x 322 mm; s. Viatte 1988, Kat.-Nr. 3. S. zudem Witcombe 1981, Bd. 1, S. 87f, Gere / Pouncey 1983, Bd. 1, S. 22.

identischer Gewandbehandlung auf dem Wandentwurf für die Galleria Farnese eingezeichnet (Abb. 255).

Ein römischer Soldat zu Pferd auf einer Zeichnung in Rom wird von der Forschung mit der *Löwen- und Elefantenjagd* im ersten Loggiengewölbe in Verbindung gebracht (Abb. 106, 315).[855] Anders als bei der *Census-Equitus-Szene*, wo Übereinstimmungen in Motiv und Haltung zwischen Zeichnung und Fresko festgestellt worden waren, existiert zwischen Bildszene und Zeichnung kein übereinstimmendes Motiv. Im besten Fall kann man das steigende Pferd als Vergleich heranziehen, welches auf dem Fresko jedoch in einer stärkeren Torsion dargestellt ist. Womöglich diente diese Zeichnung lediglich als frühe Skizze zur Motivfindung.[856]

Die gleiche Beobachtung trifft auf einen römischen Strategen zu, der in dieser Form auf keiner der Szenen verbildlicht ist, in seinem Habitus und mit seiner anktisierenden Kleidung jedoch durchaus zu dem in Loggia und Salone des Palazzo Ruggieri dargestellten Sujet passen würde (Abb. 316).[857]

Des Weiteren verweist Simonetta Prosperi Valenti Rodinò auf eine in Pesaro aufbewahrte Studie zu einem Soldaten, welcher in den Fresken des Palazzo Ruggieri Verwendung fand (Abb. 317).[858] Die männliche Figur ist auf den Fassadenfries des Palazzo Del Bufalo von Polidoro da Caravaggio zurückzuführen, welchen Cherubino nachstach.[859] Dieser Figurentypus ist gleich dreimal in den Loggiengewölben verwirklicht: Einmal in der *Löwen- und Elefantenjagd* des ersten Gewölbes (Abb. 106) und zweimal, planimetrisch versetzt, in der *Seeschlacht* des zentralen Gewölbes (Abb. 116).[860]

---

[855] Herrmann-Fiore 1983, S. 143, Kat.-Nr. 85; Coccia Desogus, in: Fusconi 2000, S. 63, Nr. 11. Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2902 (15948-G-10): Cherubino Alberti, Römischer Soldat auf steigendem Pferd, Feder, braune Tinte, braun laviert, Kohlestift, 277 x 210 mm.

[856] Brugnoli verweist bezüglich dieser Szene auf die Jagdszenen von Antonio Tempesta, s.o. Anm. 275. Tatsächlich existiert im Louvre eine Zeichnung, auf der eine Löwenjagd dargestellt ist (Inv.-Nr. 1868, s. Viatte 1988, Kat.-Nr. 437) und die Tempesta als Stichvorlage diente (Bartsch, Bd. 36, 1983, Nr. 1026). Die zentrale Gruppe, bestehend aus Reiter auf steigendem Pferd, das von einem Löwen angesprungen wird, ähnelt der im Fresko des Palazzo Ruggieri rechts dargestellten Gruppe.

[857] Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2926 (15948-G-34): Cherubino Alberti, Römischer Stratege, Feder, braune Tinte, braun laviert, Kohlestift, 280 x 207 mm: Herrmann-Fiore 1983, S. 142, Kat.-Nr. 84. Mit dem in die Hüfte gestemmten rechten Arm kommt die Figur dem im Salone dargestellten Pompeius Magnus in der Szene *Vorbereitung auf den Seeräuberkrieg* am nächsten, jedoch ist die Figur dort mehr ins Profil gedreht.

[858] Prosperi Valenti Rodinò 2004, S. 28. Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Inv.-Nr. dis. 93: Cherubino Alberti, Römischer Soldat, Kohlestiftspuren, Feder, 270 x 201 mm.

[859] Bartsch 1982, Nr. 111.

[860] Eine ähnliche Figur – beide Arme sind nach vorne genommen – ist auf dem *Martyrium des heiligen Clemens* in der Sala Clementina abgebildet (Abb. 263). Dies spricht für die These, dass diese Szene von den Alberti in Brills Landschaft hineingemalt wurde.

Womöglich steht zudem eine weitere Londoner Zeichnung mit den Fresken der Loggia in Verbindung. Ein Cherubino zugeschriebenes Blatt weist unter anderem drei weibliche Figuren auf, die mit Feder rasch hinskizziert sind (Abb. 318).[861] Die Figur rechts oben lagert auf ihrer rechten Seite, mit dem Rücken an einen Felsen gelehnt, ist unbekleidet, trägt jedoch eine Krone auf dem Kopf. Sie hält zudem einen Ast bzw. Baum in ihrer Hand. In dieser Figur ist meines Erachtens eine Entwurfsskizze für *Afrika* zu sehen, die in der Lünette des dritten Jochs der Loggia dargestellt ist (Abb. 127). Die Komposition wurde gespiegelt und das Haltungsmotiv leicht verändert. Der Balsambaum ist geblieben und hinter die Figur gesetzt. Die in der Zeichnung angegebene lagernde Haltung wird hingegen bei der benachbarten Figur *Asien* umgesetzt (Abb. 126). Anhand dieser Zeichnung kann belegt werden, dass die Alberti, und nicht Cristoforo Roncalli, für die Erdteil-Darstellungen in der Ruggieri-Loggia verantwortlich zeichnen.[862]

Weitere Zeichnungen der Alberti sind anzuführen, die in mehr oder weniger indirektem Zusammenhang mit den Fresken von Loggia und Salone des Palazzo Ruggieri stehen. Indirekt insofern, da zumeist Motive gezeichnet bzw. skizziert sind, die auch in anderen Werken der Alberti auftauchen, und es daher schwierig ist, sie ausschließlich auf die Ruggieri-Fresken beziehen zu wollen. Auf einem Blatt in Rom ist beispielsweise die Skizze eines nach vorne schreitenden linken Beines zu sehen, wobei das Gewand über dem Oberschenkel durch eine Art Brosche gehalten wird, sich ab dieser Stelle zweiteilt und auf der rechten Seite in einem ondulierenden Bausch herunterfällt (Abb. 319).[863] Wie Herrmann-Fiore bereits geäußert hat, handelt es sich bei der Studie wohl um ein Detail des Beines der auf dem recto des Blattes dargestellten Figur. Die Beinstudie weist darüber hinaus jedoch auch große Ähnlichkeit mit der unteren Beinpartie der *Victoria* an der Südwand des Salone auf (Abb. 157). Auf dem verso des Blattes ist eine Kohlestiftskizze eines nackten Mannes, der mit leicht nach vorne geneigtem Körper den rechten Arm auf den Rücken legt, während die Linke erhoben ist. In dieser Figur können Bezüge zu dem vorderen gefangenen Piraten des im Salone dargestellten *Triumph des Pompeius Magnus* hergestellt werden (Abb. 154), auch wenn sich die Haltung im Detail unterscheidet. Dies gilt vor allem hinsichtlich der Stellung und Proportionierung des ausschreitenden Beines und des Körpervolumens im Allgemeinen. Auf die vielen Entwürfe

[861] London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1946-7-13-231: Cherubino Alberti, Figurenstudie, Feder und braune Tinte, Rötel-Spuren, 198 x 225 mm: Gere / Pouncey 1983, Kat.-Nr. 9.

[862] Vgl. hierzu Witcombe, der die Personifikationen *Afrika* und *Asien* Roncalli zuschreibt: Witcombe 1981, Bd. 1, S. 89.

[863] Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2910 (15948-G-18) verso: Cherubino Alberti, Figurenstudie, Feder, braune Tinte, braun laviert, Kohlestift, 328 x 232 mm: Herrmann-Fiore 1983, S. 141f, Kat.-Nr. 83.

und Skizzen, die Putti in extremer Untersicht zeigen, soll an dieser Stelle nur summarisch verwiesen werden.[864]

Abschließend sei die Vorzeichnung für die *Vorbereitung auf den Seeräuberkrieg* (Abb. 320) diskutiert.[865] Wie oben erwähnt, wurde die Zeichnung Cristoforo Roncalli zugeschrieben, und mit dieser Zuschreibung beginnt zugleich eine weitere Diskussion, die die Zuschreibung der übrigen Fresken des Palazzo Ruggieri anbelangt.[866] Auch wenn die Figur des Pompeius Magnus in seiner Haltung einen Figurentypus aufgreift, den auch Cherubino verwendet (*Census-Equitus-Szene*, Soldat im linken Vordergrund, Abb. 312)[867], ist es tatsächlich kaum möglich, diese Zeichnung mit dem Stil der Alberti in Übereinstimmung zu bringen. Sie ist mit Kohlestift gefertigt, der in feinen, dicht nebeneinander gelegten Schraffen die Oberfläche des Blattes modelliert. Bei der überwiegenden Anzahl der Zeichnungen und Skizzen der Alberti waren Feder und braune Tinte maßgebliches Zeichenmedium. Wenn auf Tinte verzichtet wurde, ist in ihren Zeichnungen die Kohle jedoch häufig mit Rötel oder Bister kombiniert.[868] Doch selbst wenn das Material nur die Kohle ist[869], ist eine Betonung der äußeren Konturlinie festzustellen, die auf dem hier besprochenen Blatt nur an wenigen Stellen zu sehen ist. Auch die Schraffen sind auf den Alberti-Zeichnungen in der Regel weniger dicht und wirken gröber. Vor allem die weiche Modellierung der Köpfe und Frisuren der Roncalli zugeschriebenen Entwurfszeichnung erscheint mir für die Alberti untypisch. Dies gilt ebenso für die Modellierung der Körpervolumina, die weiche, fließende Übergänge besitzen und mit dieser Charakteristik von den bei den Alberti üblichen, voneinander abgesetzten Hell- und Dunkelpartien der einzelnen Körper- bzw. Muskelpartien bei der Volumengestaltung abweichen. Die Zuschreibung der Zeichnung an Roncalli wird von Kirwin nicht begründet[870]

---

[864] S. beispielsweise Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nrn. D 905, D 1514; Florenz, Biblioteca Riccardiana, Inv.-Nrn. 169, 195; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nrn. 29 ORN, 55 P, 973 E, 1519 ORN, 1689 ORN; Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nrn. F.N. 2896 recto, F.N. 2925, F.N. 2945 recto.

[865] Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 10156 F: Cristoforo Roncalli, Der Auszug des Pompeius Magnus in den Piratenkrieg, Kohlestift, leichte Spuren von Feder, 210 x 300 mm.

[866] S. oben Anm. 474.

[867] Die Proportionierung der Gliedmaßen erscheint auf der Kohlestiftzeichnung jedoch weniger sicher, s. z.B. das linke Bein des Pompeius Magnus.

[868] S. beispielsweise die Vorzeichnungen zum Oculus des Palazzo Albani-Del Drago in Edinburgh (Inv.-Nr. D 1514) und Florenz (Inv.-Nr. 1519 ORN), s.o., Anm. 680, 682 (Abb. 247, 248). Weitere Zeichnungen im Gabinetto Disegni e Stampe in Florenz können aufgelistet werden: z.B. Inv.-Nrn.: 878 F; 92132; 93700; 104449; 104477, 1518 ORN; 1520 ORN.

[869] S. z.B. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 104459: Cherubino Alberti, Kopie nach Michelangelos Figur des Johannes des Täufers aus dem Jüngsten Gericht, Kohlestift, 436 x 290 mm.

[870] Kirwin 1972, S. 379: „A drawing, definitely autograph, for the main fresco of Gneo Pompeo Leaving for War confirms the attribution." Er stellt lediglich den Unterschied zum Zeichenstil der Alberti fest, s. Ders. 1978, S. 39: „The discovery of a large cache of drawings in the Farnesina [*Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Anm.*

und von der Forschung nicht einhellig akzeptiert.[871] Von welcher Künstlerhand die Florentiner Zeichnung stammt, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Das ausgeführte Fresko hingegen passt sich sowohl farblich als auch stilistisch in die Ausstattung von Salone und Loggia ein. Es muss im Übrigen davon ausgegangen werden, dass an der Ausmalung von Salone und Loggia Künstler aus der Werkstatt der Alberti beteiligt waren, was stilistische Unterschiede innerhalb der Fresken erklärt.[872] Dass die *Vorbereitung auf den Seeräuberkrieg* von einer anderen Künstlerhand geschaffen wurde, kann demnach hier nicht vollkommen ausgeschlossen werden.

Die Zuschreibung der hier besprochenen Zeichnung an Roncalli nahm Kirwin als Anlass zur Behauptung, dass dieser, gleichaltrig mit Cherubino Alberti, nicht nur die *Vorbereitung auf den Seeräuberkrieg* gemalt habe, sondern auch die vier sitzenden und eine der stehenden (*Victoria*) Allegorien sowie einige Putti des Salone. Witcombe übernimmt zu großen Teilen Kirwins Zuschreibung an Roncalli, reduziert die Anzahl der von diesem gemalten Allegorien jedoch auf drei (*Salute*, *Securitas* und *Aeternitas*), wohingegen er *Afrika* und *Asien* der Loggia auf Roncalli zurückführt.[873] Bezüglich der Putti lässt sich deutlich aufzeigen, dass andere Künstler bei der Freskenausstattung halfen. Der Putto unter dem linken Fenster der Nordwand (Abb. 129), jener unter dem rechten Fenster der Südwand (Abb. 131), die beiden auf dem linken Dreiecksgiebel der Ostwand (Abb. 135) und jene auf dem linken Dreiecksgiebel der Westwand (Abb. 137) sind nicht mit den für Cherubino und Giovanni Alberti sonst üblichen Gestaltungen von Putti zu vergleichen.[874] Um zwei der sitzenden Allegorien („Peace and Virtue“, *Felicitas* und *Salute*) des Salone im Palazzo Ruggieri Roncalli zuschreiben zu können, greift Kirwin auf die *Persische Sibylle* in der Cappella Rucellai von San Giovanni Decollato zurück.[875] Es handelt sich hierbei jedoch um jene Figur, die stilistisch von den anderen Figuren in der Kapelle abweicht und aufgrund der Differenzen wohl kaum von Roncalli stammt, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Alberti zurückzuführen ist.[876] Als weitere Vergleichsbeispiele dienen Kirwin die Allegorien Roncallis in der Sala des

---

d. Verf.] executed by the Alberti in the 1590's has allowed for a detailed examination of the handling of black chalk by the brothers: they differ markedly from Cristofano's and substantiate this attribution."

[871] Chiappini di Sorio 1983, S. 138f, Nr. 130. Die Autorin schreibt die Zeichnung Giovanni Alberti zu. Diese Zuschreibung kann hier jedoch nicht bestätigt werden.

[872] Auf die Werkstatt der Alberti verweist auch Prosperi Valenti Rodinò 2004, S. 28, 36f.

[873] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 87-89. Die Londoner, Cherubino Alberti zugeschriebene Zeichnung belegt, dass die Erdteilpersonifikationen auf die Alberti zurückzuführen sind, s.o., Anm. 862.

[874] Das Puttenpaar an der Ostwand weist bezüglich der Körpervolumina große Ähnlichkeiten mit den von den Alberti geschaffenen Puttenfiguren auf. Es muss berücksichtigt werden, dass die Köpfe womöglich überrestauriert wurden.

[875] Kirwin 1972, S. 382f.

[876] S. hierzu oben, S. 145f.

Palazzo Crescenzi, die in etwa zeitgleich mit den Fresken des Palazzo Ruggieri entstanden sind (Abb. 321-324).[877] Diese Allegorien sind meines Erachtens aufgrund der unterschiedlichen Leiblichkeit und der anderen Gewandbehandlung als Vergleichsbeispiele für diejenigen des Palazzo Ruggieri nicht haltbar. Wie oben ausgeführt, verweist die Gewandbehandlung der Allegorien des Salone, die sich einerseits durch luftiges Aufbauschen leichter Gewänder auszeichnet (*Fama*, *Felicitas*, *Victoria*) und die andererseits jedoch auch durch dickstoffige Mäntel gekennzeichnet sein kann, wobei gerade bei sitzenden Figuren ein sehr breiter und schwerer Unterkörper vorliegt (*Securitas*, *Aeternitas*, *Salute*), auf die Handschrift der Alberti. Neben den oben genannten Vergleichsbeispielen können zudem Zeichnungen und Skizzen der Alberti angeführt werden, die diese Charakteristika verdeutlichen.[878]

III. 2. 2. 4. Fazit

Die Darlegung der stilistischen Vergleiche mit anderen Fesken von Giovanni und Cherubino Alberti sowie die Besprechung der für die Loggien- und Salonefresken des Palazzo Ruggieri relevanten Zeichnungen und Skizzen bestätigen die Zuschreibung der Ruggieri-Fresken an die Brüder aus Sansepolcro. Womöglich sah die Aufgabenverteilung vor, dass Giovanni die Scheinarchitekturen ausführte, während das ikonographische Programm auf Cherubino zurückzuführen ist. Wer jedoch letztlich welche Teilbereiche freskiert hat, ist meines Erachtens nicht nachzuweisen.

Die Mitarbeit anderer Künstler, wie z.B. die des Cristoforo Roncalli oder Künstler aus der Werkstatt der Alberti, kann nicht ausgeschlossen werden und wird vermutet. Als Werkstattsmitarbeiter sind an erster Stelle Alessandro Alberti, der ältere Bruder, sowie Cesare (*1562), Francesco (*1566) und Giorgio (*1572) Alberti, die Söhne Gerolamos und somit Cousins[879], anzuführen. Die Tagebücher des Alberto Alberti enthalten Berichte über verschiedene Romreisen all dieser Familienmitglieder. Es ist beispielsweise nachweisbar, dass Giorgio am 24. April 1589 von Sansepolcro nach Rom ging, seine Rückkehr wird nicht

[877] Kirwin 1972, S. 382. S. zudem Ilaria Toesca, Pomarancio a Palazzo Crescenzi, in: Paragone (Arte) 91, 1957, S. 41-45.

[878] S. z.B. Copenhagen, Statens museum for kunst, Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. tu. ital. mag. XVII, 18; Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. 783; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nrn. 104445, 104446; Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nrn. 1371, 14008; Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nrn. F.N. 2898, F.N. 2983, F.N. 3001, F.N. 3012, F.N. 124930.

[879] Zumindest über Giorgio berichtet Baldinucci: „*Giorgio fu pittore e intagliatore in rame, ma lasciate poche opere di sua mano al pubblico; morì l'anno 1597*“, s. Baldinucci (ca. 1725–1730), S. 154.

erwähnt.[880] Alessandros Beteiligung bei den Fresken des Palazzo Ruggieri wurde bisher einzig von Restaino in Erwägung gezogen.[881] Wie oben ausgeführt, ist er den Quellen zufolge sowohl ab dem 1. März 1588, als auch ab Oktober 1594 in Neapel nachzuweisen. Dies bezeugt jedoch nicht, dass er sich durchgehend an diesem Ort aufhielt. Die gemeinsame Zusammenarbeit der drei Brüder in Sabbioneta und Sansepolcro und die Tatsache, dass Alessandro 1596 aus Neapel anreiste, um bei der Ausmalung der Sala Clementina zu helfen, deuten darauf hin, dass auch frühere römische Werke als Gemeinschaftswerk aller drei Brüder entstanden sein könnten. Die Fresken in der Sakristei von San Giovanni in Laterano zeugen davon. Eine mit diesen in etwa zeitgleiche Entstehung der Fresken im Palazzo Ruggieri legt nahe, dass Alessandro ebenso im Auftrag von Pompeo Ruggieri tätig war.
An autographischen Werken ist sowohl von Alessandro, als auch von Cesare, Giorgio und Francesco zu wenig bzw. nichts bekannt, um stilistische Vergleiche anstellen zu können. Offensichtlich unterscheidet sich das dritte Loggiengewölbe von den beiden anderen.[882] Besonders die dortigen Historien weichen im Malstil von denen des Cherubino und des Giovanni ab. Eine Zuschreibung an Alessandro, Giorgio, Francesco oder Cesare Alberti muss jedoch ohne betreffende Vergleichsbeispiele reine Spekulation bleiben.

III. 2. 2. 5. Auftragsvergabe

Nachdem die Fresken von Loggia und Salone den Alberti zugeschrieben werden konnten, stellt sich die Frage nach der Verbindung zwischen Auftraggeber und Künstlern. Waren Pompeo Ruggieri die bis zur Auftragsvergabe entstandenen Werke der Alberti in Rom bekannt? Kannte er die Künstler vielleicht persönlich? Welche Hintergründe veranlassten ihn dazu, sich zur Ausstattung seines Palazzo an die Alberti zu wenden?

Bereits Witcombe vermutet, dass das Nachbarschaftsverhältnis zwischen den Alberti und Pompeo Ruggieri Grund für den Auftrag zur Ausmalung seines Palazzo war[883]: Alberto und Gerolamo hatten 1569 Wohnung und *bottega* bei Asciano da Nepi an der Piazza Altieri bezogen.[884] Asciano da Nepi war, wie die Quellen zum Palazzo Ruggieri bezeugen, direkter

[880] Florenz, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 269, fol. 33v. S. bezüglich der Werkstattmitarbeit von Cesare und Francesco auch Vicarelli 1996, S. 60. Sie vermutet, dass die Ausstattung des zweiten Obergeschosses womöglich auf diese beiden Alberti-Familienmitglieder zurückzuführen ist, s. Kap. III. 4. 4.
[881] Sie schreibt ihm die Mitarbeit am scheinarchitektonischen Konzept sowie die beiden stehenden Allegorien des Salone zu: Restaino 2010, S. 68, mit Anm. 85.
[882] S.o., Anm. 471.
[883] Witcombe 1981, Bd. 1, S. 81. S. auch Vicarelli 1996, S. 58-60.
[884] S.o., Anm. 513.

Nachbar von Pompeo Ruggieri.[885] Die diesem Bezirk zuständige Pfarrkirche war San Marco beim Palazzo Venezia. Hier sind unter anderem Alberto, Alessandro und Giovanni Alberti beigesetzt. Die Tatsache, dass auch Giovanni, der 1601 verstarb, hier beigesetzt wurde, lässt vermuten, dass die Alberti bis mindestens zu diesem Zeitpunkt diesen Wohnsitz in Rom beibehielten.[886] Im Jahre 1598 ist der Wohnsitz der Alberti durch den Schutzbrief Giovannis in der Nähe von San Marco bezeugt: *„… et quando* [Cherubino] *starà in casa sua appresso San Marco…*".[887] Aufgrund der direkten Nachbarschaft der Ruggieri zu den Alberti ist davon auszugehen, dass die Mitglieder der Künstlerfamilie dem Auftraggeber, der wohl ab spätestens 1586 in dem Palazzo am heutigen Corso Vittorio Emanuele II lebte, bekannt waren.

Im Jahr 1590 war Pompeo Ruggieri *Camerarius* der Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta Sanctorum*.[888] Die Funktion der Compagnia als Beschützer der Christus-Ikone wurde oben ausgeführt. Nicht zu vernachlässigen ist jedoch auch ihre Bedeutung hinsichtlich der sozialen Vernetzung römischer Adelsfamilien untereinander, vor allem jener, die auf kapitolinischer Ebene agierten. Die Compagnia del SS. Salvatore zählt zu den ältesten Bruderschaften Roms, deren Mitglieder, wie oben erläutert aus den Konservatoren- bzw. Senatorenkreisen kamen, so die Mattei, die Crescenzi, die Patrizi, die della Valle, die Cenci, die Massimi oder die Astalli. Die Bruderschaft diente hierbei wohl als „Pool", Künstler untereinander zu vermitteln.[889]
Es ist in Verbindung mit Cherubino und Giovanni Alberti auffällig, dass zeitgleich mit Pompeo Ruggieri ein Vertreter der Familie Mattei (Fabio) und einer der Familie Olgiati (Alessandro), also weitere Auftraggeberfamilien der Alberti, *guardiani* der Compagnia waren.[890] Zudem hatten die Alberti genau in dieser Zeit (1589) den großen Oculus in der Cappella di San Silvestro der Scala Santa, dem Ort der Zusammenkunft der *guardiani*, gemalt, so dass Pompeo Ruggieri die perspektivische Virtuosität von Giovanni und Cherubino

[885] S.o. Anm. 71, 74.
[886] Wohl erst nach Giovannis Tod zog Cherubino in die Via di Ripetta. Im Gegensatz zu den vorher verstorbenen Familienmitgliedern ist er in Santa Maria del Popolo beigesetzt, s.o., mit Anm. 832. Hier liegen auch nach ihm verstorbene Familienmitglieder.
[887] Zitiert nach Witcombe 1981, Bd. 2, S. 254.
[888] S.o., Anm. 63.
[889] S. diesbezüglich auch Tosini 2007, S. 141.
[890] Marangoni 1747, S. 324. Auch Ortensio Celsi, ein unmittelbarer Nachbar des Pompeo Ruggieri (s.o. beispielsweise im Nachlassinventar von Pompeo Ruggieri, Anm. 55, bzw. in der *licenza* zur Fassadengestaltung, Anm. 58.), war in den Jahren 1587–1589 einer der *guardiani* der Compagnia. Die Werkstatt der Alberti müsste ihm gut bekannt gewesen sein, so dass eine Vermittlung der Alberti durch ihn auch für die Cappella di San Silvestro der Scala Santa möglich erscheint. Celsi war zudem bereits im ersten Trimester 1585, zeitgleich mit Ruggieri, einer der *consiliari* auf dem Kapitol. Es ist davon auszugehen, dass sie sich kannten. - An dieser Stelle sei zudem darauf hingewiesen, dass die Mattei (Ciriaco) und Pompeo Ruggieri sich ein Stück Land teilten, s. Coste 1969, S. 99, Nr. 515.

Alberti vor Augen stand und womöglich letztlich ausschlaggebend zur Auftragsvergabe war.[891]

III. 3. Die Landschaftsfriese im Piano Nobile

Bei der letzten Restaurierungskampagne im Palazzo Ruggieri 2005–2007 wurden in den vier an den Salone angrenzenden Räumen Friese freigelegt. Ihr Erhaltungszustand ist teilweise jedoch sehr schlecht und bisweilen sind große Fehlstellen vorhanden. Die im Folgenden verwendete Benennung der Räume in Stanza 1 bis 4 richtet sich nach der Durchschreitung der Räumlichkeiten, beginnend bei dem rechts des Salone liegenden Raum im Südosten, welcher auch durch die Loggia zu begehen ist. Es schließt sich zur Fassade hin die Stanza 2 an. Nach Durchschreiten des Salone entlang der Fensterfront gelangt man in Stanza 3, um letztlich in der sich im Süden anschließenden Stanza 4 den Rundgang zu beenden. Die Wände unterhalb der Friese waren mit Ledertapeten verkleidet. Das Nachlassinventar von 1594 gibt genaue Angaben über das Aussehen: Aufgelistet sind je nach Räumlichkeit goldene und/oder silberne Ledertapeten, teilweise mit farbigem Muster und manchmal mit dazwischengestellten Säulen vor schwarzem, rotem, grünem oder blauem Grund: „*corami d'argento e doro in campo nero*" oder „*stanza parata di corame doro in campo verde con colonne, à fogliame*" oder „*corami d'oro, et argento profilato di rosso con Colonne in Campo azurro*" oder „*corami d'imbroccatillo in campo rosso con colonne in campo turchino*".[892]

Auch wenn sich verschiedene inhaltliche Schwerpunkte in den einzelnen Räumen abzeichnen (s.u.), so ist die raumübergreifende Thematik jedoch die Landschaftsmalerei. Die einzelnen Landschaftsveduten alternieren entweder mit Putti (Stanza 1 und 3), mit Allegorien (Stanza 2) oder mit scheinarchitektonischen Elementen wie Konsolen und Pilaster (Stanza 4). Über die Raumecken sind Wappenschilde (Stanza 2 und 3)[893], fingierte Bronzemedaillons (Stanza 1)[894] bzw. Pilaster gestellt (Stanza 4).

Im Folgenden soll untersucht werden, zu welchem Zeitpunkt die Landschaftsfriese entstanden sind. Mit dem Erbauungsdatum des Palazzo Ruggieri liegt uns ein *terminus post quem* vor. Zudem erscheint es unwahrscheinlich, dass sich die Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta*

[891] S. auch Witcombe 1981, Bd. 1, S. 80f.
[892] ASR, Archivio SS. Salvatore, busta 491, N° 30. S. generell zu Wandverkleidungen aus Leder auch Boschloo 1981, S. 131.
[893] Bei den Wappen haben sich lediglich die Kartuschen erhalten. Es ist daher nicht möglich, eine Aussage über die Heraldik und somit den Auftraggeber zu machen.
[894] Auch hier ist nicht mehr zu erkennen, welchen Inhalt bzw. welche Thematik die Medaillons zur Schau stellten.

Sanctorum und Compagnia degli Orfanelli, in deren Besitz der Palazzo nach Gaspare Ruggieris Tod 1657 überging, sich um eine Ausstattung dieses Ausmaßes kümmerte. Stilistische Merkmale lassen bereits auf den ersten Blick eine Zuschreibung der Fresken in das 18. oder 19. Jahrhundert als sehr unwahrscheinlich erscheinen. Mit dem Todesdatum des Gaspare Ruggieri liegt demnach der *terminus ante quem* zur Entstehung der Landschaftsfriese im Piano Nobile des Palazzo Ruggieri vor.
Eine knappe Beschreibung der einzelnen Dekorationssysteme und Bildszenen in den verschiedenen Räumen soll als Basis dienen, die Fresken stilistisch und zeitlich einordnen zu können.

III. 3. 1. Beschreibung

Stanza 1:
Der im Südosten des Palazzo gelegene Raum ist sowohl durch eine Tür in der Loggia, als auch durch eine Tür im Salone zu begehen (s. Grundriss, Abb. 6). Durch eine weitere Tür im Süden gelangt man in den kleinen Raum, der hinter der Loggia liegt. Die Raummaße betragen 7,30 x 4,08 m. Die Raumhöhe ist, wie bei den anderen drei Räumlichkeiten, geringer als die des Salone, da sich darüber das Mezzaningeschoss anschließt.
Eine fast lückenlose Friesgestaltung ist nur an der Nordwand erhalten (Abb. 325). Farblich bestimmen ein Goldgelb (Rahmungen der *quadri riportati*), ein Grün und ein Rot (dekorative Elemente der Scheinarchitektur) sowie Grün-Brauntöne (in den Landschaftsveduten) den Gesamteindruck. Der Fries hebt sich durch einen roten Mäander von der Wandfläche ab. Er ist dem Gesims zugehörig, welches an den Ecken des Raumes verkröpft ist (Abb. 326). An der Nordwand sind drei *quadri riportati*, die oben mittig entweder mit einer triglyphenartigen grünen Agraffe mit Guttae und Tropfen versehen sind (rechtes und linkes Bildfeld) oder von einem Giebel bekrönt werden (mittleres Bildfeld). Ein oberes, in den Bildzwischenräumen verkröpftes Gesims markiert den Übergang zur hölzernen Kassettendecke. Darunter, durch Stege verklammert, werden Kartuschen mit fingierten Bronzemedaillons von einem Putto, der darunter kniet, gestützt. Von diesem Motiv ist lediglich jenes an der Nordwand erhalten – in dem Medaillon ist eine geflügelte weibliche Figur zu erkennen (Victoria?) –, aufgrund der sonst im Palazzo Ruggieri anzutreffenden symmetrischen Friesgestaltung ist jedoch davon auszugehen, dass sich zumindest an der gleichlangen Südwand ein Pendant vorfand.
Das erste Bildfeld zeigt eine Feld- und Wiesenlandschaft, die auf der rechten Seite mit einem Flusslauf abschließt (Abb. 327). Ein Haus links oben, eine Stadt im Hintergrund rechts und ein sich schlängelnder Weg mit Personen und Hund sind jedoch Hinweise auf Zivilisation.

Auf dem *quadro riportato* rechts daneben ist eine an einer Ansammlung von Obst und Gemüse lagernde, nur von einem roten Mantel umhüllte Figur kaum noch zu erkennen (Abb. 328). Die Haltung ihrer rechten Hand ähnelt jener *Asiens* in der Loggia, und es ist zu vermuten, dass es sich um eine weibliche Personifikation handelt. Vor ihrem Knie ist zudem eine Schildkröte zu sehen, ebenso wie die abgebildeten Früchte und das Gemüse Symbol der Fruchtbarkeit.[895] Weitere Tiere schließen sich auf der rechten Bildseite an. Die von Früchten, Obst und Tieren umgebene Personifikation kann nur im Sinne von Fruchtbarkeit des Bodens bzw. der Natur gedeutet werden.[896] Auf dem Bildfeld daneben schlängelt sich im Vordergrund ein Weg durch die Landschaft, auf dem ein Mann zwei beladene Esel in Richtung einer Mühle treibt (Abb. 329).

An der sich rechts anschließenden Ostwand ist lediglich ein Bildfeld erhalten, das ein Seestück, eine *marina*, in schlechtem Erhaltungszustand zeigt (Abb. 330). Zu erkennen sind noch ein großes Schiff mit geblähten Segeln sowie in der rechten unteren Bildecke daneben ein kleines Boot.

An der Südwand schließt sich eine Landschaft an, in der ein Drittel der Fläche links von einem Gewässer eingenommen wird (Abb. 331). Rechts sind Bäume und eine Art Lichtung zu erkennen, auf der Rotwild steht. Es scheint sich jedoch nicht um eine Jagdszene zu handeln, vielmehr wird die Idylle der Natur verbildlicht.

Ebenso wie an Ost- und Südwand ist auch an der Westwand nur ein Bildfeld erhalten: Hier ist ein Geschehen dargestellt, das in einer Stadt zu verorten ist (Abb. 332). Das Zentrum des *quadro riportato* ist leider stark zerstört. Man erkennt rechts einen Fluss, auf dem Boote schwimmen. Eins davon hat am Ufer angelegt; von dort führt ein Weg entlang des Bildvordergrundes, der durch ein Stadttor links im Mittelgrund geht. Oben links steht ein konventähnliches Gebäude. Berittene und unberittene Männer sind zu sehen, die teils einen langen Gegenstand schultern. Im linken Bildvordergrund ist des Weiteren eine Kanone zu erkennen und lässt an eine kämpferische Handlung, wie die Besetzung oder Übernahme einer Stadt, denken. Links daneben steht eine in einen hellblauen Mantel gehüllte Figur. Die Art, wie sie sich ins Gewand greift, lässt vermuten, dass sie weiblich ist. In ihrer linken Armbeuge

[895] Aufgrund der hohen Eieranzahl, s. LCI, Bd. 4, Sp. 69f. Zudem auch Sinnbild der gesitteten und ehelichen Liebe und wegen des Panzerhauses auch der fraulichen und züchtigen Häuslichkeit sowie der Schweigsamkeit und Geduld. S. ebd.; Cartari (1642), S. 279; Fabricii 1588, S. 31.

[896] S. auch Cesare Ripa, Nova Iconologia, Padua 1618, Nachdruck, hrsg. von Piero Buscaroli, 2 Bde., Turin 1986, Bd. 1, S. 140 zu *Terra*: „*Una Matrona à sedere, vestita d'habito pieno di varie herbe e fiori, con la destra mano tenghi un globo, in capo una ghirlanda di frode, fiori e frutti, & dei medesimi ne sarà pieno un corno di dovitia, il quale tiene con la destra mano, & a canto vi sarà un Leone, & altri animali terrestri.*" Ebd., S. 151-153 zu *Fecondità*.

liegt ein nicht mehr zu identifizierender Gegenstand; von dem Versuch einer Deutung der Personifikation wird wegen des schlechten Erhaltungszustandes abgesehen.

Stanza 2:

Durch zwei Türen in der Nordwand der Stanza 1 und durch die nördliche Tür des Salone gelangt man in einen weiteren Raum. Dieser ist etwas größer und besitzt eine annähernd quadratische Grundfläche mit den Maßen 7,00 x 6,10 m.

Der Erhaltungszustand des Frieses ist generell besser als im zuvor beschriebenen Raum. Abgesehen von einigen Fehlstellen innerhalb der einzelnen Kompartimente ist eine größere Lücke lediglich im Zentrum der Südwand festzustellen. Aufgrund der jedoch teils schlecht erhaltenen Gewänder der Personifikationen lässt sich über den ursprünglichen farblichen Gesamteindruck kaum etwas aussagen. Es überwiegt daher aufgrund der Landschaften ein grün-bräunlicher Ton, der durch Rot, Gold und ein dunkles Violett im Dekorationssystem aufgelockert wird.

Es handelt sich in Stanza 2 um ein schlichtes Dekorationssystem bestehend aus je drei *quadri riportati* pro Wandfläche, die mit sitzenden Personifikationen alternieren (Abb. 333). Die Bildfelder sind entweder von einem stuckfarbenen profilierten Rahmen mit rotem Mäanderband (außen) oder von einem geriefelten Goldrahmen (mittig) umgeben. Die weiblichen Personifikationen sitzen vor pfeilerähnlichen Strukturen (Abb. 336, 342), zu deren Seiten an im Profil gemalten Konsolen Schmucksteine wie Lote herabhängen. Die Frauenköpfe sind von goldenen Muscheln hinterfangen. Es ist anzunehmen, dass der ursprüngliche Zustand einen plastischeren Eindruck vermittelte; lediglich an der Westwand lässt sich dies erkennen (Abb. 342). Über die Ecken des Raumes sind Wappenkartuschen gestellt, deren Schild jedoch nicht mehr lesbar ist. Große bunte Federn umgeben den Kartuschenrahmen (Abb. 336, 337). Seitlich davon hängen Festons senkrecht herab.

Die Landschaft des linken Bildfeldes der Nordwand besteht aus einem Flusslauf links, über den eine Brücke führt, sowie einer Uferzone, die sich ab dem Bildzentrum nach hinten rechts erstreckt (Abb. 334). Ein Mann mit Hund läuft über die Brücke auf ein Haus zu, das hinter einer Baumgruppe im Mittelgrund durchscheint. Am Gewässerrand stehen drei Kühe und ein Hirte. Das mittlere Bildfeld ist vor allem auf der rechten Seite schlecht erhalten (Abb. 335). Zu sehen ist hier eine Wiesenlandschaft, in der vereinzelt Bäume stehen. Am rechten oberen Bildrand ist eine aus Stein gemauerte mehrstöckige Architektur dargestellt, wohl ein Landgut bzw. eine Villa, vor der wenige Figuren stehen. Ein Reiter mit Hunden bewegt sich aus dem Bildvordergrund in den Bildhintergrund hinein. Das dritte *quadro riportato* der Nordwand

zeigt, wie das erste, die Verbindung von Land und Gewässer (Abb. 336). Ob es sich um das Meer oder einen See handelt, dessen Ufer auf der linken Seite in das Bildfeld einschwingt, ist nicht zu bestimmen. Eine auf- oder untergehende Sonne wird von der Wasseroberfläche geteilt. Auf einem Weg, der sich durch die nach rechts ansteigende Landschaft schlängelt, sind Lastenesel zu erkennen.

Die Personifikationen der Nordwand sind relativ schlecht erhalten (Abb. 335): Der Unterkörper der linken Figur ist nicht mehr rekonstruierbar, wohingegen ab dem Ellbogenbereich die Umrisslinie und ein Teil der Binnenstruktur zu erkennen sind. Hier sieht man, dass um ein wohl hellblaues Gewand ein gelber Mantel gelegt wurde. Gürtung und Halsausschnitt sind goldfarben. Links neben ihrem Kopf erscheint ein stabähnlicher Gegenstand (Zepter?), den sie hält. Eine Benennung der Figur ist nicht möglich. Die rechte Personifikation ist etwas besser erhalten: Sie ist leicht zu ihrer Linken gewendet und hält ein rotes Buch auf dem Schoß sowie eine rote Blume. Auch ihr Gewand ist gegürtet, die Haare sind hinter dem Kopf zusammengeführt.

An der Ostwand ist die untere Hälfte des ersten Bildfeldes nicht erhalten (Abb. 337). Links ist jedoch ein von Pflanzen überwuchertes Gemäuer zu sehen, das darauf schließen lässt, dass es sich hierbei um eine Ruine handelt. Das mittlere Bildfeld ist sehr verwaschen. Zu erkennen ist eine Gartenlandschaft, deren Zentrum durch eine bogenförmige Pergola betont ist (Abb. 338). Auf dem Weg, der darunter durchführt, stehen wohlhabend bekleidete Frauen. Rechts und links im Mittelgrund sind mehrgeschossige Architekturen zu sehen. Das rechte Bildfeld ist sehr gut erhalten (Abb. 339). Auch hier durchfließt ein Fluss die Landschaft, zwei Gebäude rechts und links im Mittelgrund werden durch eine Brücke miteinander verbunden. Auf einem Weg, der die linke Bildecke überschneidet, sind drei Männer mit Hunden dargestellt.

Die linke Personifikation der Ostwand trägt ein rotes Gewand, mit blauem, um den Unterkörper gewickelten Mantel sowie ein weißes Schultertuch (Abb. 337). Was sie in ihren Armen und Händen hält, ist undeutlich. Sie wendet ihren Blick der zweiten Personifikation der Ostwand zu. Diese ist zu ihrer Rechten gewendet (Abb. 339). Sie trägt ein helles Gewand, das unter der Brust mit einem goldgelben Band gegürtet ist. Auch ihr Attribut, das sie in den Händen hält, ist nicht mehr zu identifizieren.

Das erste *quadro riportato* der Südwand zeigt eine Jagdszene in schlechtem Erhaltungszustand (Abb. 340). Im Bildvordergrund ist ein Mann in Rückenansicht mit zwei Hunden zu sehen, während im Mittelgrund, zwischen zwei Bäumen, eine laufende Männerfigur auszumachen ist. Weiter links verfolgen zwei Hunde die Jagdbeute. Auch auf der rechten Landschaft der Südwand ist eine Jagdszene dargestellt (Abb. 341). Diesmal sind

die Jäger teils auch zu Pferd unterwegs, abermals in Begleitung von Hunden, und jagen Rehe. Und auch hier zieht sich das Geschehen vom Bildvordergrund in den durch zwei Bäume gerahmten Bildmittelgrund hinweg. Auf der rechten Bildseite ist ein Flusslauf schwach zu erkennen. Das mittlere Bildfeld der Südwand und die Personifikationen fehlen.

Das erste Bildfeld an der Westwand zeigt einen Hirten mit Schafen am linken Bildvordergrund (Abb. 342). Rechter Hand öffnet sich ein Tal, welches durch die nach rechts wieder ansteigende Landschaft gebildet wird. Im Mittelfeld ragt hier ein hoher Obelisk empor. Ein Gebirge am Ende des Tals im Hintergrund ist lediglich schwach zu erkennen. Das mittlere Bildfeld ist zumindest im Zentrum gut erhalten. Hier ist wieder eine kultivierte Gartenlandschaft zu sehen, die sich in den Hintergrund öffnet (Abb. 343). Zentral führt ein gerader Weg hinab durch einen mit Pergolen umgrenzten Bereich auf eine große Brunnenanlage zu. Diese steht mittig in einem großen Hof, der seitlich von zwei zweigeschossigen Gebäuden mit Dachloggien eingeschlossen wird. Von dem Weg kommend, ist ein höfisch gekleideter Mann mit Hund zu sehen, der sich grüßend zwei Frauen am linken Bildvordergrund zuwendet. Seitlich wird das Bildfeld durch zwei Bäume abgeschlossen.

Lediglich der obere Teil vom rechten Bildfeld der Westwand ist erhalten. Hier erkennt man links ein gemauertes Gebäude, eine ruinenähnliche Struktur rechts daneben, zwei Vögel im Himmel und einen Baum am rechten Bildrand (Abb. 344).

Die linke Personifikation ist gut zu erkennen (Abb. 342). Sie trägt über einem weißen Untergewand mit gerafften Ärmeln ein rotes Kleid. Ihre Linke liegt in ihrem Schoß, während sie mit ihrer Rechten eine Art Gesteck, das aus Ähren und Früchten besteht, über ihrem Kopf festhält. Womöglich handelt es sich hierbei um die Personifikation der *Agricoltura*[897] oder eine Allegorie mit ähnlicher Bedeutung. Von der weiblichen Figur rechts ist hingegen kaum etwas zu sehen: Sie ist zu ihrer Rechten gewendet und trägt auf dem Kopf eine Art Diadem (Abb. 344).

Stanza 3 (*Stanza delle stagioni*):

Stanza 3 liegt auf der linken Seite des Salone, zur Fassadenfront hin. Der Raum war ursprünglich durch eine Tür im Salone sowie durch zwei weitere Türen in der Südwand zu begehen.[898] Die Maße entsprechen annähernd jenen der Stanza 2 (6,70 x 6,64 m). Der Fries ist zu großen Teilen sehr schlecht erhalten und weist viele Fehlstellen auf. Auch hier ist an der Nordwand noch das größte einigermaßen zusammenhängende Stück Fries zu sehen (Abb.

[897] Ripa (1593), S. 7.

[898] Durch das Hinzufügen der beiden westlichen Fensterachsen liegt heute eine andere räumliche Begebenheit vor, s.o., Kap. II. 1. 1.

345). An der Ostwand wurde die Frieszone aufgrund des sehr schlechten Erhaltungszustandes bei den Restaurierungen mit einem aprikosenähnlichen Gelbrosa gefüllt. Diese Farbe, in Verbindung mit einem Grau, ziert auch alle weiteren Fehlstellen des Friesbereiches.[899] Auch das heute fehlende Gesims unter den Bildfeldern wurde in dieser Farbe ersetzt. Die Dekoration der Stanza 3 ist aufgrund ihrer schlechten Erhaltung an zu vielen Stellen überrestauriert worden, so dass es hier schwer fällt, Aussagen über den ursprünglichen Zustand und damit womöglich auch den Entstehungszeitpunkt zu machen.

Der Fries besitzt drei *quadri riportati* pro Wandfläche. Hierbei ist das zentrale Bildfeld als Queroval gestaltet. Die beiden äußeren sind von einem grauvioletten Rahmen umgeben, über dem mittig ein goldener Cherubim sitzt. Seitlich ist er mit Voluten verziert, an denen Bänder mit Schmucksteinen herabhängen. Die Landschaften werden von stehenden Putti flankiert, welche vor nicht mehr definierbaren scheinarchitektonischen „Räumen" stehen. Lediglich ein oben abschließendes profiliertes Gesims ist zu erkennen, an dem sich die Putti festhalten. In den Raumecken sind, entsprechend den Ecklösungen der Stanza 2, mit Federn geschmückte Wappenkartuschen zu sehen.

Dem bisherigen Beschreibungsschema folgend, wird auch hier zuerst die Nordwand besprochen: Links ist eine Küstenlandschaft zu sehen, die sich diagonal entlang der linken Bildhälfte zieht (Abb. 346). Rechts sieht man das Meer mit Schiffen und Booten. Der Himmel weist eine Farbigkeit von Orange links bis hin zu Grauviolett rechts auf und deutet auf ein Unwetter hin. Das mittlere Bildfeld der Nordwand ist stark zerstört (Abb. 347). Lediglich links oben erkennt man ein mit Backstein gemauertes Gebäude. Auch hier ist der Himmel orange-rotfarben. Kahle Zweige und Rauch aus dem Kamin des Hauses deuten auf eine winterliche Jahreszeit hin. Rechts ist die *Stigmatisierung des heiligen Franziskus* in einer hügeligen, felsigen Landschaft dargestellt (Abb. 348). Der Heilige kniet zentral am Bildvordergrund und blickt auf den Seraphim, der nur noch als Lichterscheinung in der linken oberen Bildecke zu erkennen ist. Die Landschaft ist rechts durch einen Flusslauf gekennzeichnet, über den eine Brücke führt.

An der Ostwand ist nichts erhalten und auch von dem zentralen Bildfeld der Südwand bleibt nur ein dünner Streifen unten, der keine Aussagen über den ursprünglichen Inhalt zulässt. Im linken *quadro riportato* hingegen sehen wir im Vordergrund einen Hirten, der Schweine hütet (Abb. 349). Zudem sind in einer hügeligen Landschaft links und rechts Architekturen zu sehen. Das Bildfeld scheint sehr stark restauriert worden zu sein. Auch die rechte Landschaftsvedute ist schlecht erhalten (Abb. 350). Links weisen eine freistehende Säule und

[899] Die Fehlstellen innerhalb der *quadri riportati* sind, wie in den anderen Räumen auch, grau.

eine von Pflanzen bewachsene Architektur jedoch darauf hin, dass hier wohl eine Landschaft mit Ruinen zu sehen war.

An der Westwand sind alle drei Bildszenen schlecht erhalten (Abb. 351). Von der Landschaft links sieht man nur einen Streifen des Himmels mit Vögeln und einer Baumkrone rechts. Das Bildfeld des zentralen Querovals ist links zerstört. Auf der rechten Bildhälfte sieht man jedoch noch gut einen Bauer bei der Aussaat und einen Ochsen mit Pflug auf einem Feld. Im Schatten eines Baumes im Zentrum des Bildes ist eine mit dem Bereiten eines Mahls beschäftigte Frau zu sehen. Auf dem rechten *quadro riportato* der Westwand ist außer ein paar Bäumen und einem Vogel im Himmel nichts mehr zu erkennen.

Aufgrund der Tatsache, dass in dem Oval an der Nordwand eine winterliche Szene zu sehen ist, zumindest deuten die kahlen Äste und Zweige darauf hin, und im gegenüberliegenden Oval eine Szene, in der ein Bauer bei der Aussaat dargestellt ist, wird hier vermutet, dass es sich in den ehemals vier Ovalen um Jahreszeitendarstellungen gehandelt haben könnte. In Verbindung mit Landschaftsmalerei wäre dies kein unübliches Genre.[900]

Es sind nur wenige Putti zwischen den Landschaften erhalten, bisweilen sind nur die Beine bzw. Kopf und Arme zu sehen. Jene an der Nordwand (Abb. 346-348) und einer an der Südwand (Abb. 349) sind noch am deutlichsten zu erkennen. Sie weisen eine Variationsbreite in ihren Haltungen auf, die von einer Frontalansicht bis hin zu einer Rückenansicht reicht (an einem Fragment an der Westwand sichtbar). Das überraschende Moment ist hierbei, dass es unter ihnen auch Puttenmädchen gibt. Das offensichtlichste Beispiel steht ganz rechts an der Nordwand (Abb. 352). Das Puttenmädchen ist sehr gut erhalten. Es besitzt weibliche Geschlechtsmerkmale, lange Haare, kleine Brüste und wendet sich kokettierend dem Betrachter zu. Ob es sich um das einzige Mädchen in diesem Raum handelt, ist aufgrund der vielen Fehlstellen nicht mehr eindeutig feststellbar.

Stanza 4:

Zwei Türen in der Südwand von Stanza 3 führen in die letzte Stanza. Diese ist zudem über eine Tür vom Salone und eine Tür direkt vom Treppenhaus her zu begehen.[901] Die Grundmaße des Raumes betragen 6,65 x 5,30 m. Freskenreste sind nur noch an Nord- und Ostwand zu sehen. Die wenigen erhaltenen Fragmente lassen jedoch Rückschlüsse auf das

[900] Es sei kurz auf die Jahreszeitendarstellungen von Paul Brill im Casino dell'Aurora des Palazzo Pallavicini-Rospigliosi in Rom (um 1612–1614), insbesondere auf die Darstellungen von *Winter* und *Sommer*, verwiesen; s. Cappelletti 2005–2006, S. 276, Kat.-Nr. 107.

[901] Auch hier befinden sich in der Westwand heute Zugänge zu dem neueren Komplex.

ursprüngliche Dekorationssystem zu. Die Farben Grauweiß, Gold und Rot des Dekorationssystems wurden durch das Grün-Braun der Landschaften ergänzt.

Ein architravähnliches Gesims leitet von der Wand- zur Frieszone über. Jede Wandfläche weist drei Bildfelder auf (Abb. 353, 354). Aufgrund der asymmetrischen Maße des Raumes weicht das bei den beiden vorangegangenen Räumen beobachtete Schema an den Schmalseiten hier jedoch ab. An der Nordwand sind die äußeren Rahmen der *quadri riportati* als Stuckrahmen fingiert, das zentrale Bildfeld besitzt einen goldenen Rahmen. Seitlich an die Rahmen schließen sich vergoldete, im Profil wiedergegebene Hermenkonsolen mit Frauenköpfen an, deren Brüste als Voluten gestaltet sind. Zwischen die Bildfelder sind monumentale Volutenkonsolen gestellt, die ein ionisches Kapitell besitzen. Unter den Voluten befinden sich Cherubim (Abb. 354). Wie die Eckgestaltung aussah, ist nicht mehr zu rekonstruieren.

Die Landschaft links außen an der Nordwand ist schlecht erhalten (Abb. 355). In der oberen Bildhälfte sind rechts Bäume zu erkennen, während links ein Gewässer zu sehen ist, auf dem Schiffe oder Boote schwimmen. Der Erhaltungszustand des zentralen *quadro riportato* ist noch schlechter (Abb. 353). Ein paar Baumkronen sind zu sehen, und eventuell handelt es sich bei dem Gebilde rechts um eine Architektur, auf welche eine Figur im Mittelgrund zugeht. Das Bildfeld rechts zeigt ein strohgedecktes Haus unter einem großen Baum auf der linken Bildseite (Abb. 356). Nach rechts öffnet sich die Landschaft in die Tiefe. Hier steht am rechten Bildrand im Mittelgrund eine Ruine. Links vorne bewegt sich ein Mann mit Hunden auf den Bildvordergrund zu, während im Mittelgrund zwei weitere Figuren grüßend auf eine Hütte zugehen, vor der eine Person steht.

An der Ostwand ist nur das zentrale Bildfeld als Landschaftsvedute gestaltet. Es ist von einem goldenen Rahmen umgeben (Abb. 357). Hierbei handelt es sich um eins der am besten erhaltenen und qualitätsvollsten Landschaftsfresken des Piano Nobile. Ein breiter Flusslauf durchzieht vom Vordergrund aus diagonal nach rechts oben das Bildfeld. Zu beiden Uferseiten im Vordergrund erstreckt sich eine bewaldete Zone mit Wiesenfläche, während links im Mittel- und Hintergrund eine Stadt zu erkennen ist. Am linken Bildvordergrund reitet ein Mann in Begleitung einer laufenden Person auf eine Furt zu. Das Boot befindet sich am gegenüberliegenden Ufer. Dort stehen zwei weitere Männer neben einer kleinen strohgedeckten Holzhütte.

Die beiden äußeren Bildfelder der Ostwand haben quadratisches Format, welches durch einen stuckimitierenden Rahmen vorgegeben wird, in dem sich wiederum ein Oktogon öffnet (Abb. 358, 359). Vor einem roten Hintergrund sitzen hierin je zwei Putti auf einem Feston, das von

der linken zur rechten Seite des Oktogons gespannt ist. Es handelt sich demnach nicht um *quadri riportati*, sondern die Putti sind als real anwesende Wesen aufzufassen. Das Puttenpaar im linken, schlecht restaurierten, Oktogon musiziert: Der linke bläst in eine Flöte, während der rechte ein Tamburin schlägt. Beim rechten Oktogon wurde aufgrund der großen Fehlstelle zum Glück von einer Überrestaurierung abgesehen. Hier lässt sich noch die ursprünglich hohe Qualität des Freskos, besonders bei der Gestaltung des Festons und der Plastizität der Puttenbeine, beurteilen. Auf dem linken Bein des linken Puttos sind noch die Seiten eines aufgeschlagenen Notenheftes zu sehen; womöglich sangen beide. Es ist zu vermuten, dass auch an der gegenüberliegenden Westwand musizierende Putti in oktogonalen Feldern zu sehen waren.

Als gemeinsame Merkmale der Landschaften lassen sich diverse Charakteristika anführen: Zumeist existiert eine diagonale Tiefenstaffelung von vorne links nach hinten rechts, d.h. von dem nah an den linken Bildrand gerückten Vordergrund – oft durch einen Baum markiert –, erstreckt sich die meist hügelige Landschaft nach hinten rechts (z.B. Abb. 327, 334, 339, 340, 341, 342, 356, 357). Das System wird in dem Moment verändert, wenn eine höfische, kultivierte Gartenlandschaft dargestellt wird (Abb. 338, 343): Hier wird eine Perspektive mit hoch liegendem, nahezu gerade abschließendem Horizont gewählt, die es ermöglicht, ein symmetrisches, geordnetes Ganzes abzubilden. Die Horizontlinie liegt hier wie da oberhalb der Bildmittelachse.
Fast alle Landschaften stellen eine Kombination von Festland – zumeist Wiesen und bewaldete Flächen – und Gewässer dar. Des Weiteren schlängelt sich ein Weg durch die Mehrzahl der Landschaften. Häufig ist im Hintergrund eine Stadt angedeutet (Abb. 327, 339, 357), manchmal jedoch ist die dargestellte Architektur in ruinösem Zustand (Abb. 337, 356). Zumeist sind auch Personen dargestellt. Diese können entweder jagen, arbeiten – oft sind es Hirten, aber auch die Eseltreiber fallen hierunter – oder einfach nur zu Fuß oder zu Pferd die Bildfläche durchqueren, dies oft in Begleitung von Hunden und häufig auch in Verbindung mit einem sichtbaren Ziel (Gebäude, Personengruppe). Explizit höfisch gekleidete Personen sind nur auf den Gartenlandschaften dargestellt (Abb. 338, 343).
Im Detail fällt auf, dass die Bäume zumeist einen knöchrig gebogenen Stamm und eine ausladende Baumkrone besitzen, welche zumeist vom oberen Bildrahmen überschnitten werden (Abb. 327, 331, 334, 336, 341, 356, 357). Generell werden in den Landschaften, die die freie Natur zeigen, gerade Linien vermieden; sie stehen hierin den kultivierten Gartenlandschaften besonders kontrastreich gegenüber. Die unregelmäßigen Flächen von

Wiesen-, Wald- und Uferzonen sind farblich voneinander abgehoben: Oft folgt auf eine verschattete Szene im Vordergrund eine belichtete Stelle, die sich wiederum von einem verschatteten Bereich absetzt usw. (Abb. 327, 329, 334, 336, 339, 340, 341, 342, 356, 357). Dergestalt sind die Landschaften bis zum Mittelgrund konstruiert, wo sie dann zum Hintergrund hin abbrechen. Farblich kontrastieren somit die grün-gelb-braunen Töne der Landschaft im Vordergrund mit den rötlichen und/oder blaugrauen Hintergrundsfarben (Abb. 327, 329, 334, 336, 339, 342, 356, 357).

Eine allgemeingültige Aussage über die Seestücke des Palazzo Ruggieri zu machen fällt schwer, da ihr Erhaltungszustand zumeist sehr schlecht und fragmentarisch ist. Bei keiner der Darstellungen scheint es sich jedoch um eine Seeschlacht zu handeln.[902] Vielmehr fungieren die *marine* als Stimmungsträger: Die Segel der Schiffe sind aufgebläht, der Himmel deutet ein Unwetter an (Abb. 330, 346), d.h. es wird das Rauhe und Unzähmbare der Natur dargestellt.

Qualitative Unterschiede sind festzustellen, es ist jedoch nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob diese schon zur Entstehungszeit vorlagen oder ob sie Resultat von Restaurierungen sind. Die beiden noch erhaltenen Landschaften in Stanza 4 zeugen von hoher Qualität, welche sich durch eine ausgeglichene Komposition, Farb- und Formgebung auszeichnet. Auch die Landschaften den Stanzen 1 und 2 besitzen diese Qualitäten, während die Landschaften der Stanza 3 weniger strukturiert und ausgewogen in ihren Kompositionen erscheinen.

III. 3. 2. Entwicklung der Landschaftsmalerei in Rom ab 1550

Es lassen sich drei Arten der Landschaftsmalerei in stadtrömischen Villen und Palästen unterscheiden: Es kann sich um illusionistische Landschaftsausblicke handeln, welche dem Betrachter vermitteln, er befände sich in einer teilweise oder ganz geöffneten Loggia.[903] Daneben existieren Landschaften, welche als Medaillons oder rechteckige Bildfelder in die Groteskendekoration integriert sind.[904] Häufig zieren Landschaften zudem Lünetten bzw. sie sind Sujet in einem Fries. Innerhalb des Frieses erhalten sie zumeist eine eigene Rahmung oder sind als fingierte Teppiche gestaltet und somit als eigenständige Bilder aufzufassen. Hierzu zählt Cavazzini auch jene Landschaften, die reale Anwesen wiedergeben – die Villa

[902] Wie beispielsweise von Paul Brill in der Sala des Palazzo Mattei-Caetani (1599) dargestellt (Abb. 143), s. Cappelletti 2005–2006, S. 240f, Kat.-Nr. 240.

[903] Cavazzini führt hier das Beispiel der Sala delle Colonne in der Villa Farnesina an, s. zu der Unterscheidung in drei Typen generell Patrizia Cavazzini, Towards the Pure Landscape, in: Brown 2001, S. 208-247, hier S. 208. Ein Beispiel aus der zweiten Jahrhunderthälfte stellt die Villa Barbaro in Maser dar. In Rom war wohl auch die Galleria Grande des Palazzo Giustiniani derart intendiert.

[904] Es sei hier beispielhaft auf die Deckengestaltung der Galleria Grande des Palazzo Giustiniani und das Gartenstudiolo der Villa Medici verwiesen.

bzw. den Palazzo selbst bzw. andere Besitztümer des Auftraggebers und dessen Familie.[905] Inhaltlich weisen die Landschaften innerhalb Zeitraums 1550–1650 eine große Variationsbreite auf, die von antikisierenden Ruinenlandschaften über Feld-, Wald- und Wiesenlandschaften mit oder ohne Flüsse und Seen bis hin zu Seestücken (*marina*) reicht. Auch Stadtveduten bzw. die Angabe einzelner realer Bauwerke einer Stadt sind anzutreffen, in Rom zumeist von Rom selbst. Häufig finden sich in den Landschaften Staffagefiguren: Jäger, Wanderer, Bauern, Hirten usw. Ab etwa 1600 treten – zumeist in Abhängigkeit vom Standort – vermehrt Heiligen- und Eremitendarstellungen auf. Auch biblische und mythologische Szenen können in einer Bildfolge erzählt werden, jedoch stellt dies die kleinere Anzahl dar, die sich auch zeitlich in begrenzterem Rahmen bewegt.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Rom ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kann hier nur zusammenfassend wiedergegeben werden, da eine ins Detail gehende Untersuchung ein eigenständiges Forschungsthema darstellt, welches meines Erachtens noch nicht erschöpfend aufgearbeitet ist.[906] Die Rolle der Niederländer – in der Folge als *fiamminghi* bezeichnet –, welche aus dem Norden kleinformatige Landschaftsbilder

[905] Cavazzini 2001, S. 209.

[906] Die Forschungsliteratur beschränkt sich bei der Erforschung des Themas zumeist auf die Bearbeitung der großen Landschaftsmaler dieser Zeit, allen voran Paul Brill, wobei der Blickwinkel auch auf andere nordalpine Künstler (*fiamminghi*) erweitert werden kann. Daneben werden Arbeiten des Girolamo Muziano und des Antonio Tempesta erforscht, nicht zuletzt auch Werke der Carracci. - Für einen Überblick der Thematik s. Rudolf Baer, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600, München 1930; Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del seicento. Italia, Fiandre, Olanda il terreno di elaborazione dei generi, Città di Castello 1996; Francesca Cappelletti, Roma 1580–1610. Una traccia per il contributo fiammingo alle origini del paesaggio, in: Danesi Squarzina 1996, S. 177-200; Dies., Dalla „minuzia e diligenza“ all'„aerea morbidezza“: Cenni sull'attività di Paul Brill e i suoi contatti con l'ambiente romano, in: Ebd., S. 213-245; Patrizia Tosini, Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandre nella seconda metà del Cinquecento, in: Ebd., S. 201-211; Louisa Wood Ruby, The Drawings of Paul Bril: A Study of Their Role in 17th Century European Landscape, Diss. New York 1997; Kristina Herrmann-Fiore, Osservazioni sulle Marine di Paul Bril, in: Nicole Dacos (Hrsg.), Fiamminghi a Roma 1508–1608: atti del convegno internazionale, Brüssel 24.–25. Februar 1995, (Supplementband des Bollettino d'arte, 1997), Rom 1999, S. 191-200; Bert W. Meijer, „Fiamminghi a Roma“: on the year after 1550, in: Ebd., S. 117-132; Patrizia Tosini, Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 54, 1999, S. 189-232; Caterina Limentani Virdis / Mari Pietrogiovanna, Flemish Winds on the Roman Landscape: The Bril Brothers and Other Painters in Rome at the Time of Pope Gregory XIII, in: Sabine Eiche / Gert Jan van der Sman / Jeanne van Waadenoijen (Hrsg.), Fiamminghi a Roma 1508–1608, Proceedings of the symposium held at Museum Catharijneconvent, Utrecht, 13 March 1995, Florenz 1999, S. 67-78; Francesca Cappelletti, The Enticement of the North: Landscape, Myth and Gleaming Metal Supports, in: Brown 2001, S. 174-205; Dies., Paul Bril intorno a 1600: la carriera di un pittore del nord e la nascita a Roma del paesaggio topografico, in: Annali di Università di Ferrara (N.S.) 2, 2001, S. 233-256; Carla Hendriks (Hrsg.), Northern Landscapes on Roman Walls. The frescoes of Matthijs and Paul Bril, Florenz 2003; Michel Hochmann, Girolamo Muziano et l'évolution du paysage en Italie pendant la deuxieme moitié du XVIe siecle, in: Sebastiana Dudzika / Tadeusza J. Żuchowskiego, Pejzaż. Nardodziny Gatunku 1400–1600, Materiały sesji naukowej 23–24 X 2003, Toruń 2004, S. 245-264; Cappelletti 2005–2006; Patrizia Tosini, Girolamo Muziano, 1532–1592: dalla maniera alla natura, Rom 2008.

mitbrachten, ist bei der Entwicklung der in Fresko angefertigten römischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts immer wieder betont worden.

Als frühes Beispiel eines mit einem Landschaftsfries versehenen Raumes kann der Palazzo Ricci-Sacchetti in der Via Giulia gelten, wo Michiel Gast (ca. 1515–nach 1577) um 1555 in der Sala Marmitta tätig war.[907] Überwiegend handelt es sich hier um Ruinenlandschaften, ohne spezielle topographische Bezüge, in denen Staffagefiguren unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen. Bereits kurz vorher hatte Julius III. (1550–1555) in seinem *appartamento* im Vatikanspalast Romveduten der sieben Hügel Roms malen lassen und auch in der Villa Giulia sind unter dem gleichen Auftraggeber Landschaften mit dem gleichen Sujet entstanden.[908]
Großen Erfolg hatte das Genre der Landschaftsmalerei in der Folge dann in den außerhalb der Stadt gelegenen Villen. Als überzeugendes Beispiel kann hier die Ausstattung der Villa d'Este in Tivoli gelten, in der Girolamo Muziano (1528–1592) ab 1565 tätig war.[909] Die hier in der Sala di Ercole, Sala di Noè und Sala di Mosè gemalten Landschaften sind zumeist im Sinne der Weltenlandschaften mit niedrigem Horizont versehen, deren Hintergründe in Luftperspektive blau wiedergegeben sind, und besitzen eine panoramahafte Wirkung (Abb. 360, 361). Die Landschaften in der Sala della Fontana sind hingegen dem Modell des Paolo Veronese (1528–1588) in der Villa Barbaro (1560/1561) entlehnt und zeigen – mit Ausnahme der Darstellung der Villa d'Este selbst – zumeist antikisierende und ruinöse Architekturen.
Eine außerhalb der Stadt gelegene Villa, umgeben von der Natur, welche als Rückzugsort vom Treiben der Stadt gedacht war, bot sich für Landschaftsdarstellungen an. Die auf die Seele beruhigende Wirkung der Natur bzw. Landschaft wird bereits von antiken Autoren hervorgehoben und war daher für einen Ort, an dem *otium* gepflegt wurde, quasi unverzichtbar.[910] Gleichzeitig entsteht mit einer naturimitierenden Ausstattung ein wechselseitiger Effekt: Die Konkurrenz von Kunst und wahrer Natur kommt im Innern der Villa ebenso zum Ausdruck wie im sie umgebenden Außenbereich, wo mithilfe künstlicher und künstlerischer Mittel (symmetrische Beetanlagen, künstliche Wasserläufe, Brunnenanlagen, Grotten usw.) die Natur bezwungen wird. Die Landschaftsmalerei blieb

[907] S. Nicole Dacos, Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea, Rom 1995, S. 46f. Die Oberaufsicht hatte Ponsio Jacquio, s. Jan L. de Jong, An Important and an Unknown Artist: Giovanni Ricci, Ponsio Jacquio, and the Decoration of the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome, in: The Art Bulletin LXXIV, 1992, Nr. 1, S. 135-156, hier S. 153.
[908] Pietrangeli 1992, S. 140f.
[909] Tosini 2008, S. 112-155.
[910] Vitruv, Zehn Bücher über Architektur (Vitruvii De Architectura libri decem), übersetzt und herausgegeben von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, VII, V,2; Plinius, Nat. Hist. XXXV,116.

auch in den folgenden Jahrzehnten in Latium eines der beliebtesten Sujets von Villenausstattungen.[911]

Kurz darauf erlebte die Landschaftsmalerei im Vatikan unter Gregor XIII. (1572–1585) einen neuen Aufschwung. Als erstes Großprojekt, in dem der neue Status der Landschaftsmalerei zum Ausdruck kommt, ist die Gewölbegestaltung der Galleria delle Carte Geografiche des Vatikan (um 1580–1582) zu nennen[912], wo neben der bedeutenden Rolle des Egnazio Danti hinsichtlich der Landkarten an den Wänden Girolamo Muziano die Oberaufsicht innehatte.[913] Weitere bedeutende Mitarbeiter, welche im Bereich der Landschaftsmalerei tätig waren, waren Antonio Tempesta sowie Mathijs und Paul Brill.[914] Die überwiegende Anzahl der religiösen Szenen ist in Landschaften eingebettet, welche jedoch ihren Eigenwert neben dem Bildinhalt behaupten (Abb. 362, 363).[915] Kompositionelle und qualitative Unterschiede innerhalb der Landschaften sind zu bemerken, jedoch fällt es schwer, sie bestimmten Künstlern zuzuschreiben.[916]

Zeitgleich werden die Fresken in der Torre dei Venti datiert (Abb. 364, 365).[917] Vier von sechs Räumen sind hier mit Landschaftsfriesen versehen[918]; auch hier dienen die Landschaften als Träger biblischer Szenen (Patriarchen, Aposteln, Tobias, alttestamentarische Frauen). Zwei Räume im Mezzanin sind mit monumentalen Landschaften ausgestattet (darunter zwei Romansichten). Auch bei der Ausstattung der Torre dei Venti waren die Brüder Brill maßgeblich beteiligt.[919]

Als Mathijs Brill 1583 verstarb, verblieb sein Bruder Paul im Dienste Gregors XIII. und auch der folgenden Päpste. Unter Sixtus V. (1585–1590) erlebte die Landschaftsmalerei eine bisher nicht da gewesene Blütezeit. Vor allem in der Ausstattung des Laterans ist sie in

---

911 Hier sei beispielhaft auf die Villa Lante in Bagnaia (ehem. Sommersitz des Kardinals Gianfrancesco Gambara (1533–1587)) verwiesen, wo u.a. Antonio Tempesta im Zeitraum 1580/1586 monumentale Landschaften und Jagdszenen in der Stanza della Pesca und der Stanza della Caccia freskierte. S. Leuschner 2005, S. 52-57. Guerrieri Borsoi vermutet diesbezüglich eine gleichzeitige Entstehung mit den Fresken in der Scala Regia des Palazzo Farnese in Caprarola, s. Guerrieri Borsoi 2000 a, S. 67. Bezüglich der Villen in Frascati s. Ausst.kat. Villa e paese 1980.

912 S. diesbezüglich auch oben, Anm. 355, 529.

913 Zur führenden Rolle Cesare Nebbias hinsichtlich der Entwürfe der einzelnen Bildszenen, s. zuletzt Rhoda Eitel-Porter, Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia, 1536–1614, München 2009, S. 68-74.

914 Gambi / Pinelli 1997, S. 7; Leuschner 2005, S. 47-49.

915 S. zum ikonographischen Programm Gambi / Pinelli 1997, S. 207-222.

916 S. diesbezüglich auch Leuschner 2005, S. 48.

917 S. hierzu Nicola Courtright, Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican, 2 Bde., Diss. New York 1990; Ders., The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-Century Rome. Gregory's XIII's Tower of the Winds in the Vatican, Cambridge 2003; Ders., Imitation, Innovation, and Renovation in the Counter-Reformation: Landscapes *all'antica* in the Vatican Tower of the Winds, in: Michael W. Cole (Hrsg.), Sixteenth-Century Italian Art, Cornwall 2006, S. 135-152.

918 Die Sala Meridiana wird in diesem Zusammenhang nicht betrachtet.

919 S. auch Hendriks 2003, S. 34-36.

umfassendem Maße vertreten.[920] Bereits im Eingangsbereich des Palazzo Lateranense, in der Scala Pontificale (vermutlich ab 1586), wird dies offensichtlich (Abb. 366, 367). Erstaunlich ist, dass es hier unter 27 Landschaften nur eine einzige mit religiöser Thematik – die Taufe Christi, eingeschrieben in ein Oval – gibt. Und auch in den Lünetten der Loggien des Palazzo finden sich ausschließlich Landschaften nicht religiösen Inhalts (Abb. 368, 369).[921] Diese „profanen" Landschaften, die eine große Variationsbreite aufweisen und die mit verschiedenen Gewässern (Flüsse, Seen, Meeresküste), unterschiedlichen Landschaftsstrukturen (bewaldet, mit Wiese und Feldern, städteähnliche Strukturen usw.), mit Architekturen (Brücken, Ruinen, Holzhütten, Kirchen, Burgen usw.) versehen sind und die zumeist Personen in den unterschiedlichsten Tätigkeiten zeigen (jagend, reitend, angelnd, Tiere hütend, wandernd usw.), finden unter Sixtus V. auch Einzug in sakrale Räume. Profane Landschaften sind beispielsweise in der Sakristei der Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (1587) und in den beiden seitlichen Kapellen (Cappella di San Lorenzo und Cappella di San Silvestro) der Scala Santa (1589) dargestellt (Abb. 370-372).

Einher ging diese Bewegung mit einer neuen Naturbeobachtung und -bewertung seitens einzelner Vertreter der Kirche. Eine tragende Rolle hatte hierbei sicherlich Federico Borromeo (1564–1631), Cousin des 1584 verstorbenen und bereits 1610 heiliggesprochenen Carlo Borromeo (*1538), der 1587 von Sixtus V. zum Kardinal ernannt wurde. Womöglich auch unter dem Einfluss der Oratorianer – hier im Speziellen des Filippo Neri (1515–1595, Heiligsprechung: 1622) und des Kardinals Cesare Baronio (1538–1607) – äußerte er den Gedanken, dass die Kontemplation und Meditation in der Natur einem Gott näher bringen würde, da dessen Präsenz in allen von ihm geschaffenen Dingen zu finden sei.[922]

[920] Auch im Palazzo Apostolico, z.B. in der Sala degli Scrittori und in der Anticamera der Biblioteca Apostolica, entstanden unter Sixtus V. Landschaften. Zudem sind um 1588 Landschaftsfresken in der Villa Montalto überliefert. Sie zierten eine Stanza im Piano Nobile, die östliche Loggia des zweiten Obergeschosses, die westliche *galleria* sowie eine Stanza des nördlichen *appartamento* des Casino Felice; die Fresken sind heute nicht mehr erhalten; Hendriks 2003, S. 48; Sigrid Epp, in: Madonna 1993, S. 152-155, hier S. 153. Auch im Palazzo alle Terme waren diverse Räumlichkeiten in Erdgeschoss, Piano Nobile und zweitem Obergeschoss mit Landschaftsveduten versehen, s. Mario Bevilacqua, in: Ebd., S. 156-161.

[921] Weitere vier Landschaften sind in der Anticappella angebracht.

[922] Ähnliche Überlegungen bestimmten wohl auch bereits das Umfeld von Gregor XIII., s. Cappelletti 2005–2006, S. 69. Erst 1625 wurde Borromeos Traktat mit dem Titel *I tre libri delle piaceri della mente cristiana* veröffentlicht. S. zu Federico Borromeo: Pamela M. Jones, Federico Borromeo as a Patron of Landscape and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600, in: The Art Bulletin 70 (Heft 2), 1988, S. 261-272; Dies., Devotional Paintings and Flemish Landscapes in the *Quadrerie* of Cardinals Giustiniani, Borromeo and Del Monte, in: Storia dell'arte 107, 2004, S. 81-104. Auch der Jesuit Louis Richeôme (1544–1625), der 1608 bis 1615 in Rom lebte, äußerte in dem 1611 in Lyon herausgegebenen Traktat *La Peinture spirituelle* ähnliche Gedanken, s. ebd., S. 87. S. bezüglich der Meditation in der Natur, mit einem Blick auf Frankreich zudem: Klára Erdei, Auf dem Weg zu sich selbst: Die Meditation im 16. Jahrhundert. Eine funktionsanalytische Gattungsbeschreibung, Wiesbaden 1990, bes. S. 137f.

Die Verbreitung von freskierten Landschaftsbildern einerseits in den Villen der potenten Adelsfamilien und zum anderen in den den Zeitgeschmack prägenden Ausstattungen Gregors XIII. und Sixtus' V. ließ das Genre ab den 1580er Jahren Einzug in die römischen Adelspaläste finden. Als frühes Beispiel wird hier die Sala dei Mesi des Palazzo Costaguti angeführt (Abb. 151, 152).[923] Die Landschaften im rundumlaufenden Fries stehen stellvertretend für die zwölf Monate. Auf religiöse Inhalte wurde in diesem profanen Kontext verzichtet. Als Staffagefiguren sind zumeist Personen dargestellt, die monatsspezifische Tätigkeiten ausüben.

Die Ausmalung der Galleria Grande des Palazzo Giustiniani (1586–1588) vereint zwei Typen der Landschaftsmalerei: Zum einen sind die Wände illusionistisch durchbrochen und man blickt auf Landschaften. Zum anderen sind sie Teil der Groteskendekoration (Abb. 78).[924] Für die Ausmalung ist Antonio Tempesta verantwortlich.[925] Dieser hatte bereits die Scala Regia des Palazzo Farnese in Caprarola (1580/1583) mit ähnlichen Motiven versehen. Die Veduten zeigen zumeist Ausblicke auf Ruinen oder stellen idyllische Beispiele der römischen Campagna oder eines in der Landschaft gelegenen Ortes dar.

Als weiteres frühes Beispiel von Landschaftsfriesen innerhalb eines profanen Gebäudes und als Reaktion auf das Zeitgeschehen kann die Dekoration des Palazzo Orsini in Monterotondo angesehen werden, wo vermutlich Tempesta und die Brüder Brill gemeinsam tätig waren.[926] Hier sehen wir in einem der Räume den Typus, der sich in der Folgezeit in ähnlicher Form durchsetzten sollte: Landschaften – hier als fingierte Teppiche – in großer Variationsbreite hinsichtlich der Darstellungen alternieren mit den Wappen der Orsini (heute von denen der Barberini übermalt) (Abb. 373). Die Figuren waren, generell gesehen, wie am Beispiel des Palazzo Costaguti sichtbar, auch durch Tugendallegorien ersetzbar. In einem anderen Raum des Palazzo Orsini sind durchweg Jagdszenen zu sehen, welche sich ohne Unterteilung über die ganze Wandbreite hinwegziehen.

Die Forschungsliteratur zur Landschaftsmalerei in römischen Privatpalästen im Zeitraum zwischen 1580 und ca. 1600 ist rar. Man konzentriert sich auf die wenigen Beispiele, auf die auch hier verwiesen wurde. Es ist meines Erachtens aber unbedingt davon auszugehen, dass

[923] S. hierzu oben, Anm. 392.
[924] S. hierzu bereits oben, Anm. 226, 227.
[925] In Zusammenarbeit mit Pietro Paolo Bonzi, s. Giovanni Spadolini (Hrsg.), Palazzo Giustiniani, Rom 1989, S. 112. Von den monumentalen Landschaften an den Wänden ist nur noch eine erhalten. Zu Benedetto Giustinianis Sammlertätigkeit in Bezug auf Landschaftsbilder s. auch Jones 2004.
[926] Cappelletti 2005–2006, S. 62f, Kat.-Nr. 2, S. 206f. Die Autorin verweist auf ein weiteres frühes Beispiel der römischen Landschaftsmalerei, die Friese im Palazzo del Commendatore di Santo Spirito in Sassia, welche um 1580 datiert werden, s. ebd., S. 58-61.

sich die Mode besonders ab der zweiten Hälfte der 80er Jahre auch innerhalb der römischen Adelsschicht ausbreitete und in deren Familienpaläste Einzug fand. Als Beleg hierfür kann der Palazzo Cesi angeführt werden, wo ein Vertrag vom 18. Juni 1585 erhalten ist.[927] Hier heißt es: „*Nella prima sala grande* [Nicolò Martinelli, Anm. d. Verf.] *dovrà dipingere in figura i dodici mesi con due armi del cardinale* [Pier Donato Cesi, Anm. d. Verf.], *et il resto del fregio a paesi…*".[928] Ein großer Verlust stellt die Zerstörung der Villa Montalto dar: Hier war um 1588 eine große Anzahl von Räumen im Casino Felice und im Palazzo alle Terme mit Landschaften ausgestattet worden.[929]

Mehr Vergleichsmaterial liegt dann wieder gegen Ende der 90er Jahre und in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vor. Zwischen 1589 und 1623 residierte Kardinal Alessandro Peretti Montalto (1571–1623) im Palazzo della Cancelleria. In dieser Zeit – Zahlungsbelege sind ab 1595 bekannt[930] – entstanden in seinem Appartamento Landschaftsfriese. Noch besser dokumentiert ist die Situation im Palazzo Apostolico im Vatikan. 1591 entstand der Landschaftsfries in der Sala dei Foconi (Abb. 374), um 1600 das große Seestück in der Sala Clementina (Abb. 263) und in etwa zeitgleich die Landschaften mit den Klöstern in der benachbarten Sala del Concistoro.

Kurz zuvor, im Mai 1599, war Paul Brill zudem von Girolamo Mattei mit den großen Landschaften in der Sala des Palazzo (Mattei-)Caetani beauftragt worden (Abb. 141-145).[931] Die Landschaften im dortigen Fries unterscheiden sich vordergründig durch ihr größeres Format von den bisher besprochenen Friesen. Inhaltlich sind jedoch Gemeinsamkeiten mit jenen Werken zu konstatieren, die bereits unter Sixtus V. entstanden sind: Wald-, Feld-, und Wiesenstücke, teils mit Flussläufen oder *marine*, sind zu sehen; die üblichen Staffagefiguren sind vorzufinden. An dieses großformatige Konzept anknüpfend, entstand ein weiterer Fries mit Landschaften in der Sala delle Muse der Villa Sora in Frascati (wohl nach 1603) (Abb. 375).[932] Inhaltlich und kompositionell unterscheiden sich diese jedoch von den Landschaften des vorangegangenen Jahrhunderts: Sie sind lichter, der Tiefenzug erfolgt fließender, d.h. ohne die fast kleinteilig wirkenden Abstufungen in Hell-Dunkelzonen, hin zu einem hellen, verschwimmenden Hintergrund.

---

[927] S. Laura Russo, Palazzo Cesi (Via di Borgovecchio), in: Madonna 1993, S. 291-293. Die hier erfolgte Zuschreibung der Fresken an Tommaso Laureti kann nicht aufrechterhalten werden; Laureti war lediglich als Gutachter beauftragt; s. auch Lothar Sickel, Giovanni Battista Pozzos ‚Martyrium der heiligen Katharina' für Antonio Bardi. Der wiedergefundene Vertrag und die Querele um den Wert des Gemäldes, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 37, 2010, S. 167-182, S. 175.

[928] Zitiert nach Russo 1993, S. 291. In dem Raum ist heute die Bibliothek.

[929] S.o., Anm. 920.

[930] Guerrieri Borsoi 2000 a, S. 98.

[931] S.o., Anm. 377. Zudem auch Hendriks 2003, S. 56f; Tosini 2007, S. 155-166.

[932] S. Guerrieri Borsoi 2000 b, bes. S. 39-96.

Diese Gestaltung der Landschaft setzte sich in den frühen Jahren des 17. Jahrhunderts durch. Der Bildvordergrund, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts zumeist durch eine Schattenzone mit Baum oder Gebüsch an den unteren rechten oder linken Bildrand gerückt war und welcher dann mit diagonalem Tiefenzug relativ abrupt durch einen hellere Zone dahinter abgelöst wurde, wird nun weiter in den Bildraum hineingezogen. Grund hierfür mag auch das Sujet sein, welches vermehrt Einzug in die Landschaftsfriese fand: Womöglich als Reaktion auf die „Profanisierung" des Kirchenraumes aufgrund „inhaltsloser" Landschaften (beispielsweise in den Kapellen der Scala Santa) entstanden in den Jahren um die Jahrhundertwende, d.h. bereits im Pontifikat Clemens VIII. (1592–1605), in römischen Kirchen mehrere Zyklen, in denen die Landschaftsmalerei in Verbindung mit Eremiten- und Heiligendarstellungen auftrat.[933] Heiligen- und Eremitendarstellungen wurden in der Folge populär; dies galt auch für die Ausstattungen von Privatpalästen. Als frühes Beispiel um die Jahrhundertwende kann die Stanza della Penitenza im Castello Viscogliosi-Boncompagni in Isola del Liri (Sora) gelten.[934] Die Fresken werden in einem Brief von Kardinal Silvio Antoniano an Kardinal Pietro Aldobrandini bereits am 6. Oktober 1601 erwähnt: „*...troviamo tutti gli argomenti delle decorazioni del Palazzo dell'Isola, dai cicli biblici alle Virtù Cardinali,* […] *fariano vaghezza di paesi, et boschi et monti, che di questo si compiacesse massime in villa. Elia, Eliseo, San Giovanni Battista, San Paolo padre eremita, Santo Antonio, San Benedetto, San Romualdo, che abitarono lochi solitarij e boscarecci*".[935]

1606/1607 ließ Paul V. zehn Räume im zweiten Obergeschoss des Palazzo Apostolico im Vatikan, angrenzend an die Sala Clementina, ausmalen.[936] Vier davon wurden mit Landschaftsfriesen versehen, welche zum überwiegenden Teil Heiligen- bzw. Eremitendarstellungen zum Thema haben. Neben der Sala dei Pittori und der Sala degli Scultori ist hinsichtlich der Landschaften die Bibliothek mit insgesamt 12 Bildfeldern der repräsentativste Raum (Abb. 376, 377).

1606 malte Tarquinio Ligustri einen Landschaftsfries im Palazzo des Kardinals Ottavio Paravicini, heute Palazzo Besso.[937] Hier sind auf allen Landschaften Eremiten zu sehen, die

[933] In Santa Cecilia in Trastevere (1600), Sant'Onofrio (1600) und San Vitale (1599–1603). - Stichfolgen mit diesen Sujets existierten bereits. Cornelis Cort stach zwischen 1573 und 1575 einen Eremiten-Zyklus nach Gerolamo Muziano, s. beispielsweise J. C. J. Bierens de Haan, L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandaise 1533–1578, La Haye 1948, Kat.-Nrn. 113-119; Hochmann 2004, S. 246.

[934] Auftraggeber war der Sohn Gregors XIII., Giacomo Boncompagni. S. Alessandro Viscogliosi, Giacomo I Boncompagni e la Stanza della Penitenza del Palazzo dell'Isola: un ciclo di affreschi nel Sorano all'epoca del Baronio, in: Romeo de Maio / Agostino Borromeo u.a. (Hrsg.), Baronio e l'arte (Atti del convegno internazionale di studi. Sora 10–13 ottobre 1984), Sora 1985, S. 551-568.

[935] Zitiert nach Viscogliosi 1985, S. 561. Als Vorlagen für die Eremitendarstellungen dienten die Stiche Raphael Sadelers, s. ebd., S. 562f.

[936] S. auch zum Folgenden: Fumagalli 1996.

[937] Guerrieri Borsoi 2000 a.

sich zum Gebet bzw. zur Kontemplation in die Natur zurückgezogen haben (Abb. 378).[938] In den bereits erwähnten Jahreszeitenlandschaften Paul Brills im Palazzo Rospigliosi-Pallavicini (1612–1614) sind zwar keine Eremiten und Heiligen dargestellt, die Landschaftsgestaltung mit einem großflächigeren Vordergrund und einem fließenderen Tiefenzug lässt sich jedoch auch hier beobachten. Diese Entwicklung zieht sich weiter fort, häufig liegt die Horizontlinie nun tief, wie es in den Landschaften des Agostino Tassi im Palazzo Lancellotti ai Coronari (vor 1620) zu beobachten ist (Abb. 379).[939]

Als letztes Vergleichsbeispiel des 17. Jahrhunderts sei der Landschaftsfries des Gaspard Dughet im Palazzo Muti Bussi von ca. 1635 angeführt (Abb. 380).[940] Die Landschaften erscheinen weiter und sind weniger bewaldet. Die verschiedenen Landschaftsstrukturen sind gröber als zuvor durch unterschiedliche Farbflecken gestaltet und weisen auch nicht das kleinteilige „Ineinanderverschlungensein" der einzelnen Elemente auf, wie dies knapp 50 Jahre zuvor charakteristisch war. Hierdurch wirken sie harmonischer und weniger unruhig. Auf Architekturen bzw. Städte im Hintergrund wird größtenteils verzichtet. Auch die Staffagefiguren, welche sich zumeist am unteren Bildrand aufhalten, sind auf wenige Personen reduziert.

Die hier angeführten Beispiele der römischen Landschaftsmalerei ermöglichen es, innerhalb eines begrenzten Zeitrahmens eine Entwicklung aufzuzeigen, die sich nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch und strukturell äußert. Von einer recht kleinteilig aufgebauten, verschlungen wirkenden Landschaft (knöchrige, krumm wachsende Bäume, ondulierende Wegeführungen und Flussläufe), deren Horizontlinie zumeist im oberen Drittel des Bildfeldes liegt, ab den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts geht es hin zu einer weiten, lichteren und harmonischen Landschaft, deren Horizont in der Regel unterhalb der Mittelachse liegt. Architekturen, welche als vereinzelte Gebäude (Ruinen, Kirchen oder Klöster, Villen, einfache Hütten, landwirtschaftlich genutzte Gebäude) dargestellt sind, aber auch stadtähnliche Strukturen, welche zumeist im Mittel- oder im Hintergrund zu sehen sind, verschwinden zugunsten einer quasi unberührten Natur. Um 1600 war eine Vorliebe hin zu Eremiten- und Heiligendarstellungen in den Landschaften festgestellt worden. Diese Mode

[938] Ein weiterer Zyklus entstand 1610 im Camerino degli Eremiti im Palazzo Farnese, Rom. S. hierzu: Fabio Barry, „Pray to thy father which is in secret". The tradition of coretti, romitorii and Lanfranco's hermit cycle at the Palazzo Farnese, in: Joseph Imorde / Fritz Nemeyer / Tristan Weddigen, Barocke Inszenierungen, Emsdetten, Zürich 1999, S. 190-221.

[939] S. zu den Fresken Tassis: Cavazzini 1998. Als weiteres Beispiel für diese Entwicklung lassen sich die Fresken in der Sala delle Virtù im Quirinalspalast anführen, s. Guerrieri Borsoi 2000 b, Abb. S. 92f.

[940] Giancarlo Sestieri, Gaspard Dughet. L'arte del paesaggio a Palazzo Muti Bussi, in: Di Paola 2006, S. 157-167.

wurde jedoch, womöglich aufgrund der Tendenz hin zu einer weiten und lichten Landschaft, nach wenigen Jahren wieder aufgegeben.

III. 3. 3. Datierung und Zuschreibung

Die oben herausgearbeiteten Merkmale der Landschaften in den Friesen des Palazzo Ruggieri legen nahe, dass die hiesigen Friese noch im 16. Jahrhundert entstanden sind, spätestens jedoch zur Jahrhundertwende. Sie sind in ihrer Farbgebung, ihren strukturellen und inhaltlichen Elementen jenen Landschaften, die Paul Brill beispielsweise in den seitlichen Kapellen der Scala Santa oder im Palazzo Orsini in Monterotondo und im Palazzo Mattei-Caetani gemalt hat, sehr nahe. Bereits Ligustris Landschaften im Palazzo Besso (1606) oder jene in der Sala dei Papi im Vatikan (1607) unterscheiden sich in ihrem Aufbau, jedoch in den Fresken in Santa Cecilia (1600), welche ebenso wie die beiden Beispiele zuvor Eremitendarstellungen tragen, sind vergleichbare Strukturen vorzufinden.

Für diese frühe Datierung spricht auch die einzige Quelle, die Aufschluss über Malarbeiten im Palazzo Ruggieri gibt. Das Schriftstück liegt im Konvolut der von Omodei getätigten Ausgaben zur Verschönerung des von ihm angemieteten Palazzo Ruggieri.[941] Am 18. November 1637 – einen Monat nach Abschluss des Mietvertrags zwischen den Ruggieri und Kardinal Omodei[942] – und am 16. Dezember desselben Jahres bezeugt Giovanni Battista Valigani 4 und 7 ½ scudi erhalten zu haben für „*... fattura fatta intorno li fregi di pittura delle stanze et altre pitture della casa*“, des Weiteren für „*... spese e fattura della pittura fatta al stanzino di sopra*“. Dem Dokument ist zu entnehmen, dass die Friese im Piano Nobile zu dem Zeitpunkt bereits vorhanden waren und von Valigani lediglich Ergänzungen bzw. Änderungen an ihnen vorgenommen wurden. Womöglich bezogen sich diese Veränderungen auf Darstellungen, die in den Augen des Kardinals gegen das *decorum* verstießen und eines Kardinalspalastes nicht würdig waren. Dem entspräche auch die Summe von insgesamt 11 ½ scudi.[943] Erklären ließen sich hierdurch beispielsweise die kaum ins übrige Schema passenden grauen Volutenkonsolen mit Cherubim in der Stanza 4 (Abb. 354). Etwas unbeholfen wirken

[941] ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 11, 3. Dezember 1646, hier fol. 568f, s. zu den Rechnungen oben, Anm. 110.
[942] S. zum Vertrag oben, Anm. 109.
[943] Auch wenn es sich um einen heute unbekannten Künstler handelt, so ist die Summe doch sehr gering. 4 scudi für Friese in vier Räumen und für noch weitere in der Quelle am 18. November 1637 genannte Malarbeiten sind unvorstellbar. Zum Vergleich: Agostino Tassi erhielt im Jahr 1636 300 scudi für einen Fries und zwei Bilder im Palazzo Borghese; im Jahr 1638 hingegen 60 scudi für ein einzelnes Deckenbild, s. Cavazzini 1998, S. 229. Für 4 scudi malte derselbe Künstler 1630 im Palazzo Apostolico Vaticano beispielsweise ein fingiertes Stuckwappen des Papstes, ebd., S. 224. Die in der Quelle zum Palazzo Ruggieri angegebene Zahlung von 7 ½ scudi bezieht sich hingegen offensichtlich auf Malarbeiten im zweiten Obergeschoss.

auch die Putti der Stanza 3, von denen einige auf den ersten Blick unglücklich restauriert scheinen, da offensichtliche qualitative Unterschiede bestehen. Speziell die Stoffstreifen an den Puttenkörpern, die die Genitalien verhüllen (Abb. 346), könnten durchaus Resultat dieser Ergänzungen durch Valigani sein.

Es ist aufgrund der stilistischen Vergleiche und der vorliegenden Rechnung von 1637 davon auszugehen, dass die Ausmalung der an den Salone angrenzenden Räume zusammen oder kurz nach Ausmalung von Salone und Loggia vonstatten ging. Eine Zuschreibung der Landschaftsfresken kann hier nicht geleistet werden, zumal viele der um 1600 in Rom beschäftigten Maler heute wenig bekannt oder gar unbekannt sind. Es kann lediglich untersucht werden, ob die Alberti für den *concetto* der Friese verantwortlich waren. Der schlechte Erhaltungszustand, die teilweise starke Überrestaurierung und die möglichen Übermalungen aus vorangegangenen Jahrhunderten erschweren diese Aufgabe.[944]
Scheinarchitektonische Details in der Stanza 1 (Abb. 325-332; grüne Agraffen, verkröpftes Gesims mit seitlichen Stegen) weisen goldfarbene Verzierungen auf, wie sie auch im Salone oder in anderen Werken der Alberti vorkommen. Auch der von den Brüdern aus Sansepolcro oft verwendete Mäander ist anzutreffen. Die Putti jedoch unterscheiden sich in Haltung und Aussehen eindeutig von denen der Alberti: Es ist kaum anzunehmen, dass sie den Fries gemalt haben.
In Stanza 2 (Abb. 333-344) sind die Bereiche zwischen den einzelnen *quadri riportati* schlecht erhalten und es fällt schwer, eine klare Aussage über die ursprüngliche Friesgestaltung zu machen. Eine spätere Übermalung einiger Allegorien wird nicht ausgeschlossen. Am besten erkennt man noch an Nord- und Westwand, dass es sich um eine pfeilerähnliche Struktur mit seitlichen im Profil gemalten Konsolen handelt, an denen Edelsteine herabhängen. Bezüge lassen sich hierin zu einem Fries im Palazzetto Cenci herstellen, wo Giovanni Guerra und Vitruvio Alberi um 1583 tätig waren (Abb. 150).[945] Eine Entstehungszeit des Frieses der Stanza 2 in den späten 80er bzw. frühen 90er Jahren wird daher angenommen. Für diese Datierung sprechen auch die muschelähnlichen Hauben, die die Köpfe der Personifikationen hinterfangen: Ähnliche Formen umgeben die Köpfe der Tugendallegorien in der ehemaligen Ausstattung des Salone Sistino im Palazzo alle Terme der Villa Montalto.[946] Anzuzweifeln bleibt jedoch, ob der Fries von den Alberti entworfen

[944] Nicht auszuschließen ist es m.E. auch, dass im 17., 18. oder 19. Jahrhundert Übermalungen in den Friesbereichen stattfanden.
[945] Bevilacqua 1988, S. 185-223.
[946] S. Bevilacqua, in: Madonna 1993, S. 156-161, mit Taf. XX-XXIII.

wurde. Zwar sind auch hier Doppelmäander als fingierte Bilderrahmen vorzufinden, jedoch deuten die stilistischen und motivischen Merkmale der Scheinarchitektur auf eine andere Künstlerhand hin.

Der schlechte Erhaltungszustand der Stanza 3 (Abb. 345-352) macht auch hier Aussagen über das ursprüngliche Aussehen des Frieses schwer. Am ehesten sieht man noch im östlichen Bereich der Nordwand, dass auch hier die Rahmen der *quadri riportati* mit herabhängenden Edelsteinen verziert waren. Sie sind an Bändern befestigt, die an Volutenkonsolen herabhängen. Rechts daneben steht das Puttenmädchen, welches bis auf Teile seiner Beine gut erhalten ist (Abb. 352). Die Tatsache, dass es sich hierbei um einen weiblichen Putto handelt, deutet zudem auf einen Entstehungskontext gegen Ende des 16. Jahrhunderts hin. Womöglich weist die Darstellung eines Puttenmädchens im Palazzo Ruggieri auf die Autorschaft der Alberti hin. Auch wenn die Androgynie generell zu einem Merkmal der Putti zählt[947], so sind eindeutig als solche erkennbare weibliche Putten im Werk der Alberti anzutreffen. Das erste mir bekannte Beispiel (1582/1583) ist unter den Putti im Akanthusfries der Sala dei Palafrenieri des Vatikans zu finden (Abb. 382).[948] Wenige Jahre später entsteht das blumenstreuende Puttenmädchen in der Loggia des Palazzo Capuci(-Giovagnoli) (1587/1588) in Sansepolcro (Abb. 185). Und auch unter den Putti in der Sakristei von San Giovanni in Laterano (1592–1594) sind welche weiblichen Geschlechts zu vermuten.[949] Ein weiterer weiblicher Putto ist im Salone des Palazzo Ruggieri dargestellt: Auf dem Dreiecksgiebel an der Nordseite der Westwand lagern zwei Putti unterschiedlichen Geschlechts, die miteinander rangeln (Abb. 138). Mit den späteren Aufträgen von Clemens VIII. kommt es jedoch zu einem Abbruch der Darstellungen von weiblichen Putten. Sie sind weder in der Sala

[947] Bereits Parmigianino und Tizian spielen mit diesem Charakteristikum. Während der Erstere bei den Putti des *Bogen schnitzenden Amors* jedoch umgeht, die Körper darzustellen (Abb. 381), ist ein auf den ersten Blick weiblich aussehender, als Braut verkleideter Putto auf Annibale Carraccis Gemälde der Schlafenden Venus in Chantilly eindeutig mit dem männlichen Geschlecht versehen. Auch Giulio Romanos Putti in der Sala di Amore e Psiche des Palazzo del Te zu Mantua scheinen beiderlei Geschlechtern anzugehören. Die Putti in der Sala des Palazzo Mattei-Caetani sind anscheinend ebenso weiblich und männlich (Abb. 142). Da alle scheinbar weiblichen Putten jedoch bekleidet sind, ist nicht auszuschließen, dass es sich auch hierbei um verkleidete männliche Putti handelt. Die Liste mit Beispielen aus dem 16. Jahrhundert ließe sich fast unbegrenzt fortführen. Mit weiblichen Geschlechtsmerkmalen sind unzweifelhaft bereits seit der Antike jedoch diejenigen „Putti" wiedergegeben, die Psyche darstellen; sie ist dann zudem durch Schmetterlingsflügel gekennzeichnet.

[948] Diese werden von Weddigen „als geschlechtergeschichtliches Novum" bezeichnet, s. Weddigen 2006, S. 183. Auch wenn das Phänomen nicht häufig vorkommt, so handelt es sich nicht um ein Novum und ist auch keine Erfindung der Alberti. Bereits unter Michelangelos Grisaille-Putti an der Decke der Sixtinischen Kappelle im Vatikan sind weibliche Putten zu sehen. Federico Zuccari gestaltet einen der Putti in der Sala des Buon Governo im Vatikan mit weiblichen Geschlechtsmerkmalen (Abb. 146). Im Casino Gambara der Villa Lante in Bagnaia stehen zwei Puttenmädchen (Abb. 383) und auch in der Galleria Rucellai sind in den Dekorationselementen vergoldete Puttenmädchen zu sehen (Abb. 384). In Bologna entstand zeitgleich mit den Fresken im Palazzo Ruggieri der Fries im Palazzo Magnani. Die Carracci malten hier ebenso Putti beiderlei Geschlechts (Abb. 385).

[949] Da alle sitzen, ist das Geschlecht nicht zu erkennen. Es sind jedoch lange Haare zu erkennen sowohl bei je einem Putto oberhalb von Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten (Abb. 235, 236), als auch bei einem Putto oberhalb eines der kleinen Oculi im Gewölbe (Abb. 234).

Clementina, noch in der Sala del Concistoro im Vatikan, noch in San Silvestro al Quirinale abgebildet.

Es erstaunt die relativ häufige Verwendung dieses „Motivs“ im Werk der Alberti. Meines Wissens lässt sich eine derart „kontinuierliche“ Verwendung bei keinem anderen Künstler verzeichnen.[950] Der Abwechslungsreichtum, mit dem die Putti in ihrem Schaffen vertreten sind und der in diesem Fall auch geschlechtsspezifisch zutage tritt, ist ein regelrechtes Merkmal ihres Stils. Womöglich resultiert diese Variationsbreite aus dem Namen des Älteren der Brüder: Cherubino (zu deutsch: Cherubim).[951] Die Darstellung der so typischen kleinen Engelsgestalten im Sinne einer Künstlersignatur zu lesen, würde zu weit führen.[952] Zweifelsohne stellen sie jedoch, zusammen mit den Cherubim, im Werk des Cherubino ein charakteristisches Merkmal dar, welches sowohl *al fresco* als auch in Stichen auffallend in den Vordergrund tritt. Dass im Fries der Stanza 3 des Palazzo Ruggieri ein Puttenmädchen steht, könnte durchaus ein Hinweis darauf sein, dass dieser Fries von den Alberti konzipiert und zum Teil auch freskiert wurde. Die Füße eines Putto an der Südwand, dessen Oberkörper nicht mehr erhalten ist, lassen die Schlussfolgerung zu, dass er sich auf einem Bein stehend nach hinten lehnte (Abb. 350).[953] Dieses Motiv kann als weiterer Beleg dieser These dienen.

Das Dekorationssystem des Frieses in Stanza 4 (Abb. 353-359) ist in Hinblick auf seine Scheinarchitektur mit keinem der uns bekannten Werken der Alberti in Verbindung zu bringen. Weibliche Hermenkonsolen im Profil kommen bereits in den 1580er Jahren in Rom vor (z.B. Vatikan, Torre dei Venti, Palazzo Costaguti, Palazzetto Cenci) und weisen in Verbindung mit den Landschaften eher auf einen Künstler niederländischer Herkunft – oder Umkreis – hin. Vergleichbare Gestaltungsmotive liegen auf der oben erwähnten Oxforder Zeichnung, die das Wappen Clemens VIII. trägt und wohl noch aus den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts datiert (Abb. 254).[954] Dass das Projekt des Frieses der Stanza 4 auf die Alberti zurückzuführen ist, wird hiermit bezweifelt. Bezüglich der Einzelmotive sieht es jedoch

[950] Auch auf Cherubinos Stich mit dem Porträt Heinrichs IV. von Frankreich (1595) ist oben links ein Puttenmädchen auszumachen, das in eine Fanfare bläst. Das fehlende Geschlecht und kleine Brüste weisen es als solches aus, s. Bartsch 1982, Nr. 124.

[951] Für diese Anregung danke ich Andreas Thielemann, Rom, Bibliotheca Hertziana, herzlich.

[952] Bereits in der Antike griffen Künstler auf Signaturen zurück, die mit ihrem Namen in Verbindung zu bringen waren. Plinius berichtet von Sauras und Batrachos, welche auf den von ihnen gefertigten Säulenbasen eine Eidechse (saura) und einen Frosch (batrachos) hinterließen; Plinius, Nat. Hist. XXXVI,42. Im 16. Jahrhundert ist dieses Vorgehen häufiger anzutreffen, s. beispielsweise den im Umfeld des Cherubino tätigen Paul Brill, der bisweilen mit dem Motiv einer Brille signierte. S. zur Vertiefung: Hermann Thiersch, Zu Sauras und Batrachos, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 23, 1908, S. 153-166; Peter Cornelius Claussen, Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: Matthias Winner (Hrsg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, Rom 1992, S. 19-54.

[953] S. zu diesem Motiv oben, Anm. 646.

[954] S.o., Anm. 701.

anders aus: Auf die ehemals wohl hohe Qualität des rechten, stark zerstörten Oktogon wurde bereits oben verwiesen. In diesen illusionistischen Wandöffnungen mit den auf Festons sitzenden musizierenden Putti lässt sich die Handschrift der Alberti vermuten.[955] Das Motiv kommt in Variationen in vielen anderen römischen Werken vor (z.B. im Chor von San Silvestro al Quirinale, in der Sala Clementina, in der Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, Abb. 266, 262, 288).

Aufgrund der stilistischen Nähe der Landschaften zu den Werken Paul Brills kann angenommen werden, dass auch der bzw. die im Palazzo Ruggieri tätigen Künstler, welche die vier Räume mit Landschaftsfriesen bemalten, aus dessen Umfeld – im weiteren Sinne aus den *cantieri* Sixtus' V. – stammen. Cherubino und Giovanni Alberti hatten die Bekanntschaft mit Brill wohl bereits in den frühen 1580er Jahren während der Ausstattungsprojekte unter Gregor XIII. machen können (z.B. Galleria delle Carte Geografiche). Eine Zusammenarbeit mit ihm muss bereits bei den großen Ausstattungsprojekten unter Sixtus V. bestanden haben (Scala Santa) und kann unter Clemens VIII. aufgrund der Sala Clementina und der Sala del Concistoro als gesichert gelten. Über die Alberti als mögliche Landschaftsmaler ist kaum etwas bekannt und es war nie Thema einer Untersuchung.[956]
Es wurde in diesem Zusammenhang von der Forschung auf zwei Stiche von Cherubino verwiesen: Der eine ist unter dem Pontifikat Gregors XIII. (1572–1585) entstanden und zeigt Michelangelos *Pietà* aus dem Florentiner Dom in eine Landschaft „alla maniera di Muziano"[957] eingebettet, während der zweite – 1582 Kardinal Alessandro Farnese (1520–1589) gewidmet – ein Stich nach der Dekoration in der Loggia di Psiche der Villa Farnesina darstellt. Die leeren Lünetten der Wandzone sind auf dem Stich mit Landschaften versehen (Abb. 386).[958] Zudem existieren mehrere Heiligendarstellungen in Landschaften, die allesamt aus dem Pontifikat Gregors XIII. datieren, d.h. sie entstammen Cherubinos Anfangsjahren in Rom.[959] Sie sind mit Sicherheit von den aktuellen Strömungen beeinflusst worden.[960] Daneben gibt es biblische Szenen (Heilige Familie, Verkündigung, Anbetung des

[955] Abermals sei auf Cherubinos Stichserie der musizierenden Putti nach Polidoro da Caravaggio in der Cappella Fetti in San Silvestro al Quirinale verwiesen, s.o., Anm. 553.
[956] Witcombe verweist lediglich darauf, dass Cherubino wohl kaum für die Landschaft des Freskos mit der Darstellung der *Bundeslade* in der Cappella Lombardi in Santa Maria in Via verantwortlich sei; s. Witcombe 1981, Bd. 1, S. 117.
[957] Evelina Borea, Roma 1565–1578: Intorno a Cornelis Cort, in: Dacos 1999, S. 215-230, S. 224.
[958] S. zu beiden Stichen auch Cappelletti 2005–2006, S. 7f. Bartsch 1982, Nrn. 23, 106.
[959] Bartsch 1982, Nrn. 29, 43, 49, 52-56, 59, 62.
[960] Hier sei abermals auf die Stichserie Corts nach den Eremitenbildern Muzianos verwiesen, s.o., Anm. 933.

Christuskindes) bei denen ein Blick auf eine Landschaft im Hintergrund gewährt wird.[961] Gemeinsam ist allen eine hügelige, teils felsige Landschaft mit wenigen Bäumen, welche knöchrige Stämme aufweisen und zum Teil an den seitlichen vorderen Bildrand gerückt sind; häufig finden sich auch abgebrochene Stümpfe. Oft durchzieht ein Flusslauf die Landschaft, welcher überbrückt sein kann. Im Hintergrund sieht man bisweilen einen Ort. Die Horizontlinie liegt grundsätzlich oberhalb der Mittelachse.[962] Als eine der prächtigsten Landschaften aus Cherubinos Stichwerk kann jene auf der Darstellung mit dem *heiligen Hieronymus* nach Michelangelo von 1575 gelten (Abb. 387).[963]

Die hier genannten Merkmale stellen ein verbindendes Element zu den Landschaften dar, die im Vatikan unter dem Einfluss von Muziano und den niederländischen Künstlern entstanden. Beziehungen Cherubinos mit den Niederländern, im druckgraphischen Bereich vor allem zu Cornelis Cort (1533–1578), sind schon früh vermutet worden.[964] Und auch von einem Kontakt zu Girolamo Muziano kann ausgegangen werden, einerseits durch die zeitgleich ausgeführten Arbeiten im Vatikan, zum anderen ist die Mitarbeit von Durante Alberti (1538–1613), dem Großcousin von Cherubino und Giovanni, in der Villa d'Este in Tivoli (1571) nachzuweisen.[965] Da die Familie als Werkstattbetrieb funktionierte kann nicht ausgeschlossen werden, dass Cherubino und Giovanni während ihrer frühen Lehrjahre einen Besuch in der Villa Tivoli abstatteten, um die Entstehung der dortigen Fresken zu sehen.

Die Landschaften der Alberti lassen sich jedoch nicht nur auf das Stichwerk Cherubinos eingrenzen. Die frühesten mir bekannten, von den Alberti freskierten Landschaften befinden sich in der Loggia des Palazzo Capuci(-Giovagnoli) in Sansepolcro (Abb. 183).[966] Nur noch zwei der ehemals wohl vier Veduten sind vorhanden. Die zur Hofseite gelegene Landschaft zeichnet sich durch einen dunkelgrün-braunen, verschatteten Vordergrund mit einem Baum auf der linken Seite aus, hinter dem sich ein Tal mit Flusslauf und einigen (Ruinen-) Architekturen öffnet. Die Farben tendieren hier zu einem rötlichen Braun mit gelb-orangefarbenen Lichtern. Die Landschaft in der gegenüberliegenden Stichkappe ist ähnlich

[961] Ebd., Nrn. 8-10 II, 38, 40. Zudem zeigt ein 1576 datierter Stich die Statue des Flussgottes Nil vor einer (europäischen) Landschaft, s. ebd., Nr. 155.

[962] Ausnahme bildet Bartsch 1982, Nr. 53: Johannes der Täufer steht in leichter Untersicht im Vordergrund und füllt quasi die gesamte Bildhöhe aus. Hinter ihm fällt die Landschaft abrupt ab und öffnet sich in ein Tal, das mit einer Hügelkette abschließt.

[963] Bartsch 1982, Nr. 54.

[964] Es wird angenommen, dass Cherubino die Stechtechnik durch Cort erlernte, s. Servolini 1932, S. 758; Ders. 1940. Auch Leuschner vergleicht Cort und Alberti hinsichtlich ihres Stils und der gestochenen Sujets, s. Leuschner 2005, S. 219f.

[965] Tosini 2008, S. 351. Zu Durante s. zudem Matteoli, in: AKL, Bd. 2, 1983, S. 71f. Dort taucht bereits das in der Stanza 1 dargestellte Motiv des beladenen Esels auf, der auf eine Mühle zugetrieben wird – von Tosini einem Mitarbeiter Muzianos zugeschrieben, s. Tosini 1999, S. 208.

[966] S.o., S. 131f.

gestaltet, besitzt im Mittelgrund einen ruinösen Architekturrest, während im Hintergrund ein Palast bzw. ein Kastell zu sehen ist. Die einzelnen räumlichen Ebenen sind hier wie dort quasi schrittweise in die Tiefe durch farbliche Differenzierungen geschaffen. Auch wenn sie hinsichtlich dieses Merkmals und der Farbgebung den Landschaften im Palazzo Ruggieri ähneln, weisen sie jedoch ein weniger kompliziertes Kompositionsschema auf als jene. Staffagefiguren fehlen ganz.
Des Weiteren ist in einem der Tagebücher von Alberto Alberti eine großformatige Landschaft – „*un paese grande*" – erwähnt, die Cherubino, Giovanni und Alessandro für den Bischof Niccolò Tornabuoni malten.[967] Sie ist leider nicht erhalten, jedoch gibt die Tagebuchnotiz unzweifelhaft Aufschluss darüber, dass auch die Landschaftsmalerei in der zweiten Hälfte der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts zum Repertoire der Alberti gehörte.[968]

Diese hier angeführten Hinweise reichen nicht aus, um den Brüdern aus Sansepolcro die Landschaften in den vier Räumen des Palazzo Ruggieri zuzuschreiben, zumal stilistische Unterschiede zu den einzigen nachweislich von ihnen stammenden erhaltenen Landschaften im Palazzo Capuci(-Giovagnoli) bestehen. Das künstlerische Umfeld, welches das Schaffen der Alberti mitprägte, bestand nachweislich jedoch auch aus den mehr oder minder bekannten Landschaftsmalern aus dem Brill-Umkreis, mit denen sie u.a. 1589 in der Cappella di San Silvestro der Scala Santa zusammengearbeitet hatten. An der dortigen Decke gibt es zwei Landschaftsveduten, die dem Brill-Umkreis zugeschrieben werden (Abb. 372). In Farbigkeit und Aufbau sind sie den Landschaften des Palazzo Capuci(-Giovagnoli) nicht unähnlich, unterscheiden sich jedoch thematisch und sind darin den Landschaften des Palazzo Ruggieri näher.

Ob der bzw. die für die Landschaften des Palazzo Ruggieri verantwortlichen Künstler über Giovanni und Cherubino Alberti an die Ruggieri vermittelt wurden, oder ob der Auftraggeber aufgrund seiner Verbindung zur Compagnia del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum* den Kontakt zu dem/den Künstler/n aufnahm, muss offen bleiben. Dass Pompeo Ruggieri sich an

[967] S.o., S. 129.
[968] Hinsichtlich der Zeichnungen ist das Sujet der Landschaftsmalerei bei den Alberti noch schwerer zu greifen: Nur auf zwei Blättern, die den Alberti zugeschrieben sind, sind Landschaften dargestellt: Zum einen auf dem Oxforder Friesentwurf für Clemens VIII. (s.o., Anm. 701) und zum anderen auf dem Londoner Wandgestaltungsentwurf für die Mattei (s.o., Anm. 537). Da die Zuschreibung an die Alberti bei beiden Zeichnungen jedoch sehr zweifelhaft ist, wird hier von einer Besprechung abgesehen.

den aktuellen Kunstströmungen orientierte, bezeugen drei Landschaftsgemälde, die in seinem Nachlassinventar aufgelistet werden.[969]

Die Thematik der Friese (höfische, kultivierte und wilde Landschaften, Jagdszenen, Seestücke, Heiligendarstellungen, musizierende Putti) in den vier den Salone angrenzenden Räumen, in Verbindung mit den darin aufgehängten Bildern und Nutzmöbeln und -gegenständen[970], lassen darauf schließen, dass die Räume ehemals der privaten Nutzung dienten. Vorgeschlagen wird hier, dass die im Westen liegenden Räume vom Hausherrn genutzt wurden. Dafür sprechen die vielen Jagddarstellungen in beiden Räumen, aber auch die Schlachtenszene im südwestlichen Raum.[971] Die im Osten gelegenen Räume wurden womöglich von der Gattin genutzt. Die erhaltene Szene, die den heiligen Franziskus zeigt, aber auch die heiter-musische Ausstattung des südöstlichen Raumes mit den musizierenden Putti geben zu dieser Vermutung Anlass.

Die Untersuchung der Landschaftsfriese im Palazzo Ruggieri hat gezeigt, dass diese in etwa zeitgleich mit den Fresken in Salone und Loggia zu datieren sind, d.h. sie entstanden im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Die stilistische Abhängigkeit zu den Landschaften, die unter dem Pontifikat Sixtus' V. in Rom gemalt wurden, deutet des Weiteren auf einen Künstler aus diesem Umkreis hin. Dass Cherubino, Giovanni und Alessandro Alberti die Landschaftsveduten im Palazzo Ruggieri malten, wird aufgrund mangelnder Vergleichsbeispiele in ihrem Œuvre nicht angenommen. Einzelne Motive im dekorativen Rahmensystem der Friese deuten jedoch auf ihre Beteiligung bei der Ausstattung der vier an den Salone angrenzenden Räumlichkeiten hin.

[969] ASR, Notai dell'A.C., vol. 1564, Akten des Petrus Antonius Catalonus, fol. 345-350. Pompeo Ruggieri als Kunstsammler zu bezeichnen würde zu weit führen. Dem Inventar zufolge besaß er neben den Landschaften überwiegend Heiligendarstellungen: Die heilige Maria Magdalena, den heiligen Franziskus, den heiligen Jakobus, Johannes den Täufer, den heiligen Hieronymus, die heilige Katharina von Alexandrien, einen Heiligen des Dominikanerordens sowie drei Darstellungen des Christus an der Geißelsäule, zwei Madonnendarstellungen, eine Pietà, eine Verkündigungsszene und zwei vermutlich die Eltern des Pompeo darstellende Porträts. Hinzu kommen die vier ehemals im Salone hängenden Imperatorenporträts, s.o., Anm. 367.

[970] Aufgelistet sind in dem Inventar zudem u.a. Truhen, Tische, Stühle, Hocker, ein Betstuhl sowie andere Nutzgegenstände (Becher, Besteck, Tücher); s. ebd.

[971] Auch die räumliche Disposition mit dem kleinen Kämmerchen hinter der Loggia und einer schmalen Treppe, die ins Erdgeschoss und in den Cortile führte und dem Hausherrn mehr Mobilität in seinen Geschäften zusicherte, spricht für diese These.

III. 4. Die Fresken im zweiten Obergeschoss

Das zweite Obergeschoss ist heute im Besitz des ehemaligen Botschafters Corrado Orlandi Contucci.[972] Der Grundriss des zweiten Obergeschosses entsprach ursprünglich jenem des Piano Nobile (Abb. 6).[973] Durch eine Zweiteilung des Geschosses in Wohnfläche und Nutzräume – der Bereich westlich der Sala ist an die Firma FIASO untervermietet – wurden einige Fresken zerstört. Weitere Zerstörungen erfolgten durch das Versetzen der südlichen Wand der Sala, die nun kleiner ist, als sie es ursprünglich war.[974] Aufgrund ihres teils sehr schlechten Erhaltungszustandes war den Fresken des zweiten Obergeschosses bis zur Publikation durch Vicarelli wenig Beachtung geschenkt worden.[975]
Neben der Sala sind heute noch drei der vier an sie angrenzenden Räumlichkeiten mit Fresken versehen.[976] Zu sehen ist im zentralen repräsentativen Raum eine monumentale Bemalung mit Szenen zum Gründungsmythos Roms und in den angrenzenden Räumen Friese mit Szenen aus der Genesis.

III. 4. 1. Die Stadtgründung Roms

Die Sala mit den Fresken zum Gründungsmythos Roms liegt genau über dem Salone des Piano Nobile und besaß ursprünglich die gleichen Grundmaße wie dieser.[977] Die Fresken wurden erst bei Restaurierungsarbeiten in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entdeckt, restauriert und zum Teil übermalt. Diejenigen an der versetzten Südwand wurden *ex nuovo* ergänzt[978], weshalb sie in den folgenden Betrachtungen nicht berücksichtigt werden.
Der Raumeindruck wird beherrscht von den Säulenarchitekturen an Ost- und Westwand (Abb. 388, 389): Über einer Sockelzone erheben sich je Wandfläche vier rotmarmorierte korinthische Säulen, welche paarweise das monumentale Bildfeld im – ehemaligen – Zentrum der Wandzone einfassen. Die vordere Säule tritt illusionistisch in den Raum hinein. Auf den Säulen ruht ein Architrav mit abschließendem Gebälk, oberhalb dessen sich Putti tummeln. Die oberen Ecken der großen Bildfelder sind eingezogen und die schmaleren oberen Abschlüsse werden von einem Dreiecksgiebel bekrönt, der wiederum von Voluten mit

[972] Ich bedanke mich herzlich für seine Erlaubnis, Fotos machen zu dürfen.
[973] S.o. Kap. II. 1. 1. Auch zum Folgenden.
[974] In diesem Bereich entstand ein Flur. S. bereits Pietrangeli 1970, S. 32; Ders. 1971, S. 179; Vicarelli 1996, Anm. 57.
[975] Vicarelli 1996, bes. S. 48-58. Bei Brugnoli werden sie lediglich in einer Anmerkung erwähnt: Brugnoli 1960, Anm. 12; Dies. 1961, S. 21; Bevilacqua 1993 a, S. 314.
[976] Zu dem im Südosten gelegenen Raum, der dem ehemaligen Botschafter als Schlafzimmer dient, hatte ich keinen Zutritt. Die bisherige Forschungsliteratur schweigt diesbezüglich auch.
[977] Jedoch mit unterschiedlicher Raumhöhe, da hier kein Mezzaningeschoss integriert ist.
[978] Pietrangeli 1971, S. 179.

Festons oberhalb des Gebälks überfangen wird. Seitlich in Zwischenräumen, auf dem Bildrahmen, kauern Grisaille-Ignudi. Zu beiden Seiten der Säulen schließen sich Rundbogennischen an, in denen Personifikationen stehen.[979] Nach Norden hin folgen nun die Türen in die benachbarten Räume, welche ursprünglich im Süden ihre Pendants besaßen (Abb. 390). Der Türrahmen wird nach oben hin durch scheinarchitektonische Pfeiler verlängert, über denen Architrav und Gebälk einen Bogen ausformen und eine Landschaft rahmen. Im Bogenscheitel sitzt eine Kartusche, an der Festons befestigt sind, die seitlich ausschwingen. Über die Raumecken sind Pilaster gestellt, auf denen eine weitere Wappenkartusche aufsteht.

An der Nordwand ist die Säulenarchitektur aufgegeben (Abb. 391). Die zwei Fenster, welche von Dreiecksgiebeln überfangen sind, würden die Wirkung eines scheinarchitektonischen Systems dieser Art nicht glaubwürdig erscheinen lassen. An den Pilaster der Westecke schließt sich eine Figurennische an, wohingegen zur Ostwand hin, zwischen Fenster und Wand, zu wenig Raum für eine Nische vorhanden ist. Hier steht ein mit dem oberen Fensterrahmen abschließender Halbpilaster, der einen Architrav stützt. Zwischen den Fenstern ist ein golden gerahmtes Bild rechteckigen Formats zu sehen, über dem sich ein hoher Segmentbogen erhebt. Das Gebälk – einzig umlaufendes Architekturelement des Raumes – trägt einen den Fensterbereich umfassenden attikaähnlichen Aufbau, der durch zwei Kartuschen verziert ist. Die Kartuschen tragen ein Wappen mit roten Streifen auf weißem Grund.[980] Zu den Ecken hin entsteht ein dunkler Zwischenraum, vor dem je ein Feston zur jeweiligen Raumecke schwingt, wo er hinter dem Wappen befestigt ist. Es ist anzunehmen, dass sich an der ehemaligen Südwand das Dekorationssystem der Nordwand wiederspiegelte.

Anders als im Salone des Piano Nobile liegt in der hier besprochenen Sala kein einheitlich symmetrisches scheinarchitektonisches System vor, was darauf zurückzuführen ist, dass in der Sala des zweiten Obergeschosses die gesamte Wandfläche bemalt ist und nicht nur eine Frieszone, welche oberhalb der Fensterzone und der Türen verläuft.[981]

Eine erstmalige Benennung der in der Sala dargestellten Szenen und Personifikationen erfolgte durch Pietrangeli.[982] An der Ostwand sehen wir die Darstellung *Romulus zieht den*

[979] Die linke Nische der Westwand ist aufgrund zu starker Zerstörung der Fresken in diesem Bereich heute leer.

[980] Das Wappen kann nicht der Familie Ruggieri und Umkreis (Aversa, Miccinelli) zugeordnet werden. Von einer späteren Übermalung der Wappenkartuschen kann, wie auch im Salone des Piano Nobile, ausgegangen werden.

[981] Es sei an dieser Stelle abermals darauf verwiesen, dass im Salone des Piano Nobile wohl Gobelins im Bereich der Wandzonen hingen (s.o., Anm. 365). Dies war zwar angemessen für den repräsentativsten Raum des Palazzo, stellte jedoch ein kostspieliges Unterfangen dar. Einen Raum komplett mit Fresken zu versehen war zweifelsohne günstiger.

[982] Pietrangeli 1970, S. 32; Ders. 1971, S. 180.

Stadtgraben (Abb. 388). Bereits Vicarelli verweist darauf, dass die Szene stark übermalt wurde, so dass hier von einer detaillierten formalen und stilistischen Beschreibung abgesehen werden muss.[983] An der gegenüberliegenden Westwand sehen wir den *Raub der Sabinerinnen* (Abb. 392), wo ebenso die Hände der Restauratoren zu erkennen sind. Die Figuren sind nah an den Bildvordergrund gerückt und nach oben hin gestaffelt, so dass sich wenig Tiefenzug entwickelt. Das Thema der Bildszene an der Nordwand wurde bisher nicht entschlüsselt (Abb. 393). Zu sehen ist links ein Mann in Renaissancekleidung, der in eine antik anmutende Szenerie hineinversetzt ist, in der er an einen König herantritt. Die Kleidung des stehenden Mannes besteht aus einem goldfarbenen Mantel und roten Strümpfen. Es handelt sich hierbei um die typische offizielle Einkleidung eines neuzeitlichen Konservators.[984]
Es sind insgesamt vier Personifikationen erhalten: *Eventus Bonus* (Abb. 388) und *Augurius Bonus* (Abb. 394) an der Ostwand[985], *Astuzia* (Schlauheit) an der Westwand[986] und eine Fanfare blasende *Fama* an der Nordwand (Abb. 395).
Die Landschaften an West- und Ostwand (Abb. 389, 390) zeigen einen Schafhirten mit Herde bzw. eine Ruine.[987] Auch sie sind zu stark restauriert, um eine präzise stilistische Einordnung vornehmen zu können.

Als literarische Quelle, die dem Gründungsmythos Roms als Grundlage diente, wird hier erstmals Plutarch vorgeschlagen. Die Geschichte des Romulus war sowohl durch Plutarch, als auch durch Livius überliefert.[988] Beide Autoren beschreiben den *Raub der Sabinerinnen* und die Festlegung der Grenzen Roms. Jedoch ist nur bei Plutarch erwähnt, dass Romulus mit dem Pflug einen Graben zog.[989] Die Szene, die an der Ostwand der Sala im zweiten Obergeschoss des Palazzo Ruggieri dargestellt ist, kann somit eindeutig dieser antiken Textquelle zugeordnet werden.

[983] Vicarelli 1996, Anm. 69.
[984] Pecchiai 1948, S. 242. Die Farbe der Strümpfe war nicht festgelegt.
[985] Beide nach Ripa (1593), S. 25, 73. S. auch Vicarelli 1996, S. 55, mit Anmerkung 70f. Die Autorin weist auf das Missverstehen der Restauratoren hinsichtlich der korrekten Ergänzung von Namenszügen und Attributen hin: Der Gegenstand im Arm des *Augurius Buono* müsste ein Schwan sein.
[986] Auch sie entspricht, in ein Fuchsfell gekleidet und mit einem Affen im Arm, den Beschreibungen Ripas: Ripa (1593), S. 21; vgl. Vicarelli 1996, S. 55, der zufolge das Tier in den Armen der Personifikation ein Fuchs ist.
[987] Laut Vicarelli ist in der Ruine ein Hinweis auf Sutri zu sehen, s. Vicarelli 1996, S. 55.
[988] Plutarch, Romulus, I; Titus Livius, Römische Geschichte, hrsg. von Hans Jürgen Hillen, München 1987, I,4ff. La storia di Roma des Livius in toskanischer Sprache (volgare) wurde erstmals 1476 in Rom gedruckt. Zu den lateinischen und italienischen Ausgaben von Plutarchs Parallelbiographien s. Anm. 455, 456. Zudem: Vitali 2011, S. 111, 164-166, mit weiterer Literatur.
[989] Plut., Romulus, 4,11.

III. 4. 2. Szenen zur Genesis

III. 4. 2. 1. Die Urgeschichte der Genesis (Gen. 1-4)

Die Stanza, in der die Urgeschichte der Genesis dargestellt ist, liegt im Osten des Gebäudes zur Nordseite hin. An der Ostwand befindet sich ein großer marmorner Kamin mit dem Wappen der Ruggieri und der Inschrift SVPERANDA OMNIS FORTVNA FERENDO EST (Jede Widrigkeit muss mit Duldsamkeit überwunden werden). Er stammt laut Pietrangeli aus dem frühen 16. Jahrhundert und wurde, dem Autor zufolge, entweder aus dem Palazzo der Ruggieri in Trastevere transloziert bzw. er entstammt bereits dem Besitz der hier ehemals ansässigen Ruggieri.[990]

Der Erhaltungszustand der Fresken ist teilweise sehr schlecht und oft erkennt man deutlich die Hand der Restauratoren. Zwischen Fensterzone und Holzdecke verläuft ein rundumlaufender Fries mit insgesamt zehn Szenen zur Schöpfungsgeschichte: Drei an Nord- und Südwand und zwei an Ost- und Westwand (Abb. 396). Der Fries wird oben und unten durch je ein Gesims zu Wand und Deckenzone begrenzt. Vor Pilastern stehen weibliche Personifikationen zwischen den einzelnen *quadri riportati*. Zu den Ecken hin sitzen Konsolen auf Pilastern auf, die zusätzlich durch Festons geschmückt sind (Abb. 401, 405). Vor den Raumecken stehen Wappenkartuschen. An Ost- und Westwand ist das zentrale Wandstück zwischen zwei Personifikationen illusionistisch durchbrochen. Ein Oculus innerhalb des Durchbruchs nach oben hin ermöglicht zudem den Blick in den Himmel (Abb. 396, 398). Je ein Putto mit Palmzweig erscheint auf einer Wolke in der Öffnung.[991] Die *quadri riportati* sind goldgerahmt und oben mit einer Kartusche mit Cherubim verziert (an Süd- und Nordwand jeweils nur das zentrale Bildfeld), deren Inhalte sich heute nicht mehr lesen lassen. Unterhalb der Bilderrahmen schwingen Festons.

Die Bildfolge beginnt mit der *Schöpfung Adams* (Gen. 1,26-27) an der Ostwand (Abb. 397). Gottvater, in einen roten Mantel gehüllt, beugt sich über den am Boden liegenden Körper Adams. Die sie umgebende Landschaft ist mit den von Gott geschaffenen Tieren versehen, welche sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands kaum benennen lassen. Es folgt nach rechts die *Beseelung des Adams* durch Gottvater (Abb. 398). Am Himmel, in dem Vögel fliegen, lassen sich Sonne und Mond erkennen. Aufgrund des besseren Erhaltungszustands lässt sich hier die Tiara auf dem Kopf des Gottvaters gut erkennen. Auch hier ist die Szene in eine Landschaft eingebettet. Die *Erschaffung Evas* ist die erste Szene an der Südwand (Abb.

[990] Pietrangeli 1970, S. 30. Dass die Ruggieri im *rione* Pigna Güter besaßen, und Pompeo Ruggieri mit dem Ankauf benachbarter Häuser den Platz für seinen Familienpalast schuf, wurde bereits oben ausgeführt, s. Kap. I. 1.

[991] Bereits Vicarelli verweist auf die starke Übermalung der Putti, s. Vicarelli 1996, S. 48.

399). Gottvater steht am rechten Bildrand. Eva, die aus der Seite des am Boden liegenden Adams kommt, strebt ihm mit ausgestreckten Armen entgegen, nur ihr Oberkörper ragt bislang aus der Seite Adams heraus. Das Mittelfeld der Südwand wird vom *Baum der Erkenntnis* eingenommen (Abb. 400). Der aus dem Zentrum nach links versetzte Baum teilt das Bildfeld in zwei Hälften. Seine Blätter sind feigenblattartig. Der Sündenfall selbst ist nicht dargestellt, denn es folgt als nächste Szene die *Erkenntnis Adams und Evas*, nackt zu sein (Gen. 3,7) (Abb. 401). Der am linken Bildrand stehende Adam reicht der sitzenden Eva Blätter, die er von einem Baum abgerissen hat. Eva hält den Blick gesenkt. An der Westwand trägt das erste *quadro riportato* die Darstellung des *Tadels Gottes* (Gen. 3,11-19) (Abb. 396) Gottvater steht auch hier rechts und Adam und Eva treten mit bittendem Gestus an ihn heran. Vor ihnen, auf dem Boden, befindet sich die Schlange. Nach rechts schließt sich die *Vertreibung aus dem Paradies* (Gen. 3,24) an (Abb. 402). Das Paar strebt mit großen Schritten am rechten Bildrand nach rechts, während links dahinter der Erzengel schwebt. Hinter den Stammeseltern steht ein Skelett mit Sense. Auf das irdische Leben verbannt, sind *Adam und Eva* in Gedanken im ersten *quadro riportato* der Nordwand zu sehen (Abb. 403). Das Bildfeld ist schlecht erhalten. Zu erkennen ist jedoch, dass die hier verwendete Ikonographie nicht dem sonst häufig verwendeten Darstellungsmodus, die Stammeseltern bei der Arbeit, entspricht. Adam und Eva sinnen vielmehr über ihr Schicksal nach. Das *Opfer Kains und Abels* (Gen. 3,4-7) bildet das Zentrum der Nordwand (Abb. 404). Die beiden Brüder knien rechts und links, zwischen sich die beiden brennenden Opferaltare. Abschließend ist die Szene *Kain erschlägt Abel* (Gen. 4,8) verbildlicht (Abb. 405), in der Kain den am Boden liegenden Abel mit einer Keule erschlägt.

Die weiblichen Personifikationen, welche zwischen die Bildfelder gestellt sind, überschneiden diese bisweilen und wirken somit realitätsnäher auf den Betrachter als die biblischen Szenen. Eine erstmalige Benennung fanden sie durch Vicarelli.[992] Die Personifikation neben der *Schöpfung Adams* ist ihr zufolge zu stark übermalt, als dass sie benannt werden könnte. Rechts daneben steht *Justitia* mit Schwert und Waage (Abb. 397).[993] Neben der *Erschaffung Evas* an der Südwand präsentiert sich die nackte *Veritas* dem Auge des Betrachters (Abb. 399).[994] Ihre Positionierung an dieser Stelle mutet fast provokativ an, wird in der Szene zuvor doch das Weib erschaffen, ist jedoch noch nicht in ihrer Gänze dem Körper Adams entstiegen. Die Darstellung des nackten Frauenkörpers in Frontalansicht, quasi als Verbildlichung der Versuchung, deutet jedoch zweifelsohne auf den Sündenfall hin, zu dem –

[992] Vicarelli 1996, S. 48.
[993] In ihrer Ikonographie folgt auch sie den Beschreibungen Ripas, s. Ripa (1593), S. 109.
[994] Ebd., S. 285.

hier angezeigt durch den *Baum der Erkenntnis* – die Personifikation blickt. Auf der anderen Seite der zentralen Bildszene steht *Prudentia* (Abb. 400). Auch bezüglich ihrer Positionierung innerhalb der Bildfolge der Genesis und ihres Attributs – die Schlange windet sich um ihren rechten Arm – lassen sich Bezüge zum Sündenfall herstellen. Die sich um den Baum der Erkenntnis windende Schlange bei Darstellungen des Sündenfalls gehört seit dem Mittelalter zur Bildtradition. Es ist aufgrund der an der Südwand dargestellten Personifikationen *Veritas* und *Prudentia* nicht auszuschließen, dass der Sündenfall selbst auch ursprünglich nicht dargestellt war und sich das Geschehen lediglich durch die subtilen Hinweise der Personifikationen seitlich des *Baums der Erkenntnis* offenbarte.

Die linke Personifikation der Westwand hält ein nicht mehr zu identifizierendes Attribut in den Händen und muss daher unbenannt bleiben (Abb. 396). Neben ihr steht *Fortitudo* mit einer großen Marmorsäule, die quer über die linke obere Ecke der *Vertreibung aus dem Paradies* ragt. Die Personifikation in rotem Gewand an der Nordwand, die ihre Rechte auf die Brust legt und den Blick nach oben wendet, wird von Vicarelli als *Fede* (*Fides*) bezeichnet (Abb. 403), entspricht in ihrer Darstellung jedoch nicht den Beschreibungen Ripas.[995] Als mögliche Benennungen werden hier *Desiderio verso Iddio* und *Vita contemplativa* vorgeschlagen.[996] Abschließend steht zwischen dem *Opfer Kains und Abels* und *Kain erschlägt Abel* die Personifikation *Temperantia*, die Wasser von einem Gefäß in ein anderes gießt (Abb. 405).

III. 4. 2. 2. Die Geschichten von Abraham und Jakob (Gen. 12-33)

Die beiden in Richtung Westen liegenden Räume, die aktuell von der Firma FIASO genutzt werden, werden aufgrund ihrer thematischen und stilistischen Nähe zusammen betrachtet.

Die Stanza mit den Szenen zu Abraham liegt zum Nordwesten des Palazzo Ruggieri hin. Der Erhaltungszustand der Fresken ist aufgrund von Wasserschäden an einigen Stellen sehr schlecht. Das Dekorationssystem lässt sich teils jedoch noch sehr gut erkennen (Abb. 406, 408): Der umlaufende Fries wird oben und unten durch ein Gesims aus fingiertem rotem Marmor begrenzt, das obere ist hierbei verkröpft. Zentral ist in jede Wandseite eine Rundnische eingeschnitten, in der eine Personifikation sitzt. Im Süden und Norden werden die Nischen von monumentalen Balustern gerahmt, neben denen je ein Strang einer floralen Girlande herabhängt. Daneben schließen sich frontal zum Betrachter stehende, goldene Hermenkonsolen an. Die Nischen der schmaleren Wände im Westen und Osten sind durch

[995] Einzige Übereinstimmung mag die auf die Brust gelegte Hand darstellen, s. Ripa (1593), S. 81.
[996] Ebd., S. 58f, 294f.

einfache Pilaster gerahmt. Die biblischen Szenen sind von einem rotmarmorierten Rahmen umgeben, der zu den Seiten hin durch graue monumentale Volutenkonsolen eingefasst ist. An diesen sind an roten Bändern Fruchtfestons befestigt und obenauf sitzen im Profil gezeigte männliche und weibliche Köpfe. Über die Ecken sind Wappenkartuschen gestellt.
Der Zyklus beginnt an der westlichen Seite der Südwand mit der Szene *Gott erscheint Abraham* (Gen. 17,1-21) (Abb. 406). Es folgt entgegen der Leserichtung nach links gen Osten *Abraham und die drei Engel* (Gen. 18,1-15) (Abb. 407). An der Ostwand schließen sich die Szenen die *Erblindung der Einwohner von Sodom* (Gen. 19,11), welche als perspektivischer Stadtprospekt verwirklicht ist (Abb. 408), und die *Flucht aus Sodom* (Gen. 19,24-26) (Abb. 409) an. Im Norden sind der *Trunkene Loth mit seinen Töchtern* (Gen. 19,30-35) und *Ismael wird von dem Haus des Abrahams weggeführt*[997] (Gen. 21,14) zu sehen (Abb. 410, 411). Im Westen schließt der Zyklus mit *Abraham und Isaak auf dem Weg zum Opfer* (Gen. 22,3-8) und dem *Opfer Isaaks* (Gen. 22,9-139) ab (Abb. 412, 413).
Die Tugenden in den Nischen versinnbildlichen *Spes* bzw. *Speranza divina* (Abb. 406) (Südwand), *Caritas* (Abb. 408) (Ostwand), *Abundantia* (Abb. 410) (Nordwand) und *Fides* (Abb. 412) (Ostwand).[998]

Der im Südwesten liegende Raum mit Bildszenen zu Jakob ist weniger gut erhalten. Das Dekorationssystem ist jedoch an wenigen Stellen gut zu erkennen (Abb. 416, 419, 421): Der Fries wird von Pilastern mit monumentalen Konsolen gestützt. Weibliche Personifikationen sind zentral an den Wandflächen positioniert. Sie sitzen jedoch nicht in Nischen, sondern vor scheinarchitektonischen Wanddurchbrüchen, d.h. vor dem freien Himmel. Die Durchbrüche sind an den Lang- und Schmalwänden unterschiedlich gestaltet: Während die hochrechteckigen Öffnungen an den schmaleren Ost- und Westwänden seitlich lediglich von Pilastern mit Konsolen gerahmt werden, öffnet sich im Norden und Süden über den Köpfen der Personifikationen ein Bogen. Hier schließen sich seitlich der Nischen Paneelen mit Kandelaber-Motiven vor goldgelbem Grund an, welche mit den Pilastern mit Konsolen abschließen. Zu den äußeren Bildfeldern hin folgen jeweils Fruchtfestons, goldene Volutenkonsolen im Profil und farbige ondulierende Bänder. Über Eck sind auch hier Wappenkartuschen gestellt. Die Bilderrahmen sind rot mit einem weißen Muster und, wie im benachbarten Raum, sind an den oberen Ecken weibliche und männliche Köpfe über konsolartigen Konstruktionen angebracht.

[997] Von Vicarelli als Szene *Abraham mit Isaak* gedeutet, vgl. Vicarelli 1996, S. 53.
[998] Benennung nach ebd., S. 52f.

Der Zyklus beginnt an der Westwand mit der *Geburt Jakobs und Esaus* (Gen. 25,24) (Abb. 414).[999] Auch hier ist die Leserichtung entgegen dem Uhrzeigersinn. Die folgende Szene fehlt, es ist jedoch zu vermuten, dass hier Jakob dargestellt war, der Esau mit einem Linsengericht das Erstgeborenenrecht abkaufte, denn die nächste Szene an der Südwand stellt *Isaak segnet Jakob* (Gen. 27,18-29) dar (Abb. 415). Die rechte Bildhälfte ist nicht erhalten. In dem alten im Bett sitzenden Mann mit Segensgestus ist unzweifelhaft Isaak zu sehen. Das zweite Bildfeld der Südwand fehlt, ebenso wie die Bildfelder der Ostwand (Abb. 416), wo nur noch Reste von Landschaften zu sehen sind. Der Zyklus endet an der Nordwand mit der *Jakobsleiter* (Gen. 28,11-15) (Abb. 417) und der Szene *Jakob und Rahel am Brunnen* (Gen. 29,9-10) (Abb. 418).

Von den vier Personifikationen wurde lediglich jene an der Westwand falsch als *Justitia* benannt.[1000] Das Attribut in ihrer rechten, nach vorne ausgestreckten Hand stellte womöglich eine Schale bzw. einen Kelch dar (Abb. 419).[1001] In Verbindung mit dem Knaben, der zur Linken der Personifikation steht, lässt sie sich daher eindeutig als *Pietas* bestimmen.[1002] Die Personifikation der Nordwand steht mit ihrem Fuß auf einem Fass oder einer Truhe und hält in beiden Händen nach unten hängende, nicht mehr zu identifizierende Gegenstände (Abb. 420). Ihr gegenüber sitzt an der Südwand eine weibliche Figur, auf deren Schoß eine Kugel liegt, an der sie einen Zirkel ansetzt (Abb. 421). Die Personifikation an der Ostwand hält mit ihrer Linken eine Schale empor (Abb. 416). Ihr Kopf ist von einem Kranz mit Früchten umgeben. Das Attribut, das sie in ihrer Rechten hält, ist nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen. Womöglich handelt es sich bei ihr um die Personifikation der *Concordia*.[1003]

Es ist anzunehmen, dass ursprünglich, den vier an den Salone des Piano Nobile angrenzenden Räumen entsprechend, auch der im Südosten gelegene Raum des zweiten Obergeschosses mit einem Fries versehen war. In Anbetracht des vorhandenen Bildprogramms kann weiter vermutet werden, dass hier Szenen zur Geschichte Noahs (Gen. 6-9) dargestellt waren. Diese

[999] Die Szene wird von Vicarelli als die *Aufnahme Jakobs im Haus des Labans* bezeichnet, vgl. ebd., S. 54. Es handelt sich jedoch eindeutig um eine Geburtsszene, bei der zwei Neugeborene zu sehen sind. Das zweite Kind (Jakob) hält sich an der Ferse des Erstgeborenen (Esau) fest und kommt gerade erst aus dem Schoß der sitzenden Rebekka.

[1000] Ebd., S. 54, mit Anm. 67.

[1001] Ihre Haltung weist Ähnlichkeiten zur Darstellung der *Salute Pubblica* im Salone des Piano Nobile (Abb. 161) auf, welche eine Schale in den Innenraum hineinhält.

[1002] Nach Ripa (1593), S. 213, nach einer Münze des Tiberius: „*Una Donna à sedere, con una Tazza nella destra mano, & col gomito manco posato sopra un Fanciullo*."

[1003] Ebd., S. 44: „*Donna bella, che mostri gravità; nella destra mano tenga una Tazza, nella quale vi sarà un Pomo granato; nella sinistra uno Scettro, che in cima habbia fiori; & frutti di varie sorti: in capo ancora haverà una ghirlanda di mele granate con le foglie, & co'frutti…*".

Geschichten würden das fehlende Verbindungsglied zwischen Urgeschichte und Vätergeschichte darstellen.

III. 4. 2. 3. Die Bildquellen

Die im zweiten Obergeschoss des Palazzo Ruggieri dargestellten Genesis-Szenen werden von Vicarelli auf die Illustrationen der *Figure del vecchio testamento* des Damian Maraffi zurückgeführt.[1004] Vor allem in der Sala mit der Urgeschichte im Nordosten seien Übereinstimmungen in Ikonographie und Komposition festzustellen.[1005] Die Zusammenhänge zwischen den Genesis-Darstellungen im Palazzo Ruggieri, Bibelillustrationen des 16. Jahrhunderts und weiteren Freskenzyklen in Rom, die die Genesis thematisieren, sollen im Folgenden untersucht werden.

Als erste Bibel in italienischer Sprache erschien 1471 in Venedig die Ausgabe des Niccolò Malermi; sie war unillustriert.[1006] Nach weiteren Ausgaben in den Jahren 1481, 1487 und 1489 – allesamt in Venedig gedruckt und teils mit wenigen Holzschnitten versehen – wurde ebenda 1490 bei Lucantonio di Giunta eine Ausgabe mit 386 Holzschnitten gedruckt, von denen 210 dem Alten Testament gewidmet waren. Auch die in der Folge entstehenden lateinischen und italienischen Bibelausgaben griffen auf diese Holzschnitte zurück. In Lyon entstanden ab dem frühen 16. Jahrhundert italienische Bibelausgaben, die sich hinsichtlich der Illustrationen ebenfalls an der Malermi-Bibel von 1490 orientierten. Bei allen Ausgaben handelt es sich um die Vulgata. Im Gegensatz dazu stellen Maraffis 1554 in Lyon gedruckten

[1004] Damian Maraffi, Figure del vecchio testamento, con versi toscani, Lyon 1554, gedruckt bei den Brüdern Trechsel; s. Vicarelli 1996, S. 49. Die gleichen Illustrationen werden 1583 wiederverwendet: Claude Paradin, Quadrins historiques de la bible. Reues, & augmentés d'un grand nombre de Figures, Lion 1583. Der Verleger, Giovanni (Iean) di Tournes, ist hierbei derselbe.

[1005] Die Autorin schließt jedoch – vor allem für die beiden Räume im Westen des Palazzo Ruggieri – andere Bildquellen, wie beispielsweise die Szenen der so genannten Raffael-Bibel in den Vatikanischen Loggien, nicht aus. Vicarelli 1996, S. 53.

[1006] Gedruckt bei Wendelin von Speyer, s. James Strachan, Early Bible Illustrations. A short study based on some fifteenth and early sixteenth century printed texts, Cambridge 1957, S. 25-35, hier S. 27; Ebd., S. 27-35 auch zum Folgenden, zudem Johannes Wieninger, Die Illustrationen der Malermi-Bibel von 1490–1492, in: Das Münster 35, 1982 (Heft 1), S. 53-54; Manfred Kästner, Programmdifferenzierung in der Bibelillustration in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Illustration zur Schöpfungsgeschichte und zum Sündenfall, in: Gutenberg-Jahrbuch 1986, S. 81-100, hier S. 81-86. - S. bezüglich Bibelausgaben in italienischer Sprache: Paul Heinz Vogel, Europäische Bibeldrucke des 15. und 16. Jahrhunderts in den Volkssprachen. Ein Beitrag zur Bibliographie des Bibeldrucks, Baden-Baden 1962, S. 97ff; Edoardo Barbieri, Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600, 2 Bde., Mailand 1992. Für einen generellen Überblick hinsichtlich der Bibelillustrationen: Theodor Ehrenstein, Das Alte Testament in der Graphik, Wien 1936; Manfred Kästner, Die Icones Hans Holbeins des Jüngeren. Ein Beitrag zum graphischen Werk des Künstlers und zur Bibelillustration Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, 2 Bde., Heidelberg 1985, S. 105-120; Ders. 1986; Peter van der Coelen, Bilder aus der Schrift. Studien zur alttestamentarischen Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts (Vestigia Bibliae 23, 2001), Bern 2002, hier mit besondere Bezugnahme auf die Bilderbibeln, S. 103-127.

Figure del vecchio testamento ausschließlich eine Illustration des Bibeltextes dar, in der die Bilder von moralisierenden toskanischen Versen begleitet werden.

Der Genesis-Zyklus des Palazzo Ruggieri beginnt, ebenso wie die Maraffi-Bibel, mit der Darstellung der *Schöpfung Adams* (Abb. 397, 422). Gemeinsam ist der Illustration und dem Fresko die Einbettung der Szene in eine paradiesische, mit Tieren angefüllte Landschaft und der am Bildvordergrund liegende nackte Adam, neben dem rechts Gottvater steht. Der Akt des Schaffens selbst ist auf dem Fresko sehr viel dynamischer verwirklicht. Beschwörend gebieterisch – mit der Rechten segnend, der Linken befehlend – beugt sich Gottvater mit aufgebauschtem Gewand über den noch leblosen Körper, wohingegen auf der Illustration ein Segensgestus angezeigt ist.[1007] Bereits Vicarelli bemerkt, dass der Kopf des Gottvaters auf den Illustrationen der Maraffi-Bibel mit einer Krone und nicht mit der Tiara, wie im Palazzo Ruggieri, versehen ist. Sie begründet dies als persönliche Auslegung der Bildquelle durch den Künstler. In diesem Zusammenhang ist jedoch auf nordalpine Bibelillustrationen zu verweisen, wo Gottvater häufig die Tiara trägt (z.B. Nürnberg 1523, Basel 1524, Straßburg 1529/1530, Zürich 1531). Das Motiv taucht zudem schon früh (1512, 1521, 1529) auf Illustrationen in Lyon gedruckter Bibeln auf.[1008] Die *Beseelung Adams* (Abb. 398, 423) weist ein umgekehrtes Dynamikverhältnis auf: Während das Fresko des Palazzo Ruggieri eine Szene voller Ruhe zeigt, in der Gottvater quasi stützend den Arm des auf einem Felsen sitzenden Adams ergreift, bläst Maraffis Gottvater mit einer den ganzen Körper ergreifenden Energie Adam den Lebensatem – als Strahlen deutlich erkennbar – ein. In ihren Darstellungen der *Erschaffung Evas*, bei der Eva aus der Seite des schlafenden Adams heraus geboren wird, wird beide Male (Maraffi-Illustration und Palazzo Ruggieri) (Abb. 399, 424) auf eine Darstellungstradition zurückgegriffen, die sich bis ins späte Mittelalter zurückverfolgen lässt.[1009] Im 15. und 16. Jahrhundert wurde dieser Typus überwiegend bei Bibelillustrationen verwendet. So bereits bei Malermi (Venedig 1490), wo innerhalb des Sechstagwerks die Schöpfung des Menschen in der letzten Vignette durch die Darstellung der *Erschaffung der*

[1007] Andere Bibelillustrationen, beispielsweise Gabriele Simeonis *Figure de la biblia* von 1564, stellen ein fast väterlich-zärtliches Verhältnis zwischen Gottvater und Adam während des Schöpfungsaktes dar. S. Gabriel Simeoni, Figure de la biblia, illustrate de stanze tuscane, Lyon 1564. Vicarelli weist darauf hin, dass kaum Übereinstimmungen innerhalb der beiden Bibelillustrationen (Maraffi und Simeoni) vorliegen, s. Vicarelli 1996, S. 52.

[1008] Lyon war neben Paris das wichtigste Zentrum für Buchdrucke und gleichsam Knotenpunkt des internationalen Buchhandels, wo jährlich vier Messen stattfanden. Schon früh wurde auf deutsches Illustrationsmaterial zurückgegriffen, s. Van der Coelen 2002, S. 83f.

[1009] Roberto Zapperi, Potere politico e cultura figurativa: la rappresentazione della nascita di Eva, in: Storia dell'arte italiana, III,3, Turin 1982, S. 377-442.

Eva verbildlicht wird (Abb. 425).[1010] Hinsichtlich dieser Szene kann die Maraffi-Bibel demnach nicht als einzige Quelle herangezogen werden.

Vicarelli vermutet, dass in der mittleren Bildszene an der Südwand der *Sündenfall* dargestellt gewesen sein muss, da er auch in der Maraffi-Bibel auf die *Erschaffung Evas* folgt (Abb. 400, 426).[1011] Die Schlange windet sich dort um den im Bildzentrum stehenden Baum. Adam sitzt links des Baumstamms und nimmt den Apfel von der rechts neben dem Baum stehen Eva entgegen; die Versuchung durch das Weib wird zudem durch Evas Geste zu ihrer apfelgleichen Brust angedeutet. Ob das Fehlen der Figuren auf dem Bildfeld im Palazzo Ruggieri Folge der Restaurierung ist, kann hier nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Aufgrund der das *quadro riportato* flankierenden Personifikationen der nackten *Veritas* und der *Prudentia* mit Schlange wird zumindest nicht ausgeschlossen, dass auch in der ursprünglichen Dekoration an dieser Stelle nur der *Baum der Erkenntnis* zu sehen war.[1012] Wie im Palazzo Ruggieri folgen auch bei Maraffi die Szenen *Erkenntnis von Adam und Eva* und *Tadel Gottes*.[1013] In anderen Bibelillustrationen sind sie hingegen oft auf eine Darstellung reduziert. In zur Komposition des Bildfeldes im Palazzo Ruggieri (Abb. 401) seitenverkehrter Darstellung sind auf der erstgenannten Illustration bei Maraffi Adam und Eva unter einem Baum dargestellt, von dem Adam Zweige abreißt, um sich zu bedecken. Es liegt demnach das gleiche Motiv vor; in den Details jedoch, wie beispielsweise hinsichtlich der Blickrichtungen der Stammeseltern, weichen die Darstellungen voneinander ab. Kompositionelle und motivische Übereinstimmung finden sich ebenso bei dem Vergleich mit dem *Tadel Gottes* (Abb. 396): Adam und Eva zur Linken, Gottvater rechts und die Schlange zwischen ihnen am Boden.

Die Illustration zur *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 402, 427) war ausschlaggebend für Vicarellis These, der Genesis-Zyklus des Palazzo Ruggieri sei nach den Illustrationen der Maraffi-Bibel gemalt: Die fliehenden Stammeseltern werden hier wie dort von einem Skelett – Hinweis auf die Sterblichkeit – begleitet. Auch im dazugehörigen Vers wird auf den Tod als

[1010] Auch noch bei der Vulgata-Ausgabe durch Sixtus V. (1590) ist diese Ikonographie vertreten.

[1011] Vicarelli 1996, S. 50, mit Anm. 63: Der Autorin zufolge ist das gesamte Bildfeld Resultat der Übermalungen durch die Restauratoren.

[1012] „Der Baum der Erkenntnis ist zugleich der Baum des Todes, denn Gott hat zu Adam gesagt: »welches Tages du davon issest, wirst du des Todes sterben« (Gn 2,17).“ Von Erffa 1989, Bd. 1, S. 125. Und auch Maraffis Vers unter der Szene mit dem *Sündenfall* endet wie folgt: „*Quella* [Eva] *sedutta, ingannò suo consorte: / Cagion del suo, e nostro male, e morte.*“

[1013] In der Ausgabe im Besitz der Bibliotheca Hertziana fehlen beide Szenen. Die Ausgabe in der Biblioteca Apostolica Vaticana hingegen ist vollständig, mit einer Abbildung kann hier jedoch nicht gedient werden. Vicarelli lag offensichtlich nur die Ausgabe der Bibliotheca Hertziana vor (dies erklärt sich aus den von ihr publizierten Seiten der Maraffi-Bibel, welche in Übereinstimmung mit der Ausgabe der Bibliotheca Hertziana mit handschriftlichen Notizen versehen sind).

Folge der Sünde bzw. des Ungehorsams verwiesen: „*Peccat'horrendo d'Innobedienza, / C'hà'l vero, e sommo ben da noi diviso: / Fattoc'odiosi à l'eterna clemenza, / E privo d'ogni gausio, fest', e riso: / Hanno per ciò di morte la sentenza, / E vedigli fuggir de'l Paradiso / Da l'Angelo scacciati, à la giustizia: / Per l'Innobedienza, e lor nequizia.*" Der Sterblichkeitsgedanke als Folge des Sündenfalls gehört jedoch generell zur theologischen Deutung[1014] und die Maraffi-Illustration ist mit Sicherheit nicht die erste, die den personifizierten Tod in Zusammenhang mit der Genesis verbildlicht. In Italien fügt auch Vincenzo Vaugris in seinen *Simolachri, historie, e figure della morte* von 1543 der Vertreibungsszene ein Leier spielendes Skelett hinzu.[1015] Die Illustration trägt die Überschrift: „*LA MORTTE. / Emesit eum Dominus DEUS de paradiso / voluptatis, ut operaretur terram, de / qua sumptus est. / GEN III*". De facto handelt es sich hierbei um eine nordalpine Darstellungstradition, welche womöglich durch den Totentanz angeregt worden war. Hans Holbein fertigte 1525/1526 vier Holzschnitte zum Anfang des Alten Testaments, die innerhalb der *Historiarum Veteris Instrumenti Icones* (Bilder zum Alten Testament) 1538 in Lyon bei den Brüdern Trechsel gedruckt wurden.[1016] Die Holzschnitte fanden ebenfalls in den im gleichen Jahr erschienenen *Les Simulachres & histoires faces de la mort, avtant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, welche den *Simolachri* des Vaugris zugrunde liegen, ihre Verwendung.[1017] Den Stammeseltern der *Vertreibung aus dem Paradies* geht hier ein Leier spielendes Skelett voraus (Abb. 428). Aber nicht nur in Illustrationen spiegeln sich die nordalpinen Einflüsse bezüglich Todesgedanken und -darstellung innerhalb der Urgeschichte der Genesis wider: In der zweiten Hälfte der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts entstand in der Scala Santa in Rom eine Darstellung des *Sündenfalls*, zusammen mit der *Vertreibung aus dem Paradies*, auf der Adam und Eva von einem Skelett weggeführt werden (Abb. 429).[1018]

[1014] Von Erffa 1989, S. 178-186, 239-248. Auch in der Genesis-Auslegung von Pietro Aretino ist zu lesen: „*Ahi huomo ingrato, ahi creatura empia […] ecco che morrai, ecco, che viverai fuora de le tempre de l'aria di questo Paradiso…*", s. Pietro Aretino, Il Genesi di M. Pietro Aretino con la visione di Noe ne la quale vede i misterii del Testamento Vecchio e del Nuovo, o.O. 1539, S. 19.

[1015] Vincenzo Vaugris, Simolachri, historie, e figure de la morte…, Venedig 1543.

[1016] Hans Holbein d.J., Bilder zum Alten Testament. Historiarum Veteris Instrumenti icones ad vivum espressae, nach der bei Trechsel fratres 1538 in Lyon erschienenen Ausgabe, München 1923; s. Natalie Zemon Davis, Holbein's *Pictures of Death* and the Reformation at Lyons, in: Studies in the Renaissance 3, 1956, S. 97-130; Uli Wunderlich, Ubique Holbein: Drei Totentanzwerke aus drei Jahrhunderten, Zürich 1998; Peter Parshall, Hans Holbein's *Pictures of Death*, in: Mark Roskill / Oliver Hand (Hrsg.), Hans Holbein, Paintings, Prints and Reception, (Washington) New Haven, London 2001, S. 83-95; Van der Coelen 2002, hier bes. S. 69-95, 103-130.

[1017] Les Simulachres & histoires faces de la mort, avtant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées, Lyon 1538. Sowohl die *Icones*, als auch die *Simulachres* wurden, wie übrigens auch die *Figure del vecchio testamento* des Maraffi, bei den Brüdern Trechsel gedruckt.

[1018] Zu erwähnen ist jedoch auch hier die Beteiligung nordalpiner Künstler, die unter Sixtus V. tätig waren. In der Scala Santa arbeitete nachweislich Paul Brill. - In Santa Maria degli Angeli malte Hendrik van der Broeck in der

Im Unterschied zu all den genannten Beispielen hält das Skelett auf dem Fresko im Palazzo Ruggieri eine Sense.[1019] Womöglich kommt diese Anregung von Giorgio Vasaris *Schlacht bei Lepanto* in der Sala Regia des Vatikans (Abb. 431).

In der Maraffi-Bibel und im Palazzo Ruggieri folgt der *Vertreibung aus dem Paradies* die Darstellung von *Adam und Eva*, die nach ihrer Verbannung auf Erden in Gedanken versunken sind (Abb. 403, 432).[1020] Diese Art, Adam und Eva auf Erden zu zeigen, entspricht weniger der sonst üblichen Tradition, welche darin besteht, die Stammeseltern bei der Arbeit darzustellen (z.B. Vatikan, Loggien; Simeoni, Lyon 1564; Simeoni, Venedig 1574).[1021] Es folgt das *Opfer Kains und Abels*, das kaum Übereinstimmungen mit den Darstellungen von Maraffi-Bibel und Palazzo Ruggieri aufweist (Abb. 404, 433).[1022] Während in der Illustration von 1554 nur ein Opferfeuer zu sehen ist, greift die Darstellung im Palazzo die häufiger vorkommende Ikonographie mit zwei Opferfeuern auf, wobei die Flammen von Abels Altar gerade in den Himmel aufsteigen, während Kains Feuer unkontrolliert lodert.[1023] *Kain erschlägt Abel* entspricht bei beiden Darstellungen einer generell verbreiteten Ikonographie (Abb. 405, 434). Die Maraffi-Bibel kann aus diesem Grund nicht als einzige mögliche Inspirationsquelle für diese Szene herangezogen werden.

Hinsichtlich der alttestamentarischen Szenen in den beiden im Westen des Palazzo Ruggieri liegenden Räumen, verzeichnet Vicarelli einen freieren Umgang mit den Illustrationen der Maraffi-Bibel. Bezüge zu Bildwerken in Rom, namentlich den Loggien im Vatikan, werden

---

ehemaligen Cappella Catalani (heute Cappella Cinque) als Deckenbild eine *Allegorie der Erlösung* (1574–1575) (Abb. 430), s. Pugliatti 1984, S. 204. Adam und Eva tragen zusammen mit einem ihnen voranschreitenden Skelett ein schweres Holzkreuz. Der Erzengel hinter ihnen hat mit beiden Händen das Kreuzende ergriffen. Den erschrockenen Gesichtern der Stammeseltern zufolge ist auch in dieser Darstellung eine *Vertreibung aus dem Paradies* zu sehen. Der Erzengel schiebt die kreuztragende Gruppe vor sich her – aus dem Paradies heraus. Die Darstellung in Verbindung mit dem Kreuz stellt die Verwirklichung des heilsgeschichtlichen Konzepts dar, das das Alte Testament mit dem Neuen verbindet und welches in dem Sündenfall ihren Anfang hat und an dessen Ende die Erlösung durch den Opfertod Christi steht.

[1019] Das Attribut taucht bereits bei Totentanzdarstellungen im 15. Jahrhundert auf, s. Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock, Berlin, New York 1975. Zur Sense in Verbindung mit dem Tod s. auch: Joseph Eduard Wessely, Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst, Leipzig 1876, S. 28. - Auch Illustrationen zu Petrarcas *Trionfo della Morte* aus dem 15. Jahrhundert zeigen den Tod mit Sense, s. Alberto Tenenti, Il senso della morte e l'amore della vita nel rinascimento (Francia e Italia), Turin 1957, Taf. 41 und 42.

[1020] Zur Erläuterung findet sich bei Maraffi der Vers: „*Parte di pena qui del gran peccato / Vedi, Adàm, ed Eva, in gran pensieri: / Quel siede stanco, e fort'affaticato, / Quella non è del suo ventre leggieri: / Così avvien'à ciaschun c'hà fallato, / Che piang'in van de'primi desideri, / Adàm proved'il cibo con suo sudore, / Ed Eva hor partorisce con dolore.*"

[1021] In den in Lyon erschienenen *Figure de la biblia* des Gabriel Simeoni von 1564 ist auf der entsprechenden Illustration das Stammeselternpaar gleich zweimal zu sehen: Einmal verzehren sie Feldfrüchte, das andere Mal liegt Eva in Schmerzen in der Geburt, während Adam auf dem Feld arbeitet. 10 Jahre später (Gabriele Simeoni, Figure del vecchio testamento, illustrate di bellissime stanze volgari, Venedig 1574) wurde die Illustration verändert: Eva sitzt im Mittelgrund und stillt ein Kind, während im Vordergrund Adam arbeitet, der von einem Skelett begleitet wird, das eine Sanduhr hochhält.

[1022] Auch andere Bibelillustrationen (Malermi 1546, Simeoni 1564, Simeoni 1574) unterscheiden sich in dieser Szene von der Darstellung im Palazzo Ruggieri.

[1023] S. von Erffa 1989, S. 364.

von der Autorin hier nicht ausgeschlossen.[1024] Bei den Szenen *Gottes Bund mit Abraham* und *Abraham und die drei Engel* ist jeweils offensichtlich auf die in den Vatikanischen Loggien verwirklichte Komposition zurückgegriffen worden, bei der am linken Bildrand hinter dem knienden Abraham das Haus zu sehen ist (Abb. 406, 407, 435).[1025] In der zuerst genannten Szene erscheint Gottvater über Abraham in einer Wolke. Und auch die zweite Darstellung lehnt sich an die Komposition Raffaels an und unterscheidet sich von jener der Maraffi-Bibel (Abb. 436). Die *Flucht aus Sodom* orientiert sich ebenfalls an dem Vorbild Raffaels (Abb. 409, 437): Loth wird hier im Vordergrund von seinen beiden Töchtern in die Mitte genommen und weggeführt. In der Illustration Maraffis wiederum werden die Fliehenden von Engeln begleitet (Abb. 438). Die Darstellung des trunkenen *Loth mit seinen Töchtern* weicht ebenfalls von der Maraffi-Illustration ab (Abb. 439). Diese Szene fehlt in den Vatikanischen Loggien ganz und auch die Illustrationen Simeonis (Lyon 1564, Venedig 1574) können nicht als Vergleiche herangezogen werden, da hier die Szenen der Flucht und des trunkenen Loth in einer Bildszene vereint sind.
Für den letzten Raum lassen sich ähnliche Beobachtungen anstellen: So zeigt die *Jakobsleiter* jenes Schema, wie es in den Loggien Raffaels im Vatikan vorgezeichnet ist: Der schlafende Jakob im Vordergrund, hinter dem sich ein Wolkenvorhang auftut und den Blick auf die ins Licht getauchte Treppe mit Engeln freigibt (Abb. 417, 440). Die Himmelsleiter ist als Treppe wiedergegeben und nicht als Leiter, wie es auf den Illustrationen bei Maraffi, Simeoni und Malermi der Fall ist (Abb. 441). Die *Begegnung Jakobs mit Rahel am Brunnen* stellt eine spiegelverkehrte Variante des gleichen Sujets der Vatikanischen Loggien dar (Abb. 418, 442).

Wie von Vicarelli geäußert, ist vor allem bei den Szenen der Urgeschichte der Genesis im Palazzo Ruggieri eine Abweichung von anderen Bibelillustrationen (z.B. Malermi, Venedig 1546, Simeoni, Lyon 1564, Simeoni, Venedig 1574) zu beobachten, jedoch ähnelt die Darstellungsweise oft den Illustrationen der *Figure del vecchio testamento* des Damian Maraffi. Hinsichtlich der Räume mit Szenen zu Abraham und Jakob liegen offenbar andere Bildquellen vor, weshalb es sinnvoll erscheint, die These Vicarellis zu relativieren. Die Annahme, die Maraffi-Bibel sei Bildquelle des Genesis-Zyklus' im Palazzo Ruggieri, beruht überwiegend auf der gemeinsamen Darstellung des Skeletts in der Szene der *Vertreibung aus dem Paradies*. Es konnte hier jedoch nachgewiesen werden, dass die Verbildlichung des

[1024] Vicarelli 1996, S. 53.
[1025] Diese Darstellungsform des knienden Abrahams vor dem am linken Bildrand angedeuteten Haus war auch bei der 1823 durch einen Brand zerstörten Szene *Abraham und die drei Engel* (13. Jh.) im Langhaus von San Paolo fuori le mura in Rom zu sehen. S. Stephan Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien 1964, Abb. 341.

Todes in Form eines Skeletts in Verbindung mit dem Sündenfall und dessen Folgen auf den nordalpinen Kunstraum zurückzuführen ist. Bezüglich der Tiara auf dem Kopf des Gottvaters wurde offensichtlich auf Bibelillustrationen zurückgegriffen, die nördlich der Alpen bzw., wie die Maraffi-Bibel, in Lyon gedruckt wurden. Es ist demnach davon auszugehen, dass neben der *Figure del vecchio testamento* von Maraffi auch andere illustrierte Bibeln sowie andere Bildwerke (z.B. die Loggien im Vatikan) als Bildquellen für den Bibelzyklus im Palazzo Ruggieri dienten.

III. 4. 3. Deutung und Datierung

Die Bedeutung des Genesis-Zyklus und des Gründungsmythos Roms im zweiten Obergeschoss des Palazzo Ruggieri ist eng mit der Datierungsfrage verknüpft. Eine gleichzeitige Entstehung mit den Fresken des Piano Nobile würde ein Gesamtkonzept unter einem Auftraggeber voraussetzen, das es zu untersuchen gälte. Eine spätere Datierung hingegen würde die Frage nach dem Auftraggeber und dessen Beweggründen eröffnen. Zu hinterfragen ist zudem, ob die vier Räume gleichzeitig ausgestattet wurden oder ob es eine zeitliche Differenz in ihrer Entstehung gibt.
Aufgrund des in den Räumen dargestellten Wappens (rote Querstreifen auf weißem Grund) lassen sich keine Aussagen zur Datierung machen: Es scheint sich hierbei um eine Übermalung zu handeln (wie im Salone des Piano Nobile geschehen). Wessen Familie es zugehörig ist, ist leider nicht bekannt.
Die Landschaftsveduten der Sala zur Datierung der Fresken heranzuziehen ist insofern problematisch, da sie stark übermalt erscheinen. Den in Kap. III. 3. 2. herausgearbeiteten Charakteristika zufolge sind sie aufgrund der Komposition und Raum-/Tiefenwirkung dem Anschein nach später entstanden als die Landschaften im Piano Nobile. Ihre Horizonte sind recht hoch und der Tiefenzug erfolgt fast sanft vom Vordergrund in den Hintergrund hinein.

Brugnoli vermutet eine Entstehungszeit der betreffenden Fresken noch im ausgehenden 16. Jahrhundert.[1026] Aufgrund stilistischer Übereinstimmungen mit den Fresken im Piano Nobile entstand Vicarelli zufolge die malerische Ausstattung der im Westen gelegenen Räume (Abraham und Jakob) zeitgleich mit diesen. Die Szenen der Urgeschichte seien zwar auch zeitgleich, die Allegorien dieses Raumes jedoch und die Fresken in der Sala seien erst etwas

[1026] Brugnoli 1961, S. 21.

später, in einer zweiten Ausstattungsphase, entstanden. Als deren Auftraggeber vermutet sie Gaspare Ruggieri.[1027]

Die Fresken können aufgrund der Baugeschichte des Palazzo Ruggieri (s.o., Kap. I. und II.) nicht vor der zweiten Hälfte der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Als mögliche Auftraggeber kämen demnach entweder Pompeo Ruggieri selbst oder nach dessen Tod (1591) seine Söhne Lorenzo, Gaspare und Angelo in Frage. Da jedoch spätestens nach dem Tod Lorenzos (1620), welcher bis dahin mit Frau und Kindern den Palazzo bewohnt hatte, eine finanzielle Krise der Ruggieri anzunehmen ist – ab Dezember 1625 wurde der Palazzo an Kardinal Bartolomeo Ruspoli vermietet[1028] – ist um diese Zeit von einem großen Ausstattungsprojekt abzusehen.[1029] Kardinal Ruspoli, der vertraglich daran gebunden war, keine Veränderungen am Palazzo vorzunehmen, bewohnte den Palazzo vermutlich annähernd 12 Jahre, bevor ihn Kardinal Luigi Omodei ab dem 16. Oktober 1637 anmietete. Dieser nahm bekanntlich einen Monat nach Vertragsabschluss Änderungen an der vorhandenen malerischen Ausstattung vor.[1030] Am 16. Dezember 1637 wurden von Giovanni Battista Valigani Spesen und Malarbeiten in Höhe von 7 ½ scudi in Rechnung gestellt, welche „… *al stanzino di sopra*“ ausgeführt wurden. Da in der gleichen Quelle die Friese des Piano Nobile ohne genauere Verortung innerhalb des Palazzo genannt werden, kann davon ausgegangen werden, dass mit der Umschreibung „*di sopra*“ das zweite Obergeschoss gemeint ist. Das Dokument bezeugt zudem die Arbeiten in **einem** Raum. Auch der Preis von 7 ½ scudi schließt aus, dass von Valigani der sich über drei – ehemals vermutlich vier – Räume erstreckenden Genesis-Zyklus gemalt wurde. Theoretisch wäre die Entstehung des Genesis-Zyklus' unter einem der Kardinäle (Ruspoli, Omodei oder Caracciolo), d.h. in einem Zeitraum zwischen 1625 und ca. 1660, dem Zeitpunkt, an dem der Palazzo Ruggieri in den Besitz der Bruderschaften überging, nicht auszuschließen. Ein alttestamentarischer Zyklus war der Residenz eines Kardinals durchaus angemessen.

Das in der Rechnung aus dem Jahr 1637 verwendete Diminutiv „*stanzino*“ schließt darüber hinaus die Bemalung der zentralen großen Sala aus, welche sich thematisch nicht problemlos mit der Person eines Kardinals in Einklang bringen lassen würde. Die Wahl eines stadthistorisch-mythologischen Programms für die Ausstattung des repräsentativsten Raums

[1027] Vicarelli 1996, S. 58f.
[1028] S.o., S. 24. Zum Palazzo Ruggieri gehörende Bauten waren zu diesem Zeitpunkt bereits an Kardinal Ginnasio vermietet, s. ebd. Hier auch zum Folgenden.
[1029] Darauf, dass es bereits nach Pompeos Tod finanzielle Schwierigkeiten gab, deutet auch die *Concordia* zwischen Lorenzo und seinen Brüdern hin, die drei Jahre nach dem Tod ihres Vaters aufgesetzt wurde, s.o, Anm. 87.
[1030] S.o., Anm. 110, sowie S. 222f.

spricht demnach gegen die Auftragsvergabe durch einen Kardinal. In Anbetracht des vorhandenen Bildprogramms im Piano Nobile hätte ein kirchlicher Würdenträger für den repräsentativsten Raum des Obergeschosses sicherlich eines der biblischen Themen gewählt und diese nicht nur auf die Nebenräume verbannt.[1031] Der Auftraggeber der Fresken in der Sala ist folglich im Familienkreis der Ruggieri zu suchen, zumal in der an den antiken König herantretenden Person in der Szene an der Nordwand der Sala ein Konservator zu erkennen ist. Bekanntlich waren nach Pompeo Ruggieri auch seine beiden ältesten Söhne Lorenzo und Gaspare mit diesem kapitolinischen Amt betraut (s.o., Kap. I. 1.).

Welchen als „*stanzino*" bezeichneten Raum Valigani 1637 für Kardinal Omodei bemalt hat, ist aufgrund der Umbauten des Geschosses nicht eindeutig zu bestimmen. Der Bezeichnung nach handelte es sich um einen kleinen Raum. Anderen Rechnungsbelegen im gleichen Konvolut ist weiterhin zu entnehmen, dass der Kardinal über ein „*studio[lo]*" verfügte, welches bei der Loggia des zweiten Obergeschosses lag und just im Dezember 1637 neu hergerichtet wurde.[1032] Anzunehmen ist demnach, dass die Mauerarbeiten und die Ausmalung des *studio*, welches heute nicht mehr existiert, durch Giovanni Battista Valigani auf den besagten Monat zusammenfielen. Da unter diesen von Omodei gesammelten Rechnungsbelegen keine weiteren Malarbeiten hinsichtlich der Ausstattung erwähnt werden, ist davon auszugehen, dass die Genesis-Friese, ebenso wie die Bemalung der Sala, bereits vor dem Einzug des Kardinals vorhanden waren.

Eine grobe Einschränkung des Entstehungsdatums der Fresken im zweiten Obergeschoss des Palazzo Ruggieri zwischen ca. 1585 und 1620 kann somit den folgenden Überlegungen als Grundlage dienen.

Von den heute noch erhaltenen Bildprogrammen in römischen Adelspalästen sowie in Villen des Umlands aus dem Zeitraum zwischen 1550 und um 1620 ist nur der geringere Prozentsatz mit biblischen Szenen ausgestattet.[1033] Zum größeren Teil liegen Programme mit

[1031] S. beispielsweise die Sala dei Mappamondi des Palazzo Ricci-Sacchetti, wo Szenen zu *David* in monumentaler Weise den Raum schmücken (Abb. 148).

[1032] ASR, 30 Notari Capitolini, Ufficio 11, Akten des Johannes Mattheus Massarius, 3. Dez. 1646 fol. 547: Hier eine Rechnung eines *muratore* vom 10. Dezember 1637, in der es heißt: „*Lavori di cima dove è lo studio fatto di nuovo* […]. *Per il muro di un tramezzo fatto nello studio, che responde alla loggia di sopra* […] *e una con la sua colla da pittore da tutte le due parti.*" Der Terminus *colla* bezeichnet die oberste Putzschicht der Mauerverkleidung, s. Micaela Antonucci, colla ordinaria, im Glossario dell'Edilizia Romana tra Rinascimento e Barocco (http://wissensgeschichte.biblhertz.it:8080/Glossario, 30.11.2011). Bei „*colla da pittore*" kann es sich demnach nur um die für den Maler vorbereitete zu bemalende Schicht handeln.

[1033] Nicht berücksichtigt werden im Folgenden Privatkapellen in römischen Palästen. Sie stellen ein eigenes Genre innerhalb der Palastausstattung dar, das bei der Betrachtung der Freskenausstattung des Palazzo Ruggieri insofern keine Rolle spielt, da dieser vor der Vermietung an Kardinal Omodei den Quellen zufolge offensichtlich keine eigene Kapelle besaß; eine erstmalige Nennung einer Palastkapelle findet sich in den Rechnungsbelegen der von Kardinal Omodei getätigten Ausbesserungen des Palazzo (ASR, 30 Notari Capitolini, Ufficio 11, Akten

mythologischen und historischen Themen bzw. Friese mit Landschaften und Tugendpersonifikationen in den Palastausstattungen vor.[1034] Innerhalb dieses kleineren Bereiches mit Darstellungen biblischer Szenen in den hier untersuchten Palästen bzw. Villen fällt zudem auf, dass eine fortlaufende Erzählstruktur des alttestamentarischen Textes in Bildern – sowohl innerhalb der einzelnen Räume (Friesform), als auch über mehrere Räume eines Raumkomplexes hinweg – kaum vorkommt.[1035] D.h. es existieren innerhalb der Palast- und Villenausstattungen zwar Räume, die einer bestimmten alttestamentarischen Person gewidmet sind, jedoch ist die Darstellungsform häufig auf ein Deckenbild – vorzugsweise mit dicken Stuckrahmen – begrenzt. Die alttestamentarische Figur wurde durch eine sie charakterisierende Szene dargestellt und diente auf diese Weise zumeist als moralisches Vorbild.[1036] Alternativ dazu existieren Räume, deren Decken mit einer Groteskendekoration versehen sind, in die sich die biblischen Szenen in symmetrischer Anordnung einfügen; dieses äußerst dekorative Schema war besonders im ausgehenden 16. Jahrhundert beliebt. Als Beispiel mit grotesken Rahmenwerk kann die Galleria Grande des Palazzo Giustiniani (Rom, 1586–1587) angeführt werden, wo unter dem Vorbesitzer Monsignor Francesco Vento insgesamt fünf Szenen zu *Salomon* entstanden (Abb. 443). Vergleichbare Deckendekorationen mit Szenen zur gleichen Thematik sind auch in der Loggia des Palazzo Cesi (Rom, um 1585) vorzufinden[1037]; hier auch ein Raum, in dessen Lünetten Szenen zu Moses zu sehen sind. Im Palazzo Mattei di Paganica entstanden ab 1594 zwei Raumausstattungen, von denen eine *David* und die andere *Josua* gewidmet ist (Abb. 444).[1038] Baldassarre Croce malte um 1584 im ehemaligen Palazzo Sforza, heute Barberini, Szenen aus dem Leben *Josefs* (Abb. 445)[1039] und im heutigen Palazzo Corsini, damals noch Riario, in der Via della Lungara, entstanden im ausgehenden 16. Jahrhundert Räume mit in Grotesken

---

des Johannes Mattheus Massarius, 3. Dez. 1646 fol. 536). Die Nutzung eines der drei hier besprochenen Räume als Privatkapelle ist jedoch auszuschließen. - Ebenso bleiben die Vatikanischen Paläste, der Palazzo Apostolico, der Palazzo al Quirinale und der Palazzo Lateranense als Papstpaläste bei der Betrachtung außen vor.

[1034] S. hierzu auch oben, Kap. III. 1. 2. 1., V. 2.

[1035] Eine umfassende Untersuchung alttestamentarischer Szenen in Palast- und Villenausstattungen in und um Rom stellt nach wie vor ein Desiderat dar und kann auch hier nur partiell abgehandelt werden.

[1036] Eine derartige Verfahrensweise wird z.B. in einem Brief vom 6. Oktober 1601 von Kardinal Silvio Antoniano an Kardinal Pietro Aldobrandini geäußert: „[…] *Sono anchora dei santi Padri distinte l'età del mondo in certi personaggi molto insigni et celebrati nelle divine scritture: prima età Adamo, seconda Noè, terza Abramo, quarta Mosè, quinta David, sesta Giuda Maccabeo, settima Christo signor nostro, etc. Li quali personaggi si representeriano co' alcune loro note proprietà, come Adamo nel paradiso, Noè con l'arca, Abramo col sacrificio, Mosè sul monte quando prese la legge, o quando vide il rubo ardente, David nel duello col Filisteo, etc. Et da questi personaggi si pigliaria la appellatione delle camere molto acconciamente.*" Zitiert nach Paola Guerrini, Villa Aldobrandini, in: Ausst.kat. Villa e paese 1980, S. 165-176, hier S. 175.

[1037] S. Giuseppina Magnanimi / Alessandro Zuccari, Palazzo Vento-Giustiniani, in: Madonna 1993, S. 317-323; Laura Russo, Palazzo Cesi, in: Ebd., S. 291-293.

[1038] Maurizio Calvesi, L'attività di Giovanni de' Vecchi nel Palazzo Mattei di Paganica, in: Spagnesi 1996, S. 281-316.

[1039] Lorenza Mochi Onori, Villa Sforza - Palazzo Barberini, in: Madonna 1993, S. 327-330.

eingebundenen Szenen zu *David*, *Salomon* und *Moses* (Abb. 446). Im Palazzo der Santacroce in Oriolo Romano wurden zwischen ca. 1580 und 1600 in diversen Räumen groteske Deckendekorationen mit Szenen zu *Jakob*, *Eliseus*, *David* und *Josef* gemalt.[1040] Des Weiteren wurden durch Kardinal Asdrubale Mattei (1556–1623) für seinen Palazzo Mattei di Giove in mehreren Ausstattungsphasen zwischen 1600 und 1623 folgende alttestamentarische personenbezogene Themen für verschiedenen Räumlichkeiten in Auftrag gegeben: *Abraham*, *Jakob*, *Josef*, *Salomon* und *Moses*.[1041]

Auch unter den Villenausstattungen in Frascati finden sich alttestamentarische Themen. Festzuhalten gilt, dass die Auftraggeber – dies gilt auch für den Großteil der oben genannten Palastausstattungen – dem Kirchenadel entstammten. Die Fresken Cherubino Albertis für Kardinal Visconti in der Villa Lancellotti, welche in einem Deckenfresko *Habakuk* und in einem anderen *Daniel* zeigen (Abb. 294, 295) – in einem anderen Raum sind die *gefallenen Engel* zu sehen[1042] – sind in das Jahr 1606 zu datieren.[1043] Kardinal und Erzbischof Pompeo Arrigoni ließ vor 1613 in seiner Villa sechs Räume mit Darstellungen von alttestamentarischen Personen schmücken: *Moses*, dargestellt durch *Moses empfängt die Gesetzestafeln*, *Hagar*, *Tobias*, *Erschaffung Evas*, *Opfer Isaaks* (Abb. 447), *Traum Jakobs*.[1044] Weitere sechs Deckenfresken entstanden in einem Zeitraum nach 1629, zu einem Zeitpunkt, als die Villa zwischen Ciriaco Rocci und Diomede Varese aufgeteilt war: *Überquerung des Roten Meeres*, *Manna-Wunder*, *Daniel in der Löwengrube*, *Juda und Tamar*, *Susanna und die Alten*, *Josef wird in den Brunnen geworfen*. Ein zusammenhängender Entstehungskontext der in der Villa Arrigoni dargestellten biblischen Szenen liegt daher nicht vor. Eva, hier dargestellt durch die *Erschaffung Evas*, stellt dabei das einzige Motiv zur Urgeschichte der Genesis dar. In diesem Zusammenhang lässt sich weiterhin feststellen, dass zur

[1040] Zudem in einem Raum, in dem wohl aufgrund des Kreuzgratgewölbes nur die Lünetten (Szenen zu *Josua*) bemalt wurden und ein weiterer, welcher im Deckenspiegel, das *Eliasopfer* trägt. S. zu den Fresken: Sigrid Epp, Die Santacroce und ihr Wohnsitz in Oriolo Romano. Selbstdarstellung einer römischen Familie im Cinquecento, München 1996.

[1041] Die Ausstattungsphasen waren: 1600/1601, 1606/1607, 1615, 1623. Es handelt sich hierbei zumeist um einzelne Deckenbilder, die die biblischen Figuren repräsentieren. S. zur Freskenausstattung des Palazzo Mattei di Giove: Gerda Panofsky-Soergel, Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 11, 1967/1968, S. 109-188, hier S. 130-148.

[1042] Diese Thematik wurde bereits in der Sala degli Angeli im Palazzo Farnese in Caprarola verbildlicht.

[1043] S.o., Anm. 799.

[1044] Zur Freskenausstattung der Villa Arrigoni s. Angela Negro, Villa Arrigoni-Muti, in: Ausst.kat. Villa e paese 1980, S. 179-189, bes. S. 181-189. Die chronologischen Zusammenhänge der Ausstattung und die Künstlerfrage wurden zuletzt eingehend behandelt von Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Villa Arrigoni, poi Rocci e Varese, a Frascati. La costruzione e la decorazione, in: Studi di Storia dell'Arte 19, 2008, S. 87-118, bes. S. 96-101.

Schöpfungsgeschichte vergleichsmäßig wenige Bildprogramme existieren. Die *Erschaffung Evas* ist, wenn dargestellt, gleichsam als Verweis auf den Sündenfall anzusehen.[1045]

Eine Abfolge von Szenen aus der Urgeschichte der Genesis taucht selten auf. In der Villa Aldobrandini malte Giuseppe Cesari zwischen 1601 und 1602 an die Decken von fünf Räumen alttestamentarische Szenen, darunter in einem Raum vereint die *Erschaffung Adams*, der *Sündenfall* und die *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 448).[1046] Und auch im Palazzo Barberini entstand um 1612, zu einem Zeitpunkt, als Teile des heutigen Palazzo noch im Besitz der Sforza waren, ein Zyklus zur Genesis. Die von Antonio Viviani gemalten einzelnen Bildszenen waren in verschiedenen Räumen an der Decke angebracht und von Stuckrahmen umgeben. Erhalten sind heute noch die Szenen *Gott erscheint Abraham*, *Abraham und die drei Engel*, die *Sintflut* und *Noah mit seinen Söhnen* sowie vermutlich die *Erschaffung von Himmel und Erde*.[1047]

Eine Erzählstruktur des biblischen Textes liegt bei keinem der hier angeführten Beispiele vor.[1048] Dies bedingt sich hauptsächlich durch die formale Verwirklichung der einzelnen Szenen als singuläre Deckenbilder, welche eher zur Verwirklichung eines „moralischen Konzepts", ausgedrückt durch ein Exempel, diente. Die Friesform hingegen ermöglicht eine umfassendere Darstellung eines Themas, dessen Einzelszenen in chronologisch richtiger Reihenfolge aneinandergefügt werden können. Umso erstaunlicher ist es, dass es in Rom nur wenige Palastausstattungen zu geben scheint, bei denen alttestamentarische Geschichten in dieser Form erzählt werden.[1049] Als frühes Beispiel werden hier die Fresken im Palazzo Ricci-Sacchetti angeführt. Vier der insgesamt elf von Kardinal Giovanni Ricci (1497–1574) zwischen 1553 und 1556 in Auftrag gegebenen Räume im Piano Nobile sind je einer

[1045] Exemplarisch lässt sich hier die Ausstattung der Galleria im Palazzo Chigi anführen. Im Auftrag von Kardinal Giovanni Battista Deti entstanden hier um 1623–1626 von Flaminio Allegrini als Deckenbilder die *Erschaffung Evas*, der *Sündenfall* und die *Vertreibung aus dem Paradies*. Das Programm ist durch alttestamentarische Frauenfiguren bereichert. S. Sigrid Epp, „La femina origine di ogni male". Affreschi nella Galleria Deti del Palazzo Chigi a Roma, in: Studi di Storia dell'Arte 12, 2002, S. 75-94.

[1046] Guerrini 1980. Die anderen Szenen zeigen *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, *David tötet Goliath*, die *Begegnung zwischen David und Abigail* und *Jaël tötet Sisera*.

[1047] Mochi Onori 1993.

[1048] Auch im Falle der drei Szenen der Urgeschichte in der Villa Aldobrandini in Frascati ist keine chronologische Abfolge der Geschehnisse in der Anordnung der Bildfelder ablesbar: Die *Erschaffung Adams* ist zwischen dem *Sündenfall* und der *Vertreibung aus dem Paradies* angebracht.

[1049] In Bologna hingegen existiert im Palazzo Poggi ein Raum, der die Urgeschichte der Genesis in Friesform darstellt, bezeichnet als Sala di Creazione. Zu sehen sind hier im Fries: Die *Erschaffung Evas*, der *Sündenfall*, die *Vertreibung aus dem Paradies*, *Adam und Eva bei der Arbeit*, das *Opfer Kains und Abels*, *Kain erschlägt Abel*, sowie drei weitere Szenen zu Kain und Set. An der Decke sind verwirklicht: Die *Erschaffung von Sonne und Mond*, die *Erschaffung der Pflanzen und Tiere* und die *Erschaffung Adams*. Den Figuren des Alten Testaments sind weiterhin in Friesform gewidmet: Die Sala di Susanna, die Sala di Giuseppe, die Sala di Davide und die Sala di Mosè. S. Boschloo 1984, S. 53-65, 86.

alttestamentarischen Person gewidmet.[1050] In dem heute als Sala dei Mappamondi bezeichneten Raum sind die monumentalen Wandmalereien Francesco Salviatis mit Szenen zu *David* zu sehen (Abb. 148). Im zum Vicolo del Cafalo gelegenen Flügel liegen des Weiteren die Stanza di Salomone, die Stanza di Tobia und die Stanza di Mosè.[1051] Kardinal Ricci ließ zwischen 1564 und 1567 auch Räume in der Villa auf dem Pincio (spätere Villa Medici) mit alttestamentarischen Szenen ausmalen: Hier entstanden Friese mit den Geschichten von *Esther* und *Josef* und der *Urgeschichte*.[1052]

Ein Zyklus, der ein Buch des Pentateuchs in erzählender Struktur darstellt und der sich zudem zusammenhängend über mehrere Räume erstreckt, ist meines Wissens nur noch im Palazzetto Cenci (1583–1587) verwirklicht: Hier mit vier Friesen zum Buch Exodus (Abb. 150).[1053]

Eine Darstellung der Urgeschichte der Genesis in Friesform kommt außer in der Villa Medici sonst nur noch in der Galleria des Palazzo Ricci-Sacchetti vor. Die Galleria ist jedoch erst nach den oben angeführten Friesen im Palazzo Ricci-Sacchetti entstanden – zudem unter einem anderen Auftraggeber.[1054] Zu beachten ist bei diesem Zyklus des Weiteren, dass es sich bei den Einzelszenen um Kopien nach Michelangelos Schöpfungsgeschichte in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans handelt. Ein mit den übrigen Fresken des Palazzo Ricci-Sacchetti zusammenhängender Entstehungskontext sowie inhaltlicher Zusammenhang kann daher ausgeschlossen werden.

Im ehemaligen Casino Felice der Villa Montalto wurden um 1588 im *corridoio-vestibolo* des zweiten Obergeschosses Decke, Lünetten und Frieszone mit insgesamt 22 Szenen zur Genesis bemalt.[1055] In den Lünetten war hier neben der *Schöpfung Adams*, der *Geburt Evas*, dem *Sündenfall*, der *Scham der Stammeseltern* und dem *Tadel Gottes* auch die *Vertreibung aus dem Paradies* zu sehen. Es ist aufgrund des Verlusts des Gebäudes leider nicht mehr möglich nachzuzeichnen, ob die dortigen Fresken die Ikonographie der Ruggieri-Fresken beeinflussten. Da, wie oben aufgezeigt, die Landschaftsfriese im Piano Nobile des Palazzo

[1050] S. zur Ausstattung des Palazzo Ricci-Sacchetti: De Jong 1992.

[1051] Die Nutzung des kleinen Eckraumes mit den Szenen zu Moses als Palastkapelle schließt De Jong nicht aus, s. ebd., S. 148.

[1052] Ich danke der Académie de France à Rome, insbesondere Annick Lemoine und Alessia Gariazzo, für die Erlaubnis, die Friese besichtigen zu dürfen. Der Fries mit der *Urgeschichte* wurde durch das spätere Einziehen einer Wand leider beschädigt; zwei Bildfelder (das erste und das letzte) fehlen. Zu sehen sind: *Die Scheidung von Tag und Nacht*, *Die Erschaffung der Tiere*, *Die Schöpfung Adams*, *Die Geburt Evas*, *Gott warnt Adam und Eva vor dem Baum der Erkenntnis*, *Der Sündenfall*, *Der Tadel Gottes* und *Die Vertreibung aus dem Paradies*. S. auch: Eveline Schlumberger, Les fresques retrouvées de la villa Médicis: L'enquête commence, in: Connaissance des arts 1962, S. 62-69; Andres 1976, Bd. 1, S. 126-132.

[1053] Bevilacqua 1988, S. 193-223. In einem Raum des nahe gelegenen Palazzo Cenci al Monte entstand später (1634) ein Fries mit als fingierte Bronzereliefs realisierten Szenen aus dem Leben des *Josef*, s. ebd., S. 178-184.

[1054] Der Zyklus entstand erst nach 1574 unter den Nachbesitzern, den Ceuli, s. Schütze 2003, S. 118.

[1055] Der Zyklus umfasste die *Urgeschichte* von Anbeginn bis hin zu Noah (Gen. 1-9). Des Weiteren existierte in einer Sala des zweiten Obergeschosses ein Fries mit Szenen zu *Abraham*. Im Piano Nobile waren Szenen zu *Salomon* und *David* dargestellt, s. Epp, in: Madonna 1993, S. 152-155.

Ruggieri sich an sixtinischen Darstellungstraditionen orientieren, ist die Möglichkeit jedoch gegeben.

Das Freskenprogramm im zweiten Obergeschoss des Palazzo Ruggieri, das die Genesis über drei – ehemals womöglich vier – Räume verteilt in Friesform darstellt, kann innerhalb der römischen Palazzoausstattungen der zweiten Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts als seltenes Beispiel gelten. Hervorzuheben ist dabei, dass der Auftraggeber dem römischen Stadtadel und nicht – wie bezüglich der oben angeführten Beispiele von Palastausstattungen mit alttestamentarischen Szenen zu sehen war – dem kirchlichen Adel angehörte. Worin die Beweggründe des Auftraggebers zur Wahl des Bildprogramms lagen, soll im Folgenden untersucht werden.

Der Genesis-Zyklus ist im Palazzo Ruggieri um die Sala herum gruppiert. Die beiden hier an Ost- und Westwand dargestellten Szenen *Romulus zieht den Stadtgraben* (Plut., Romulus, 4,10) und *Raub der Sabinerinnen* (Plut., Romulus, 4,14) sind dem Gründungsmythos Roms entnommen. Beide Szenen waren Bestandteil der 1595 in Auftrag gegebenen und ab 1597 von Giuseppe Cesari gemalten Freskendekoration der Sala degli Orazi e Curiazi des Konservatorenpalastes in Rom.[1056] Die Holzdecke des Raumes war bereits 1583 fertig geworden und es ist anzunehmen, dass man sich bereits ab diesem Zeitpunkt mit der in diesem Raum darzustellenden Thematik auseinandersetzte. Es ist des Weiteren überliefert, dass die Szene, in der Romulus den Stadtgraben zieht, bereits innerhalb des Freskenzyklus' von Ripanda im Konservatorenpalast zu sehen war.[1057] Romulus (mit oder ohne Remus) wird schon seit dem Mittelalter als eine darstellungswürdige historische Persönlichkeit favorisiert. Als mythologischer Gründungsvater Roms ist er nicht selten unter den „Uomini famosi" zu finden. Die mit Szenen zu Romulus und Remus ausgestattete Loggia des Palazzo Trinci in Foligno (vor 1417) zählt zu den frühesten erhaltenen Zyklen, die von der Stadtgründung Roms erzählen.[1058]

Auch in römischen Privatpalästen des 16. Jahrhunderts galt die Darstellung von Szenen zu den Taten des Romulus als angemessen. Diesbezügliche Raumausstattungen lassen sich heute noch im Palazzo Ricci-Sacchetti und im Palazzo Capodiferro-Spada (beide zwischen 1550

[1056] S. Guarino / Masini 2008, S. 14-27.

[1057] Ebert-Schifferer 1988, S. 126f. Die Autorin geht auch davon aus, dass sich ebenso der *Raub der Sabinerinnen* unter den dargestellten Szenen befand, s. ebd., S. 127, mit Anm. 206.

[1058] In der benachbarten Sala Imperatorum sind Romulus und Remus erneut unter den „Uomini famosi" zu finden, s. Cristina Galassi, La loggia con storie di Romolo e Remo di Palazzo Trinci a Foligno, in: Bollettino storico della città di Foligno, 1993, S. 53-72; Anne Dunlop, Painted palaces. The rise of secular art in early renaissance Italy, University Park Pennsylvania 2009, S. 186-208.

und 1555) nachweisen.[1059] Die Auftraggeber waren hier in beiden Fällen Kardinäle, und die Szenen zur Gründung Roms sind hier unter dem Aspekt der Betonung der Vormachtstellung Roms als Zentrum des Christentums zu deuten.

In der Sala des Palazzo Ruggieri wurde – im Gegensatz zu den chronologisch angeordneten Szenen in den Palazzi Ricci-Sacchetti und Capodiferro-Spada – auf die Friesform verzichtet. Die zwei – bei Berücksichtigung der Südwand ursprünglich womöglich drei – Szenen stehen mit den wichtigsten Ereignissen der Stadtgründung in Zusammenhang. Anders als in den die Sala umgebenden Friesen mit der Genesis wird hier keine Geschichte erzählt. Vielmehr wird hier exemplarisch aufgezeigt, welche wichtigsten Ereignisse zur Gründung Roms – Einfriedung der Stadt in ihrer topographischen Definierung – und zur Gründung des römischen Volkes – die Entstehung des Populus Romanus durch die Verbindung mit den Sabinerinnen – führten. Bezüglich der Szene an der Nordwand war festgestellt worden, dass es sich hierbei um eine fingierte Situation handelt, d.h. der Begegnung zwischen einem neuzeitlichen Konservator und einem antiken König – wohl einem der frühen Könige Roms, womöglich Romulus selbst.

Bei der Deutung des Bildprogramms im Piano Nobile des Palazzo Ruggieri wurde darauf hingewiesen, dass sich die Konservatoren in der Amtsnachfolge der antiken Konservatoren sahen. Dies war nicht nur darauf begründet, dass sie am gleichen Ort – dem Kapitol – tagten, sondern dies beruhte auch auf dem gemeinsamen Aufgabenbereich.[1060] Mit der Darstellung eines neuzeitlichen Konservators vor einem mythologisch-antiken König wird das überzeitliche Moment hinsichtlich des Amtes festgehalten.[1061] Die Strukturierung des römischen Volkes, d.h. die Gründung der politischen Herrschaft und Aufgabenverteilung, geht laut Plutarch auf Romulus zurück: „… *Sodann machte er alle zum Staatsvolk (und zwar wurde die Masse populus genannt), die hundert Tüchtigsten aber machte er zu Ratsmannen*

[1059] De Jong 1992, s. Schema S. 138ff; Pugliatti 1984, S. 146. Es sei in diesem Zusammenhang erneut auf die oben erwähnten Bilderzyklen des 16. Jahrhunderts verwiesen, die antike Heroen und die Geschichte Roms thematisieren, s.o., Kap. III. 1. 3.

[1060] Pecchiai 1948, S. 242: „… i conservatori evidentemente pretendevano di essere eredi di quella gloriosa magistratura." Und auch Marangoni berichtet: „Qual fu il Campidoglio, oggi niente meno illustre di quell'antico, per gli Edificij di 3. sontuosi Palagi […] quali servono per l'abitazione del Senatore di Roma, e per le adunanze de Sig. Conservatori, che tengono il luogo degli antichi Consoli; e son destinati ancora per la conservazione de monumenti più singolari dell antica Roma […] e nelle persone de Signori Conservatori si ravvisa l'ordine de Consoli antichi Romani, che con somma autorità eligevansi dal Senato, per mantenere quell'antica libertà, e la pubblica aministrazione della Repubblica […]. E questo Magistrato Senatorio presente hà i suoi Tribunali, co' suoi Ministri, per essercitare quella giurisdizione, ed autorità, che rigurada il governo Civile, ovvero Etico, e respettivamente l'Economico di Roma, e suo Popolo…". Marangoni 1747, S. 307.

[1061] Der Aspekt des Überzeitlichen war bereits im Salone des Piano Nobile u.a. durch die Verkörperung der *Aeternitas* und dem auf dem Postament stehenden aktuellen Datum verbildlicht worden, s.o., S. 110.

und nannte sie Patrizier, ihre Versammlung Senat.“[1062] Demnach erscheint der neuzeitliche Konservator in der Darstellung an der Nordwand ideologisch folgerichtig von Romulus selbst eingesetzt. In der Wahl der Darstellungen zum mythologischen Stadtgründer Roms sind folglich, wie auch für das Programm des Piano Nobile aufgezeigt worden war, persönliche, auf die Vita bezogene Motivationen des Auftraggebers zu suchen.[1063] In der als Konservator gekennzeichneten Person ist demnach der Auftraggeber zu erkennen. Ob es Pompeo Ruggieri selbst war, oder einer seiner Söhne (Lorenzo oder Gaspare), ist schwerlich zu entscheiden.[1064]

Der *concetto* zur Ausmalung kann durchaus bereits zu Lebzeiten des Pompeo Ruggieri entstanden sein. Die Personifikationen, speziell die Figur des *Augurius Bonus* deuten auf seine Person hin. Ripa berichtet, dass Pierus Valerianus zufolge: „*quelli, che anticamente offervavano gli augurji, confermavano, che la stella è sempre segno di proprietà, & di felice successo*.“[1065] Der Aspekt des glücklichen Erfolgs, der „*somma felicità di buon successo in tutte le cose*“ wird abermals durch die Darstellung des *Eventus Bonus,* verkörpert.[1066] Die Erbauung des Palazzo Ruggieri durch Pompeo als repräsentativen Familienpalast im sozial-historischen Umfeld Roms ist eine offensichtliche Zurschaustellung seines Erfolges als Konservator und seiner sozialen Stellung in Rom. Hierfür spricht auch der testamentarisch bestimmte Fideikommiss des Pompeo Ruggieri, demzufolge der Besitz in der männlichen Linie verbleiben sollte und nicht verringert werden durfte.[1067] Die Personifikationen *Auguris Bonus* und *Eventus Bonus* verdeutlichen einmal mehr das Streben des Auftraggebers nach Ansehen und Dauerhaftigkeit des Ruhmes für seine Familie.[1068]

[1062] „[…] *Das Richtige dürfte man aber am ehesten treffen, wenn man annimmt, dass Romulus sie so benannt hat, weil er glaubte, dass die Ersten und Mächtigsten die Pflicht hätten, sich mit väterlicher Fürsorge und Aufmerksamkeit der Geringeren anzunehmen*…“ Plut., Romulus, 13,5. Übersetzung nach Konrat Ziegler, München 1979.

[1063] Dass diese Art der Demonstration der eigenen Fortuna kein Einzelfall ist, beweist auch der im Palazzo Magnani in Bologna in etwa zeitgleich (1591/1592) entstandene Fries zu Romulus und Remus. Andrea Emiliani, Le storie di Romolo e Remo di Ludovico, Annibale e Agostino Carracci in Palazzo Magnani a Bologna, Bologna 1989; Samuel Vitali, Der Palazzo Magnani in Bologna als Zeugnis und Instrument sozialen Aufstiegs im Kirchenstaat, in: Daniel Büchel / Volker Reinhardt, Modell Rom?: der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit, Köln 2003, S. 101-117.

[1064] Vicarelli vermutet in Gaspare den Auftraggeber des Bildprogramms des zweiten Obergeschosses, s. Vicarelli 1996, S. 60.

[1065] Ripa (1593), S. 25.

[1066] Ebd., S. 73: Diese Bedeutung erhält er in Verbindung mit der *Buona Fortuna*. Beide waren dem Autor zufolge von den antiken Römern zusammen auf dem Kapitol aufgestellt. Ob sich diese Personifikation der *Buona Fortuna* jedoch auch in der Sala des Palazzo Ruggieri befunden hat – z.B. in der heute leeren Nische – muss offen bleiben.

[1067] S.o., Anm. 82.

[1068] Davon zeugt nicht zuletzt die familienpolitische Strategie, den jüngsten Sohn, Angelo, in der Kurie verankern zu wollen.

Doch was veranlasste einen Konservator, der durch das Bildprogramm in seinem Palazzo seine sozial-politische Position betont, indem er sich in die Tradition mythologisch-historischer Helden der Stadt Rom stellt, zur Darstellung der Genesis in seinem Palazzo? Wie aufgezeigt wurde, finden sich alttestamentarische Zyklen fast ausschließlich in Villen und Palästen von Persönlichkeiten, die der Kurie angehörten.

Auffällig ist bei der Auswahl der dargestellten Szenen, dass die Betonung innerhalb der Urgeschichte auf jener der Menschwerdung liegt – die Erschaffung von Tag und Nacht, von Himmel, Erde, Tiere und Pflanzen sind nicht verbildlicht. Die Menschwerdung, d.h. die Schöpfung des Menschen als Ebenbild Gottes, wird in drei Bildfeldern dargestellt (*Schöpfung Adams*, *Beseelung Adams*, *Geburt Evas*).[1069] Des Weiteren ist zu beobachten, dass das Verhältnis zwischen Gott und Mensch betont wird (*Tadel Gottes*) sowie das Menschsein Adams und Evas an sich (*Erkenntnis, nackt zu sein*; die *sinnenden Stammeseltern* nach der Vertreibung aus dem Paradies). Eine moralisierende Intention ist dem Zyklus der Urgeschichte nicht abzusprechen.[1070] Dies gilt besonders im Hinblick auf die Folgen der Missachtung der Gesetze Gottes: Mit dem Sündenfall geht die Verdammung, das irdische Leid einher (Abb. 403) und der Tod, der als Skelett abgebildet ist (Abb. 402). In der Vätergeschichte (Stanze mit Darstellungen zu Abraham, Loth, Isaak und Jakob) geht es vor allem um „die gnadenvolle Verheißung, die dem Gerechten zuteil [*wird*], sowie den mehrfach erneuerten Bund Gottes mit dem Menschen.“[1071]

Doch abgesehen von der moralisierenden theologischen Deutung ist mit dem Genesis-Zyklus im Palazzo Ruggieri offensichtlich eine Gründungsgeschichte verbildlicht, die weiterhin durch die Stammesväter Abraham, Isaak und Jakob (und ehemals womöglich Noah) repräsentiert wird. Hierin besteht die Verklammerung des alttestamentarischen Textes mit der Gründungsgeschichte Roms und seiner Gründungsfigur Romulus.[1072] Mit beiden Zyklen wird

[1069] Durch die Darstellung der Schöpfung des Menschen, der in der Folge aufgrund seiner Sünde der Erlösung bedarf, wird der Heilsplan verbildlicht. Aufgrund dieser theologischen Deutung beginnt der Genesis-Zyklus häufig erst mit der Erschaffung Adams, s. von Erffa 1989, Bd. 1, S. 76.

[1070] Zu einseitig gedacht ist m.E. die These Vicarellis, derzufolge die drei Räume mit den biblischen Szenen die Kinderzimmer für Lorenzo, Gaspare und Angelo waren: „La decorazione a soggetto biblico del secondo piano era stata pensata dal committente per le stanze da letto dei tre figli: la narrazione didascalica delle storie della Genesi doveva servire a formare il carattere e a regolare le attitudini dei tre giovani e per questo fu scelto dal committente e dai pittori il modello delle bibbie moralizzate che assolvevano a pieno tale funzione correttiva.“ Vicarelli 1996, S. 60.

[1071] Von Erffa 1989, Bd. 1, S. 34. Ebd., S. 37: „Die Urgeschichte war von Gott offenbarte Kosmogonie, und die Einheit des Buches Genesis ergab sich schon daraus, dass seine beiden Hauptteile, Ur- und Vätergeschichte, in heilsgeschichtlicher Folgerichtigkeit zusammengehören. Auf die Übertretung von Gottes Geboten folgen Gericht und Strafe, nicht nur beim Sündenfall, sondern ebenso bei Kains Brudermord und allen späteren Verfehlungen. Aber es folgt auch die Berufung Abrahams mit der Verheißung des Gelobten Landes und vielfachen Gottessegens, und der Verheißung folgt deren Erfüllung.“

[1072] In dem antiken Text spiegelt sich zudem der in der Bibel aufgezeigte Akt des Brudermordes.

die Tradition beleuchtet, die bis auf die „Urzeit“ zurückgeführt wird und in die sich der Auftraggeber einreiht.

III. 4. 4. Zuschreibung

Laut Vicarelli sind die Szenen zu Abraham, Loth und Jakob in den im Westen gelegenen Räumen sowie die Urgeschichte anderen Künstlerhänden zuzuschreiben, als die Personifikationen im Raum mit der Urgeschichte sowie die Ausstattung der zentralen Sala.[1073] Ihre These gründet darauf, dass sich die westlichen Räume in ihrem scheinarchitektonischen Dekorationssystem ähneln, die Personifikationen des im Osten liegenden Raumes und die als qualitativ schlecht eingestuften Fresken in der Sala jedoch stilistisch von ihnen abweichen. Zu berücksichtigen ist bei der Betrachtung jedoch, dass der im Osten liegende Raum, zusammen mit der Sala, offensichtlich größeren restauratorischen Eingriffen unterlag. Vicarelli datiert die Allegorien im östlichen Raum aufgrund ihrer starken Bewegtheit später; als Vergleiche dienen ihr Allegorien, die in den unter Sixtus V. entstandenen Freskenzyklen dargestellt sind. Jedoch sind innerhalb dieser Ausstattungen (z.B. im Palazzo Lateranense) große stilistische und vor allem qualitative Unterschiede vorhanden, so dass diese Argumentation nicht haltbar ist. Anders verhält es sich mit den von ihr beobachteten stilistischen und formalen Anlehnungen an die Dekoration im Piano Nobile des Palazzo Ruggieri, aufgrund derer die Autorin auf eine zeitgleiche Entstehung spekuliert.[1074]

Tatsächlich weist der Fries mit den Szenen aus dem Leben Jakobs die für die Alberti typischen zweigeteilten Konsolen auf, des Weiteren wiederholen sich die vergoldeten Applikationen, Fruchtfestons und die festlichen roten Bänder (Abb. 416, 417, 419). In der Stanza mit den Geschichten zu Abraham sind es vor allem die monumentalen Baluster, die, wenn auch in ihrer fingierten Stuckdekoration reduzierter, eine Verbindung zum Salone des Piano Nobile aufzeigen (Abb. 157, 406). Die im Profil und frontal gezeigten Hermenkonsolen (Abb. 412) fanden in ähnlicher Form in den Landschaftsfriesen des Piano Nobile bereits Verwendung, welche hier ins letzte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (Abb. 353) datiert wurden (s.o., Kap. III. 3. 3).

Der Fries mit den Szenen zur Urgeschichte im Osten des Palazzo weist offensichtlich ein anderes scheinarchitektonisches System auf (Abb. 396). Das mag daraus resultieren, dass hier zwei Szenen mehr darzustellen waren, was eine gewisse Asymmetrie hinsichtlich der

[1073] Vicarelli 1996, S. 58. Hier auch zum Folgenden.

[1074] Es sei erneut daran erinnert, dass die Friese der den Salone umgebenden Räume zum Zeitpunkt der Publikation Vicarellis noch nicht zu sehen waren.

Verteilung der Bildszenen (2:3) bedingte. Die Allegorien stehen hier vor pilasterähnlichen Strukturen zwischen den Bildfeldern; eine ähnliche Struktur lässt sich auch in der Sala des Palazzo Mattei-Caetani (1599) beobachten (Abb. 141). Über die Raumecken sind mit den in den anderen Räumen des Geschosses vergleichbare Wappen gestellt; das System findet auch in den meisten Räumen des Piano Nobile Verwendung.[1075] Hier wie dort sind scheinarchitektonische Elemente mit fingierten Goldapplikationen und Fruchtfestons zu sehen (Abb. 401). An den schmaleren Wänden im Osten und Westen des Raumes mit der Urgeschichte sind die Zentren jeweils als illusionistische Wanddurchbrechungen gestaltet. Derartige Wanddurchbrechungen, vor allem in Verbindung mit einem weiteren Oculus oben, sind dem Werk der Alberti eigen (Abb. 259, 279).[1076] Auch wenn qualitative Unterschiede hinsichtlich des Figurenstils innerhalb der einzelnen Räume des zweiten Obergeschosses festzustellen sind, ist aufgrund der formalen und inhaltlichen Gegenstände der Friese von einer gleichzeitigen Entstehung der Malereien in den Räumen mit den alttestamentarischen Szenen auszugehen. Eine Datierung zeitgleich bzw. kurz nach den Fresken im Piano Nobile wird hier aufgrund des formalen Abhängigkeitsverhältnisses vorgeschlagen. Dass für die Ausführung *al fresco* nicht Cherubino und Giovanni Alberti selbst verantwortlich zeichnen, erklärt sich aus der vergleichsweise schlechten Qualität der Fresken. Nicht ausgeschlossen wird hingegen, dass der *concetto* auf sie bzw. ihre Werkstatt zurückgeht.[1077] In Florenz ist beispielsweise eine Cherubino zugeschriebene Zeichnung erhalten, die Isaak bei der Segnung Jakobs zeigt (Abb. 449).[1078]

Wenig Sinn macht es, die Allegorien in der Stanza mit der Urgeschichte von den dortigen szenischen Darstellungen chronologisch trennen zu wollen, wie Vicarelli es versucht[1079]: Dass die Personifikationen den ihnen zugeteilten Raum regelrecht sprengen und die Bildfelder teils überschneiden, ist ein Merkmal, das bereits im Salone des Piano Nobile zu beobachten war.

Die Fresken der Sala des zweiten Obergeschosses sind zu stark beschädigt bzw. restauriert, als dass man über eine Stilanalyse eine sichere Aussage bezüglich der Entstehungszeit treffen kann. Das Dekorationssystem unterscheidet sich aufgrund der Bemalung der ganzen Wandfläche grundlegend von den Friesgestaltungen der die Sala umgebenden Räumen. Eine

[1075] Die Raumecken der Sala mit den Szenen zu Jakob sind leider zerstört. In dem Raum mit den Szenen zu Abraham lassen sich die Wappen jedoch noch erkennen: Auch hier sind es zwei rote Streifen auf weißem Grund.
[1076] S.o., Kap. III. 2. 2. 1.
[1077] S. bereits Vicarelli 1996, S. 58.
[1078] Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 92164: Cherubino Alberti, Isaak segnet Jakob, Kohlestift, Feder, Bister, Bleiweiß, 321 x 232 mm.
[1079] Vicarelli 1996, S. 58, 60: Der Autorin zufolge stammen diese Personifikationen weder von den Alberti, noch von deren Werkstatt.

scheinarchitektonische Lösung mit Säulen und Pilastern wurde gewählt. Konkrete Vergleichsbeispiele innerhalb des Werks der Alberti sind nicht vorhanden. Die Säulenarchitekturen in den Ausstattungen der Galleria degli Antichi in Sabbioneta (Abb. 171) und der Sala Clementina im Vatikan (Abb. 258) können einer Gegenüberstellung nicht dienen, da in diesen beiden Fällen eine illusionistisch-architektonische Raumerweiterung intendiert ist: In Sabbioneta gibt die offene Säulenhalle den Blick auf den Stadtprospekt frei; in der Sala Clementina wird die Säulenarchitektur zur Bühne eines historischen Ereignisses. Weder das darzustellende Bildprogramm noch die Dimensionen der Sala des Palazzo Ruggieri erlaubten derartige Darstellungsweisen. Das Einpassen der monumentalen Bildfelder als *quadri riportati* schränkt die perspektivische Wirkung der Scheinarchitektur zwangsläufig ein. Das Dekorationssystem, dessen einzelne scheinarchitektonische Elemente durch einen rundumlaufenden Architrav zusammengehalten werden, entspricht dem ausgehenden 16. Jahrhundert. Im Vatikan wurde die Sala dei Palafrenieri (Abb. 165) mit einer rundumlaufenden Säulenarchitektur versehen; in der benachbarten Sala Vecchia degli Svizzeri sind zudem Putti auf dem Architrav vorzufinden. Dies gilt ebenso für die Dekoration des Sala Regia des Palazzo dei Priori in Viterbo (Abb. 140).
Die Personifikationen sind ebenso stark überrestauriert, stilistische Merkmale sind daher schwer zu fassen. Ein inhaltliches und formales Abhängigkeitsverhältnis zu den im Salone des Piano Nobile dargestellten Allegorien des *Buon Governo* ist jedoch zu erkennen.[1080]

Abschließend ist festzuhalten, dass die Ausstattung des zweiten Obergeschosses in Abhängigkeit zu den Fresken im Piano Nobile entstand. Es wird angenommen, dass Pompeo Ruggieri als Auftraggeber fungierte, auch wenn nicht sichergestellt werden kann, dass die Vollendung der Fresken noch vor seinem Tod (1591) erfolgte. Die Zuschreibung der Fresken an die Alberti bleibt zu hinterfragen. Es wird angenommen, dass hier ihre Werkstatt tätig war.[1081] Auch eine Vollendung der Fresken durch andere Künstler kann nicht ausgeschlossen werden. Grund dafür, dass die Alberti nicht selbst freskierten, könnte der Auftrag von Papst Clemens VIII. an Giovanni, Cherubino und Alessandro Alberti gewesen sein, ab 1592 die Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano auszumalen.

[1080] S. bereits Vicarelli, die auf die formalen Übereinstimmungen von der *Fama* an der Nordwand in der Sala des zweiten Obergeschosses mit der *Fama* an der Nordwand im Salone des Piano Nobile verweist. Vicarelli 1996, S. 58.
[1081] S. hierzu auch oben, Kap. III. 2. 2. 4.

III. 5. Die mythologischen Szenen

Abschließend gibt es noch zwei Einzelszenen zu betrachten, die sich aufgrund ihres mythologischen Inhalts nicht einfach in das übrige Bildprogramm einfügen. Im Erdgeschoss des Palazzo Ruggieri ist als Deckenbild der *Raub der Proserpina* zu sehen, während an die Nordwand des nordöstlichen Raumes im Piano Nobile der *Sturz des Phaethon* gemalt ist. Die Bildaussagen der Szenen und ihre Zugehörigkeit zum Gesamtbildprogramm des Palazzo Ruggieri sollen im Folgenden untersucht werden.

III. 5. 1. Der Raub der Proserpina

Im Erdgeschoss des Palazzo Ruggieri existiert heute noch ein rechteckiges Deckenfresko in einem der am Corso Vittorio Emanuele II gelegenen Läden links des Hauptportals.[1082] Dargestellt ist hier der *Raub der Proserpina* durch Pluto (Abb. 450), umgeben von einem mächtigen weißen Stuckrahmen in antikisierender Formensprache. Der Erhaltungszustand des Deckenfreskos ist schlecht; es wird von einem dicken gelblich-braunen Firnis bedeckt, so dass es beinahe den Eindruck erweckt, in monochromer Malweise gefertigt zu sein.[1083] Von Monochromie kann jedoch keine Rede sein: Deutlich lassen sich trotz des braunen Gesamteindrucks die Farbwerte Gelb, Goldgelb, Grün und Rot voneinander scheiden.
Auf einem Wolkenband entflieht das Zweigespann des Pluto. Die aufsteigenden Pferde seitlich des Wagens werden lediglich an einem dünnen ondulierenden Band von einem Löwen gelenkt, der vorne auf dem Wagen sitzt. Die römische Gottheit mit Bart und wehendem Haar umgreift fest mit seinem rechten Arm Taille und Hüfte der Proserpina und blickt den Betrachter an. Proserpinas Körper ist hilf- und haltlos der Umklammerung ausgeliefert, verzweifelt streckt sie ihre Linke nach oben ins Leere. Das gelbe Gewand hat sich vom Oberkörper gelöst und umspielt ihren Unterkörper, wobei das linke Bein fast ganz entblößt ist. Das Kleid teilt sich hier und ist am Oberschenkel mit einer Brosche versehen. Unterhalb Proserpinas Oberkörpers ist ein Stück grünes Gewand zu erkennen, das Pluto zuzuordnen ist. Wie eine Folie hinterfängt ein ehemals wohl hellroter Umhang Plutos beide Figuren: Die Geschwindigkeit des Geschehens verdeutlichend ist es aufgebläht und formt über dem Schoß der Proserpina einen Bausch.

[1082] Zu dem Deckenfresko erstmals Brugnoli 1961, S. 21. S. auch Vicarelli 1996, S. 48.
[1083] Derart gedeutet von Brugnoli 1961, S. 21; Vicarelli 1996, S. 48: „... monocromo, in bruno rossiccio su fondo verde scuro“.

Von einer Entstehung in zeitlicher Übereinstimmung mit den übrigen Fresken im Palazzo Ruggieri wird hier ausgegangen. Dafür spricht nicht zuletzt auch der Löwe, das Wappentier der Ruggieri, der den Wagen Plutos lenkt.

Vicarelli sieht in Pompeo Ruggieri den Auftraggeber: Seine Tante – eine Schwester seines Vaters Silvio – hieß Proserpina und bekam nach dem Tod seiner Mutter Antonina Aversa testamentarisch die Erziehung der Kinder übertragen.[1084] Eine derart personenbezogene Deutung der Darstellung erscheint jedoch recht einseitig.

Das Schicksal der Proserpina (gr. Persephone) wird im zweiten Homerischen *Hymnos* besungen, Ovid erzählt die Geschichte in seinen *Metamorphosen* und Claudianus greift in der Spätantike das Geschehen erneut mit *De raptu Proserpinae* auf.[1085] Sie stellt als Tochter der Ceres eine Erdgottheit dar, wobei durch ihre zeitweilige Zugehörigkeit zur Unterwelt eine Betonung auf dem Jahreszeitenwechsel und der damit verbundenen Erneuerung der Natur und der Ernte liegt.[1086] Dieser Aspekt wird auch bei Cartari betont: „*A questa Dea* [gemeint ist Dea Bona der Erde, Anm. d. Verf.] *fu molto simil di potere Proserpina, havendo inteso parimente gli antichi per lei quella virtù della terra, che conserva il seminato grano...*“.[1087] Sie steht hier als Sinnbild des Getreides: „*Leggesi ancora, che Proserpina significa le biade, le quali nascono della terra, che è Cerere, ma non senza il temporato calore, che in quella infonde il Cielo, mostrato per Giove, & sono rapite da Plutone, overo perche talhora seminate non rinascono, onde la terra pare attristarsi, & starne mesta, perche non si vede adorna di quelle, hora verdi, & hora tutte biancheggianti, quando sono mature; overo perche il calor naturale rapisce il seminato grano; l'abbraccia, & lo fomenta fino al maturire delle nuove biade.*“ Bei Lomazzo findet sich zudem ein Verweis auf die Etymologie des Namens der Ceres-Tochter. Der Wortstamm von „serpente“, der Schlange, ist darin enthalten und das „Sich-Schlängeln“ wird auf ihr Wesen übertragen.[1088] „Den Namen Proserpina soll diese Göttin von proserpo haben, weil das gesäte Getraide (sic) an das Licht hervor krieche. […] Andere sehen damit auf den Mond und sagen, sie heisse so, weil sie kriechend bald zur rechten, bald zur linken Seite weit beweget werde; oder auch weil sie niedriger laufe und

[1084] Vicarelli 1996, S. 48. Auch zum Folgenden.

[1085] Homerische Hymnen, An Demeter, Vers 10ff; Ovid, Metamorphosen, 5. Buch, Vers 385-424; Claudianus, de raptu Proserpinae.

[1086] Proserpina muss ein Drittel des Jahres bei Pluto in der Unterwelt leben und den Rest bei ihrer Mutter Ceres an der Oberwelt; manche Autoren berichten auch von einer halbjährigen Lösung. „Der Mythos von P. wird […] so gedeutet, daß P. nichts anderes als die Feldfrucht bedeuten könne, und wir so allegorisch das Schicksal der Feldfrucht, der Natur überhaupt erleben, die jedes Jahr von neuem in die Unterwelt hinabsteigt (im Herbst zur Zeit der Saat bzw. des Welkens) und jedes Frühjahr neu aus der Unterwelt ersteht.“ Zu Proserpina der römischen bzw. Persephone der griechischen Mythologie s. F. Bräuninger in: RE, Bd. 13,1, Sp. 944-972, Zitat hier Sp. 968.

[1087] Cartari (1647), S. 128. Ebd. Zum Folgenden.

[1088] Lomazzo (1584), S. 524ff: Capitolo XX, Della forma della terra, hier S. 526: „*Altre volte* [la terra, Anm. d. Verf.] *fu chiamata Proserpina, perché uscendo le biade della Terra vanno come serpendo*“.

krieche.“[1089] Der Mythos berichtet des Weiteren, dass sie, bevor sie von Pluto entführt wurde, eine Geliebte des Jupiters war, der in Form einer Schlange zu ihr kam.[1090] Durch den Wagen lenkenden Löwen, der der Entführung der Proserpina assistiert, wird somit gleichsam auf das Wappen der Ruggieri – Löwe mit Schlange – angespielt. Ihre Bedeutung als Natur- bzw. Fruchtbarkeitsgöttin, im Speziellen hinsichtlich der Erneuerung des Getreides, darf jedoch nicht vernachlässigt werden, denn der Handel mit dieser Feldfrucht stellte für Pompeo Ruggieri die Haupteinnahmequelle dar.

Nicht außer Acht zu lassen ist ebenso der erotische Aspekt, der in der Darstellung des Frauenraubes durch den Gott der Unterwelt mit anklingt.[1091] In den lateinischen Traditionen (Ovid, Claudianus) behauptet sich gerade diese Göttergeschichte „als erotisches Sinnbild und gesellschaftsbezogener Mythos des Erotischen“[1092], die die Macht der Venus symbolisiert. Für diese Auslegung spricht auch die Art der Darstellung selbst. Die Szene ist wild bewegt: Pluto hält Proserpina umfangen, wobei er deren fast nackten Oberkörper fest an sich presst und seine rechte Hand um ihre rechte Gesäßhälfte greift. Der Betrachter blickt auf die nackte Schulter- und Nackenpartie und auf das entblößte Bein des jungen Mädchens, dessen Gewand sehr transparent wiedergegeben ist. Der *Raub der Proserpina* im Palazzo Ruggieri entspricht hierin Lomazzos Anweisungen zu Darstellungen von Raub-Szenen: „*Nelle istorie de i rapimenti si ha principalmente da mostrare ne i rapitori la forza e l’insolenza, accompagnata da un certo desiderio amoroso della cosa che si rapisce, et ancora da un cotal furore et impeto* […]. *Il che non può riuscire senza mostrar di gambe ignude, stracciamenti di vesti, scuoprimenti di braccia e di petti, gesti e atti di forza* […] *i quali gesti, accompagnati insieme, fanno una dilettosa mostar di robustezza e violenza.*“[1093]

Zusammen mit der Deutung der Darstellung stellt sich die Frage nach der Nutzung des Raumes bzw. der Räume im heute nicht mehr ursprünglich erhaltenen Erdgeschoss des Palazzo Ruggieri. Vicarelli, derzufolge im Erdgeschoss ein mythologischer Zyklus über mehrere Räume verteilt dargestellt gewesen war, nimmt an, das der Raum mit dem *Raub der Proserpina* von Frauen genutzt wurde.[1094] Nachweisbar ist anhand der Dokumente, dass

[1089] Aus: *Gründliches mythologisches Lexicon* von Benjamin Hedrichs (1724), zitiert nach: Herbert Anton, Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols, Heidelberg 1967, S. 9.
[1090] Davon berichtet auch Cartari (1647), S. 128.
[1091] S. generell zu diesem Aspekt: Anton 1967.
[1092] Ebd., S. 11; hier auch zum Folgenden.
[1093] Lomazzo (1584), S. 310f.
[1094] Vicarelli 1996, S. 48, 60, mit Anm. 88. Diese These ist nicht nachweisbar. Der *Raub der Proserpina* ist das einzige heute vorhandene Fresko im Erdgeschoss – auch Stuckrahmen sind nirgendwo sonst noch nachzuweisen.

Cangenua Miccinelli nach dem Tod ihres Gatten im Erdgeschoss wohnte[1095], jedoch kann nicht davon ausgegangen werden, dass sie das bereits schon zu Lebzeiten Pompeos tat.[1096] Erwähnt wird in den Akten eine Schreibstube („*stanza di scritture*"), die sich im Erdgeschoss des Palazzo Ruggieri befunden hat.[1097] Da dort nachweislich auch Lagerräume untergebracht waren, kann vermutet werden, dass die übliche Geschäftsabwicklung in einem benachbarten Raum getätigt wurde. Das allegorische Konzept des *Raubs der Proserpina* mit dem Verweis auf die Erneuerung des Getreides, zudem die Allusion auf die Schlange, verbildlicht durch die Figur der Proserpina, welche sich in der Gewalt nicht nur Plutos, sondern auch des Wagen lenkenden Löwen befindet und somit auf das Wappen der Ruggieri verweist, stützen diese These. Der Hausherr präsentiert sich hier selbstbewusst als erfolgreicher Produzent von Feldfrüchten, der seine Geschäfte zu lenken weiß.

Brugnoli schlägt als Autor des Deckenfreskos Cherubino Alberti vor.[1098] Grundlage der Zuschreibung bildet eine von diesem nach Polidoro da Caravaggio gestochene Darstellung des gleichen Motivs (Abb. 451)[1099], das zweifelsohne als Vorlage für das Fresko diente. In spiegelverkehrter Anordnung ist auf dem Stich eine ähnliche Komposition zu sehen: Das Zweigespann Plutos mit den steigenden Pferden, der Gott der Unterwelt, der Proserpina fest umgriffen hält und mit einem Bein schon im Wagen steht, das vom Oberkörper des Mädchens gerutschte Gewand sowie der beide Figuren hinterfangende aufgeblähte Umhang. Die Ausführung *al fresco* im Palazzo Ruggieri ist jedoch bewegter, des Weiteren sind die erotischen Anspielungen – ausgedrückt durch das weiter heruntergerutschte Gewand der Proserpina, das wildere Aussehen Plutos und dessen Umgreifen ihres Gesäßes – offensichtlicher.
Der Löwe ist auf dem Stich nicht dargestellt, was die heraldische, auf den Auftraggeber bezogene Deutung des Freskos stützt.
Auch wenn es keinen Quellenbeleg für die Autorschaft von Cherubino Alberti gibt, so spricht neben diesem Stich auch die unter dem Firnis durchscheinende ursprüngliche Farbgebung für seine Autorschaft. Die Kombination von Hellrot, Gelb und Grün ist in den Stoffen auszumachen. Es werden somit die gleichen Farben und Farbkombinationen aufgegriffen, die

[1095] S.o., Anm. 84.
[1096] Die Tochter, Antonina, wurde bereits 1586 verheiratet, so dass auch sie als Bewohnerin des Raumes nicht in Frage kommt.
[1097] S.o., S. 30.
[1098] Brugnoli 1961, S. 21.
[1099] Bartsch 1982, Nr. 82.

auch im Piano Nobile des Palazzo vorzufinden sind und welche vorzugsweise von den Künstlerbrüdern aus Sansepolcro verwendet wurden.[1100]
Ein Vergleich mit der Jagd- und Triumphszene in der Loggia des Piano Nobile zeigt zudem, dass die Gestaltung der Pferde mit ihren „fröhlich-freundlichen" Gesichtern sich sehr ähnelt. Auch die räumliche Disposition seitlich vor dem Wagen sowie die Anbindung der Pferde an diesen durch ein dünnes Band stimmen überein (Abb. 106, 112).

III. 5. 2. Der Sturz des Phaethon

In der im Nordosten gelegenen Stanza im Piano Nobile des Palazzo Ruggieri (Stanza 2) ist an der Nordwand, zwischen den beiden Fenstern, der *Sturz des Phaethon* dargestellt (Abb. 452). Die Szene kam – wie die übrigen Fresken dieses Raumes – erst im Laufe der letzten Restaurierungskampagne (2005–2007) zu Tage. Auch wenn das Bildfeld zu großen Teilen zerstört ist, so ist doch das Hauptgeschehen zu erkennen: Oben ziehen von rechts nach links Pferde den brennenden Sonnenwagen. Phaethon, in einem grünen Gewand, hat die Kontrolle über das Gespann verloren und stürzt rückwärts aus dem Wagen heraus. In der am rechten Bildrand stehenden, in prunkvolle Gewänder gehüllten Figur ist Sol (gr. Helios) zu erkennen, der dem Geschehen hilflos als Betrachter beiwohnt. Der am linken Bildrand stehende Baum mag ein Hinweis auf die Heliaden sein, die Schwestern des Phaethon, die sich vor Trauer über dessen Tod in Pappeln verwandelten.

Die Geschichte von Phaethon wird, wie der Raub der Proserpina, in den *Metamorphosen* Ovids (Ovid, 1,742-2,400) erzählt. Bereits im 14. Jahrhundert ist das neu erwachende Interesse an Ovid zu beobachten, im 16. Jahrhundert existiert dann eine regelrechte Flut an in die Vulgärsprache übersetzten Ausgaben. Am meisten verbreitet war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts *Ovidio Metamorphoseos vulgare* des Giovanni Bonsignori, welche sich an dem im Mittelalter entstandenen *Ovide moralisé* orientierte, d.h. es handelt sich um eine moralisierende Wiedergabe der antiken Mythen, in der den einzelnen Figuren eine allegorische Funktion zugesprochen wird.[1101] Auf Bonsignoris Ovid-Ausgabe fußte dann die Vulgärübersetzung des Nicolò degli Agostini, die ab 1522 mehrfach aufgelegt wurde und den Ovidtext in Versen präsentierte. Als Gesamtübersetzungen von Ovids *Metamorphosen*

[1100] S. zur Farbverwendung von Cherubino und Giovanni Alberti oben, Kap. III. 2. 2. 1.
[1101] S. hierzu und zum Folgenden: Bodo Guthmüller, Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard 1981; Francesca Cappelletti, La tradizione delle Metamorphosi di Ovidio dal XIV al XVI secolo. Lo stato degli studi e le prospettive di ricerca, in: Cieri Via (1991–1992), S. 127-139; Vorwort zu Giovanni Bonsignori da Città di Castello, Ovidio Metamorphoseos Vulgare, hrsg. von Erminia Ardissino, Bologna 2001.

entstanden in der zweiten Jahrhunderthälfte dann die 1553 gedruckten, frei übersetzten *Trasformationi* von Ludovico Dolce und ein Jahr später die *Metamorfosi* von Giovanni Andrea dell'Anguillara (Teilausgabe; Gesamtausgabe erst 1561).[1102] Und auch Filarete beschäftigte sich in seinem Traktat (verfasst 1487, publiziert 1499) mit Ovid und befand die *Liebesgeschichten des Jupiters* sowie die Mythen von *Diana und Aktäon* und *Phaethon mit dem Sonnenwagen* für Palastausstattungen am angemessensten.[1103] Dies gilt hinsichtlich des Phaethonmythos sicherlich aufgrund seiner moralisierenden Funktion. Bei Dolce ist dieser Aspekt nachzulesen. Im dritten Gesang heißt es: „*Folle, chi le sue forze non misura; ma temerario amante di se stesso (Nebbia, che l'occhio del giudicio oscura) A far quel, che non puo, si move spesso: Onde gli segue al fin danno e sventura, Quando il fallo emendar non gliè concesso. Ma pria, ch'erga il pĕsiero, e troppo ascĕda, Da l'audace Fetonte esempio prenda.*"[1104] Der Sohn des Sonnengottes diente hier als Beispiel oder besser als Warnung vor Selbstüberschätzung und überheblichem Stolz. Seine Hybris führte nicht nur zu seinem Tod, sondern brachte auch anderen Schaden mit sich insofern, dass der Sonnenwagen Teile der Erde verbrannte. Diese moralisierende Bedeutung kam Phaethon bereits in den frühen Ovid-Auslegungen, wie dem *Ovide moralisé* zu, wo dessen Sturz mit der Zerstörung Sodoms parallelisiert wurde. In späteren Ovid-Kommentaren wird die Geschichte des Phaethons auch politisch interpretiert: Der Herrscher habe sich in Mäßigung zu üben, um nicht aufgrund seines zu großen Ehrgeizes und unüberlegten Handelns die Regierung zu gefährden.[1105] In diesem Sinne der Interpretation ist die Verwendung des Mythos' auch in der Emblematik nicht verwunderlich.[1106]

Die Deutung des Phaethonmythos als das Element Feuer geht laut Jacoby auf Lukrez' *De rerum natura* zurück.[1107] Die Ausführungen der Autorin, welche auf die Gegenüberstellung von Feuer und Wasser beruhen, interessieren hier jedoch weniger als die Tatsache, dass die

[1102] Auch sie fanden große Beliebtheit: Dolces *Trasformationi* wurden bis 1570 acht Mal gedruckt, Anguillaras *Metamorfosi* hingegen wurden fast jedes Jahr neu aufgelegt, s. Guthmüller 1981, S. 256ff.

[1103] S. zu Filaretes Traktat Cappelletti (1991–1992), S. 134.

[1104] Ludovico Dolce, Le Trasformationi, Venedig 1553, S. 29. S. zu Dolce auch: Bodo Guthmüller, Bild und Text in Lodovico Dolces *Trasformationi*, in: Hermann Walter / Hans-Jürgen Horn, Die Rezeption der *Metamorphosen* des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild (Internationales Symposion der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v.d.H., 22.–25 April 1991), Berlin 1995, S. 58-78.

[1105] Brigitte Jacoby, Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos, Diss., Bonn 1971, S. 77-86. Ebd., S. 66ff zur Gleichsetzung des Sturzes des Phaethons mit dem Fall des Luzifers: „Phaethon wird mit dem Antichrist verglichen, der vor dem Ende der Welt gegen den Willen Gottes die Herrschaft an sich reißt." (S. 68)

[1106] Ebd., S. 86-104. Auch hier ist das Motto der Mäßigung und des rechten Maßes im Zentrum der Deutung, s. beispielsweise die Imprese des Gabriel Zaias: MEDIO TUTISSIMUS IBIS mit der diesbezüglichen Deutung von Ruscelli: „*La qual si vede chiaramente, esser, il carro di Fetonte & col Motto MEDIO tutissimus ibis, tolto da Ovidio nella narratione di quella bellissima & importantissima favola, si vede, che queso gentil'huomo può con molta vagezza aver volto il documento, & il ricordo à se stesso, con prescriversi saggamente in quanto alle cose mondane, quella mediocrità, ò via di mezo, nella quale i migliori Filosofi & ancor Poeti hanno collocata la perfettione del viver nostro.*" Hieronimus Ruscelli, Le imprese illustri, Venedig 1583, S. 23f.

[1107] Jacoby 1971, S. 41-50, hier S. 42.

Darstellung des *Phaethonsturzes* im Palazzo Ruggieri über einem Kamin angebracht ist. Standort und Bildinhalt finden sich hier in passender Übereinstimmung, zumal die lodernden Flammen um den Sonnenwagen und Phaethon herum gut zu erkennen sind.

Stilistisch fügt sich das Fresko in den Entstehungszeitraum der übrigen Ausstattung ein, d.h. es ist zeitgleich mit den übrigen Fresken im Piano Nobile zu datieren. Dafür spricht beispielsweise die Rahmung des *quadro riportato*, welche ein Motiv aufgreift, das sich des Öfteren im Werk der Alberti finden lässt (z.B. Cappella di San Silvestro in der Scala Santa). Der gleiche Rahmen umgibt auch die *quadri riportati* des zentralen Gewölbes der benachbarten Loggia. Auch die Farbgebung deutet auf die gleiche Entstehungszeit, wenn nicht sogar die gleiche Hand hin: Die Farbigkeit lässt sich trotz des schlechten Erhaltungszustands noch sehr gut rechts unten in der Kleidung des Sol erkennen, der über einem hell violettfarbenen Untergewand ein rotes Übergewand trägt, über das zudem ein gelber Mantel um die linke Schulter gelegt ist. Die Verwendung und Kombination dieser Farben spiegelt die Dekorationen in Loggia und Salone wider. Es ist daher anzunehmen, dass auch dieses Fresko ein Werk der Alberti ist. Vorzeichnungen sind nicht vorhanden und auch das Stichwerk von Cherubino weist kein vergleichbares Motiv auf.

In Pompeo Ruggieri ist demnach der Auftraggeber des Freskos zu sehen. Die Wahl des Standortes über dem Kamin und zwischen den Fenstern erscheint auch insofern sinnvoll, da die übrigen Wände mit Ledertapeten versehen waren und eine derartige Wandverkleidung über einer Feuerstelle wenig geeignet gewesen wäre.[1108] Dies erklärt zudem auch, warum die anderen Wandflächen unbemalt blieben – die Ledertapete stellte die durchaus edlere Wandverkleidung dar.
Der *Sturz des Phaethon* im nordwestlichen Raum im Piano Nobile des Palazzo Ruggieri kann in Verbindung mit dem Bildprogramm von Loggia und Salone gedeutet werden. Der Raum selbst wurde wohl von Pompeo Ruggieri selbst genutzt.[1109] Die Darstellung kann somit als eine Art Leitsatz des Auftraggebers gelten, das rechte Maß zu wahren, welches für den *Buon Governo* unabdingbar ist.

Die beiden mythologischen Szenen, die im Erdgeschoss und im Piano Nobile des Palazzo Ruggieri angebracht sind, entstammen demnach noch der Auftragsvergabe durch Pompeo Ruggieri. Sie verdeutlichen einmal mehr dessen Sinn nach Repräsentation seiner Person –

[1108] Dem *Inventario dei beni* aus dem Jahr 1594 zu entnehmen, s.o., Anm. 892.
[1109] S.o., S. 229.

dies gilt vor allem für den *Raub der Proserpina* im Erdgeschoss, welche das Metier des Getreideanbaus betont, das unter den Geschicken der Ruggieri florieren sollte. Der *Sturz des Phaethon*, freskiert im privateren Bereich des Palazzo, wahrt vor Selbstüberschätzung und Hybris – Dinge, die letztlich im Kontrast stehen zu dem prunkvollen Familienpalast und dem anspruchsvollen Bildprogramm, das auf der Gleichstellung des antiken Prokonsuls Pompeius Magnus mit dem Auftraggeber gründet.

IV. Schlussbetrachtung

Der Auftraggeber des Palazzo und seiner Ausstattung, Pompeo Ruggieri († 1591), war mehrfacher Konservator Roms und als Großgrundbesitzer im Handel mit landwirtschaftlichen Erzeugnissen und Tieren (Schafe, Kühe, Pferde) erfolgreich tätig. In der vorliegenden Arbeit wird anhand der im Archivio di Stato di Roma aufbewahrten Verträge erstmals nachgezeichnet, dass Ruggieri, dessen Familienzweig aus Sutri stammte, ab den frühen 80er Jahren des 16. Jahrhunderts sukzessive Grundstücke in dem Bereich des *rione* Pigna ankaufte, in dem bereits im Mittelalter der altrömische Familienzweig der Ruggieri angesiedelt war.
Bislang wurde angenommen, dass Pompeo Ruggieri erst im Jahr 1586 den Adelstitel erhalten und infolgedessen den Palast habe erbauen und ausstatten lassen. Dem von mir ausgehobenen Archivmaterial zufolge wurde Pompeo jedoch in den Adelsstand hinein geboren. Die Motivation zum Palastbau musste demnach anders gelagert sein. Mit dem Bau seines Familienpalastes in unmittelbarer Nähe zum Kapitol und somit in Nachbarschaft potenter altrömischer Familien zielte Ruggieri vielmehr darauf ab, sich und seine Nachfahren im römischen Adel zu verankern.
Von eben diesen Beweggründen zeugt die Auftragsvergabe an den *architetto del Popolo Romano* Giacomo della Porta, die bestehenden mittelalterlichen Häuser zu einem repräsentativen Stadtpalast zu vereinen.

Stilistische Vergleiche mit weiteren Palastbauten della Portas lassen auf eine Datierung des Palazzo Ruggieri in die zweite Hälfte der 1580er Jahre schließen. Die Archivalien gaben zudem darüber Aufschluss, dass der Palazzo von Lagerräumen, Stallungen und Remisen umgeben war, d.h. der ursprüngliche Ruggieri-Besitz um einiges größer war, als heute erkenntlich ist. Dies bestätigt die Analyse der weiteren (Bau-)Geschichte des Palazzo Ruggieri, welcher durch das Verlöschen des Familienzweigs Pompeos bereits zur Mitte des 17. Jahrhunderts seine Besitzer erstmals wechselte.

Ausdruck des Legitimationsbedürfnisses des „suggerierten“ stadtrömischen Adelsursprungs von Pompeo Ruggieri war neben dem Bau des Palastes auch dessen Bildprogramm, welches sich heute noch über insgesamt elf Räume erstreckt. Von einer gemeinsamen Entstehung der Fresken im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zeugen stilistische Merkmale und insbesondere die komplexe Thematik, die stockwerkübergreifend miteinander verwoben ist.

Pompeo Ruggieri selbst ist als Auftraggeber der Fresken anzusehen, wenngleich er deren Vollendung wohl nicht mehr miterlebte.

Das raumübergreifende Bildprogramm in Loggia und Salone des Piano Nobile bildet den repräsentativen Kernpunkt der Freskenausstattung: Hier sind Szenen aus dem Leben des antiken Feldherrn und Konsuls Gnaeus Pompeius Magnus dargestellt; sie werden von Tugendallegorien begleitet. Die Vita des Pompeius Magnus von Plutarch aus dem 1. nachchristlichen Jahrhundert bildet die literarische Vorlage zu den figürlichen Szenen.
Der Rückgriff auf eine namensgleiche römisch-antike Person bedeutete für Ruggieri seine Adelslegitimierung innerhalb Roms und die Möglichkeit, sich in die direkte Amtsnachfolge des antiken Konsuls zu stellen, um die bis in die republikanische Antike zurückreichende Tradition seines kapitolinischen Amtes zu betonen. Dieses ideologische Konzept wird durch die den Bildszenen beigefügten Tugendpersonifikationen, die eine Allegorie auf den *Buon Governo* verbildlichen, bekräftigt.

In der Sala des zweiten Obergeschosses wird dieser Gedanke erneut formuliert: Mit dem Gründungsmythos Roms wird auf den antik-mythologischen Ursprung der Stadt verwiesen. Das Bildprogramm, das sich an Ausstattungen stadtpolitischer Bauten (z.B. Konservatoren-palast, Rom) anlehnt, pointiert erneut das politische Amt des Auftraggebers. Offensichtlich wird dies im Speziellen durch eine Bildszene, in der ein neuzeitlicher Konservator an einen antiken König herantritt. Diese Darstellung lässt eine überzeitliche Ebene anklingen, durch die die (Amts-)Kontinuität abermals bekräftigt wird.

Pompeo Ruggieri bediente sich der Darstellung der Gründung Roms und dessen beispielhaften Vergrößerung und glücklichen Führung unter dem Feldherrn und Konsul Pompeius Magnus, um die Wichtigkeit, Größe und Vormachtstellung Roms zu veran-schaulichen. Mit der Darstellung der *Europa-Ecclesia* in der Loggia des Piano Nobile wird Rom als Zentrum des Christentums hervorgehoben und die Bedeutungsebene gleichsam in die Neuzeit übertragen.

In heute noch drei Räumen im zweiten Obergeschoss sind in Friesform Szenen zur Genesis verwirklicht. Die Schöpfung des Menschen, die Geschichte der Stammeseltern Adam und Eva sowie der Stammesväter Abraham, Isaak, Loth und Jakob veranschaulichen die Basis des menschlichen Wirkens auf Erden, welche der göttlichen Ordnung unterstellt ist.

Innerhalb römischer Palastausstattungen nicht-kurialer Auftraggeber ist ein alttestamentarischer Zyklus im 16. Jahrhundert eine Seltenheit. Die Wahl des Sujets beruht auf seiner Bedeutung als Gründungsgeschichte, die parallel zur Stadtgründung Roms gelesen werden muss. Denn letztlich bedeutet die Genesis das unantastbare Fundament der Gründung Roms.
Die Bildtradition der Genesis war bereits von Vicarelli auf die *Figure del vecchio testamento* von Damian Maraffi zurückgeführt worden. Die Künstler orientierten sich zudem an den römischen Bildtraditionen des 16. Jahrhunderts, wie beispielsweise an der so genannten Raffael-Bibel in den Vatikanischen Loggien. Darüber hinaus werden hier nordalpine Einflüsse nachgewiesen, welche durch die Druckgraphik übermittelt worden waren.

Die vier Landschaftsfriese im Piano Nobile wurden hier einer erstmaligen Analyse unterzogen. Sie konnten aufgrund stilistischer Vergleiche in das letzte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datiert werden und stellen somit Zeugnisse der Landschaftsmalerei in römischen Palastausstattungen um 1600 dar. Die Landschaften, die zeitgenössischen Schriften zufolge das Auge erfreuen sollten und beruhigend auf das Gemüt einwirkten, weisen darüber hinaus darauf hin, dass die Räume, in denen sie angebracht wurden, privat genutzt wurden.

Im Erdgeschoss verweist der *Raub der Proserpina,* in dessen Darstellung heraldische Motive des Auftraggebers eingewoben sind, auf die auf Getreidehandel basierende Haupteinnahmequelle von Pompeo Ruggieri. Der *Sturz des Phaethon* im Piano Nobile hingegen warnt vor Hybris.
So führt das Bildprogramm von der Schöpfung des Menschen und der bildlichen Umsetzung der Bedeutung des antiken wie des christlichen Roms bis hin zu den Allegorien der Guten Staatsführung und der Erneuerung der Natur und somit zur beruflichen Tätigkeit Ruggieris, der Grundlage seines Reichtums und auch der Stellung seiner Familie in Rom. Die Verbindung des Freskenprogramms mit seiner Person und sein Streben nach einer Verwurzelung in Rom wird bei einer gemeinsamen Betrachtung aller Bilder als zentrales Motiv fassbar.

Die in den 1960er Jahren von Brugnoli getätigte Zuschreibung eines Teils der Ruggieri-Fresken an die Künstlerbrüder Cherubino (1553–1615) und Giovanni Alberti (1558–1601) aus Sansepolcro wurde in der vorliegenden Arbeit mit Blick auf sämtliche Fresken im Palazzo diskutiert. Die Ergebnisse können bestehende Lücken in den Künstlerbiographien füllen. Die Analyse der Werke der Alberti in Sabbioneta, Sansepolcro, Rom und Frascati zeigte

charakteristische stilistische und motivische Merkmale auf, welche auch in den Fresken des Palazzo Ruggieri wiederkehren. Unter Einbezug des graphischen Œuvres können die Loggien- und Salonefresken im Piano Nobile als überwiegend eigenhändige Arbeit bestimmt werden. Erstmalig wird hier in Betracht gezogen, dass Cherubino und Giovanni Alberti Unterstützung durch ihren älteren Bruder Alessandro (1551–1596) erfuhren. Eine Mitarbeit Cristoforo Roncallis, dessen Beteiligung bei den Salonefresken in der Forschungsliteratur in vermutet wurde, kann hier weder eindeutig bestätigt, noch ganz ausgeschlossen werden.

Die Werkstatt der Alberti zeichnet für die Fresken im zweiten Obergeschoss verantwortlich. Die Betrachtung der Fresken macht deutlich, dass die ausführenden Künstler hinsichtlich der Friesgestaltungen auf Dekorationsmodelle von Cherubino und Giovanni zurückgriffen, jedoch nicht deren malerische Virtuosität erreichten.
Die vier Landschaftsfriese im Piano Nobile konnten bislang nicht namentlich bekannten Künstlern zugeschrieben werden, die in den großen *cantieri* unter Sixtus V. tätig waren und mit denen die Alberti u.a. 1589 in der Cappella di San Silvestro der Scala Santa zusammengearbeitet hatten. Motiv- und Formensprache innerhalb der Dekorationssysteme der Friese sowie die mythologische Szene in Stanza 2 bezeugen jedoch auch hier die künstlerische Beteiligung der Brüder aus Sansepolcro.

Für diese bedeutete die Freskenausstattung des Palazzo Ruggieri das erste eigene große Projekt in Rom seitens der privaten Auftraggeberschaft. Das Entstehungsdatum der Fresken im Salone des Palastes (1592) markiert gleichzeitig einen Wendepunkt in der Karriere der Künstler. In diesem Jahr begannen sie mit der Ausmalung der Sacrestia dei Canonici von San Giovanni in Laterano. Dieses von zeitgenössischen Künstlerkollegen im höchsten Maße wertgeschätzte Meisterwerk illusionistischer Gewölbemalerei war für Cherubino und Giovanni Alberti nur der Auftakt ihres späteren Erfolges unter Clemens VIII. Auch die privaten Auftraggeber nahmen von nun an die Künstlerbrüder aus Sansepolcro wahr: Auf die Fresken im Palazzo Ruggieri folgten zahlreiche Ausstattungen und Ausstattungsprojekte für potente, in Rom ansässige Adelsfamilien, wie die Olgiati, die Mattei, die Farnese, die Visconti und die Borghese. Dies ergab die hier vorgenommene Auswertung von zeitgenössischen Quellen und von noch existierenden Fresken und Zeichnungen.

Pompeo Ruggieri und die Alberti kannten sich womöglich durch das bestehende Nachbarschaftsverhältnis: Die Künstlerfamilie aus Sansepolcro hatte ihre Unterkunft und

Werkstatt in einem an den Palazzo Ruggieri angrenzenden Palast. Ausschlaggebend für die Auftragsvergabe zur Ausmalung seines Familienpalastes an diese war für Ruggieri letztlich wohl deren um 1589 entstandenes Gewölbefresko in der Cappella di San Silvestro der Scala Santa. Pompeo kannte das Fresko aus nächster Nähe, denn in jener Kapelle tagte regelmäßig die Compagnia del SS. Salvatore ad *Sancta Sanctorum*, zu deren Mitgliedern er als Konservator zählte. Hier knüpfte er vermutlich auch Kontakte zu jenen Künstlern, welche für die Landschaften in seinem Palazzo verantwortlich zeichnen sollten.

Mit dem Bau des Familienpalastes an der Via Papalis und mit dessen Freskenausstattung beabsichtigte Pompeo Ruggieri, dessen Wurzeln außerhalb Roms lagen, eine dauerhafte Adelslegitimierung und Verankerung in der stadtrömischen Gesellschaft. Dass er sein Ziel erreichte, findet sich knapp 20 Jahre nach Erbauung des Palazzo Ruggieri durch Caffarelli bestätigt: „[...] *et comprò beni et fece casa che romana oggi è ma venuta de Sutri*“ (BV, Vat. lat. 10349, fol. 178).

Anhang

1. Chronologisches Werkverzeichnis

9.03.1551		*Alessandro
24.02.1553		*Cherubino
19.10.1558		*Giovanni
um 1575	Vatikan, Gregorsloggien, Tierkreiszeichen in den Gewölben?	Giovanni?
um 1575	Vatikan, Sala della Bologna, Wandszenen?	Cherubino / Giovanni?
um 1575–80?	Vatikan, Cappella di S. Lorenzo; Decke?	Cherubino?
1576	Sansepolcro, S. Chiara, Cappella Alberti, Heiliger Andreas	Cherubino
1577	Città di Castello, Cappella di S. Francesco, Fresken	Alessandro
1577/1578	Rom, S. Susanna, Heilige Susanna	Alessandro
30.7.1578	Rom, Auftrag für Kardinal S. Sisto	Cherubino/Berto
um 1582/1583	Vatikan, Sala dei Palafrenieri, Fresken (Mitarbeit)	Giovanni /Cherubino
um 1582/1583	Vatikan, Sala Vecchia degli Svizzeri, Fresken (Mitarbeit)?	Giovanni /Cherubino?
vor 1583	Rom, Palazzo Mattei, Fresken	Giovanni
um 1584–1585	Rom, Quirinalspalast, 2. Hof, Sgraffitti an SW-Fassade	Cherubino / Giovanni (Alessandro?)
um 1584/1585	Rom, Quirinalspalast, Sgraffitti oder Friese?	Cherubino / Giovanni
um 1586	Vatikan, Hof der Bibliothek, Sgraffitti	Cherubino / Giovanni
1587	Vatikan, Biblioteca Sistina, Sala degli Scrittori, Fresken (Mitarbeit)	Cherubino / Giovanni
1587	Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Galleria degli Antichi, Fresken	Alessandro / Giovanni
1587	Sansepolcro, Casa Rigi, Fassade	Cherubino
1587	Sansepolcro, Palazzo Capuci(-Giovagnoli), Fresken in Loggia sowie Jahreszeitenfresken	Cherubino (Alessandro / Giovanni?)
1587–1588	Sansepolcro, Palazzo Vescovile, Fresken	Alessandro / Cherubino / Giovanni
1587–1588	Florenz und Perugia, unbekannte Arbeiten	Cherubino / Giovanni
1588	Sansepolcro, Palazzo Gherardi, Deckenfresken	Cherubino (Alessandro / Giovanni?)
1588	Sansepolcro, San Rocco, Oratorio del Crocifisso, Fresken	Alessandro / Cherubino / Giovanni
1588	Sansepolcro, Dom, Monacato, Fresken	Cherubino
1588	Sansepolcro, Bühnenprospekt für die Commedianti d'Anghiari	Alessandro / Cherubino / Giovanni

1588	Sansepolcro, Palazzo Comunale, Fresken	Cherubino / Giovanni
1588	Urbino, Villa Imperiale, Vertragsverhandlungen	Cherubino / Giovanni
1588	Sansepolcro, S. Maria delle Grazie, Oratorio della Morte?	Alessandro / Cherubino / Giovanni?
um 1588	Sansepolcro, San Francesco, Kapitelsaal, Fresken?	Alessandro / Cherubino / Giovanni?
1589	Florenz, Hochzeit von Ferdinando I. de'Medici, unbekannte Arbeiten	Cherubino / Giovanni
1589	Rom, Scala Santa, Cappella di San Silvestro	Cherubino / Giovanni (Alessandro?)
1588/1589	Neapel, Palazzo des Luigi di Toledo, Fresken	Alessandro
1589/1590	Rom, San Giovanni Decollato, Cappella Rucellai, Fresken (Mitarbeit)?	Cherubino / Giovanni?
um 1590	Rom, San Lorenzo in Panisperna, Fresken	Cherubino
1591–1592	Rom, Palazzo Ruggieri, Fresken	Cherubino / Giovanni (Alessandro?)
1592–1594	Rom, San Giovanni in Laterano, Sacrestia dei Canonici, Fresken	Alessandro / Cherubino / Giovanni
1592/1596	Rom, San Giovanni in Laterano, Baptisterium, Grotesken	Giovanni
1593/1594	Rom, S. Prassede, Cappella Olgiati, Fresko	Giovanni
1593	Neapel, Silberplatte mit Porträt des Vizekönigs	Cherubino
um 1594/1595	Rom, Palazzo Mattei (heute Albani-Del Drago alle Quattro Fontane), Fresken	Cherubino / Giovanni
1595	Venedig, unbekannte Arbeiten	Giovanni
1596–1602	Vatikan, Sala Clementina, Fresken	Cherubino / Giovanni
10.07.1596		† Alessandro
1596/1600	Rom, Entwürfe für die Galleria Farnese	Cherubino / Giovanni
1596/1600	Rom, S. Maria in Portico	Cherubino
1598/1601	Rom, San Silvestro al Quirinale, Chor, Fresken	Cherubino / Giovanni
10.08.1601		† Giovanni
1600	Rom, Quirinalspalast, Garten, unbekannte Arbeiten	Cherubino
1599/1601	Vatikan, Sala del Concistoro, Fresken	Cherubino / Giovanni
1601	Arco di Portogallo, Fresken	Cherubino
1603	Sansepolcro, Palazzo Alberti, Fresken	Cherubino
1603	Rom, Casa Alberti, Fassade	Cherubino
1604	Vatikan, Appartamento del Segretario di Stato, Fresko	Cherubino

1605–1610	Rom, S. Maria sopra Minerva, Cappella Aldobrandini, Fresken	Cherubino
1606	Frascati, Villa Lancellotti, Fresken	Cherubino
1606/1607	Rom, S. Maria in Vallicella, unbekannte Fresken?	Cherubino?
um 1609	Rom, Wettbewerb für Fresken in S. Maria Maggiore, Cappella Paolina	Cherubino
1610	Rom, Quirinalspalast, unbekannte Fresken	Cherubino
1613/1614	Rom, Palazzo Rospigliosi-Pallavicini, Casino dell'Aurora, Fresken (Mitarbeit)	Cherubino
um 1614	Rom, S. Maria in Via, Cappella Lombardi, Fresken (Mitarbeit)	Cherubino
18.10.1615		† Cherubino

2. Quellenverzeichnis

Florenz

Biblioteca degli Uffizi

- *Ms. 267, Ms. 268, Ms. 269* (Tagebücher des Alberto Alberti)

Rom

Archivio Storico Capitolino di Roma (AC)

- *Camera Capitolina, Cred. I*: *tomo 3, tomo 5, tomo 22, tomo 26, tomo 27, tomo 28, tomo 29; tomo 30; tomo 31; tomo 32; tomo 34* (Register der Dekrete des Rates und der Magistrate des Populus Romanus)
- *Camera Capitolina, Cred. III: tomo 16* (Register der Dekrete des Rates und der Magistrate des Populus Romanus)
- *Camera Capitolina, Cred. IV*: *tomo 82* (Register der Dekrete des Rates und der Magistrate des Populus Romanus)
- *I.E., anno 1911, protocollo 4927* (Palazzo Ruggieri, Projekt, Überdachung einer Terrasse)
- *Titolo 54, anno 1888, protocollo 27351* (Palazzo Ruggieri, Projekt, Einbau von Ställen im Innenhof)
- *Titolo 62, protocollo 56017, anno 1886, busta 39* (Palazzo Ruggieri, Projekt, Angleichung des benachbarten Gebäudes)
- *Piano Regolatore, anno 1885, positione 14* (Projekt, Palazzo Ruggieri, Angleichung des Bodenniveaus bzgl. Entstehung vom Corso Vittorio Emanuele II)

Archivio dell'Accademia nazionale dei Lincei (AL)

- *Fondo S. Maria in Aquiro, Archivio SS.ma Maria degli Orfanelli, tomo 244, tomo 245, tomo 246, tomo 290, tomo 293, tomo 296, tomo 297, tomo 302, (neue Zählung: 160, 161, 162, 199, 202, 205, 206, 211*) (Palazzo Ruggieri, Nachlassregelungen nach Aussterben der Nachkommen Pompeo Ruggieris)

Archivio di Stato di Roma (ASR)

- *Archivio SS. Salvatore, busta 491* (Palazzo Ruggieri, Nachlassregelungen nach Aussterben der Nachkommen Pompeo Ruggieris)

- *Cam. I, Conti, 1843* (Zahlungen an Cherubino Alberti für Arbeiten im Garten des Quirinalspalastes)
- *Cam. I, Conti, 1847* (Zahlungen an Cherubino Alberti für Arbeiten in der Sacrestia Vecchia dei Canonici)
- *Cam. I, Chirografi, 154* (Zahlungen an Cherubino Alberti für Arbeiten im Garten des Quirinalspalastes)
- *Cam. I, Fabbriche, 1526* (Zahlungen für sgraffitti am Quirinalspalast)
- *Cam. I, Fabbriche, 1531* (erste Zahlung für Arbeiten in der Sala Clementina)
- *Collegio Notai Capitolini, vol. 137* (Testament der Antonina Aversa)
- *Collegio Notai Capitolini, vol. 766* (Vertrag von Pompeo Ruggieri bzgl. Verkauf von landwirtschaftlichen Produkten)
- *Collegio Notai Capitolini, vol. 785* (Palazzo Ruggieri, Mietvertrag bzgl. des benachbarten Hauses)
- *Collegio Notai Capitolini, vol. 790* (Palazzo Ruggieri, Kaufvertrag eines Hauses von Angela Seringa)
- *Collegio Notai Capitolini, vol. 1566* (Mitgiftregelung von Antonina Ruggieri)
- *Congregazione Oratorio, busta 110, fasc. Visconti* (Rechtstreit der Congragazione mit Cherubino Alberti wegen Zahlungen für Arbeiten in der Villa Lancellotti)
- *Corporazioni Religiosi Maschili (Teatini), busta 2140* (Verträge der Theatiner mit Matteo Zaccolini und Giuseppe Agiello zur Ausmalung des Chores von San Silvestro al Quirinale)
- *Notai dell'A.C., vol. 368* (Palazzo Ruggieri, *censo* zugunsten von Orazio Lilio)
- *Notai dell'A.C., vol. 382* (Palazzo Ruggieri, Kaufvertrag zweier Häuser von Erben des Paolo Lilio)
- *Notai dell'A.C., vol. 1564* (Palazzo Ruggieri, Nachlassinventar des Pompeo Ruggieri)
- *Notai dell'A.C., vol. 1576* (Palazzo Ruggieri, *concordia* zwischen Pompeos Söhnen Lorenzo, Gaspare und Angelo)
- *Notai dell'A.C., vol. 4613* (Testament von Cherubino Alberti)
- *30 Notai Capitolini, Ufficio 11* (Johannes Mattheus Massarius) (Palazzo Ruggieri, Mietvertrag mit Kardinal Omodei und Rechnungen der durch ihn in Auftrag gegebenen Verbesserungsarbeiten)
- *Segretari e Cancellieri della R.C.A., vol. 372* (Vertrag mit Giovanni und Cherubino Alberti zur Ausmalung der Sala Clementina)
- *Segretari e Cancellieri della R.C.A., vol. 1584* (Palazzo Ruggieri, Mietvertrag mit Innico Carracciolo)
- *Tribunale del Governatore, processi, sec. XVI, vol. 238* (Prozessakte Pompeo Ruggieri)

Archivio Segreto Vaticano (ASV)

- *Archivio Ruspoli-Marescotti, tomo 63* (Palazzo Ruggieri, Mietvertrag mit Bartolomeo Ruspoli)

Archivio Storico del Vicariato (AV)

- *Fondo S. Maria in Trastevere, Battesimi I (1563–1580)*
- *Fondo S. Maria in Trastevere, Libro dei morti I (1623–1649)*

Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV)

- *Ferrajoli, vol. 282* (Visconti zu Wappen und italienischen Adelsfamilien)
- *Ottob. lat., vol. 2551, vol. 1552* (Iacovacci zu den römischen Familien)
- *Vat. lat., 10349* (Caffarelli zu den römischen Familien)

3. Abkürzungsverzeichnis

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig 1983-

Bartsch 1982

The Illustrated Bartsch, Bd. 34 (ehem. Bd. 17,I), Italian Artists of the sixteenth Century, hrsg. von Sebastian Buffa, New York 1982

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Kirschbaum, Engelbert, Rom, Freiburg 1968-1976

LIMC

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich, München 1981-1999

Livius

Titus Livius, Römische Geschichte, hrsg. von Hans Jürgen Hillen, München 1987

Plut., Fabius Maximus

Plutarch, Fabius Maxiumus, in: Plutarch, Große Griechen und Römer, eingeleitet und übersetzt von Konrat Ziegler, Bd. 1, Zürich, München 1954

Plut., Pompeius

Plutarch, Pompeius Magnus, in: Plutarch, Große Griechen und Römer, eingeleitet und übersetzt von Konrat Ziegler, Bd. 3, Zürich, München 1955

Plutarch, Romulus

Plutarch, Romulus, in: Plutarch, Große Griechen und Römer, eingeleitet und übersetzt von Konrat Ziegler, Bd. 1, Zürich, München 1954

Plinius, Nat. Hist.

C. Plinius Secundus d.Ä., Naturkunde (Naturalis Historiae, 37 Bde.), lateinisch-deutsche Ausgabe hrsg. und übersetzt von Roderich König / Gerhard Winkler, Darmstadt 1973-1996

RE

Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hrsg. von Georg Wissowa, Stuttgart, München

Thieme / Becker

Ulrich Thieme / Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907-1950

4. Literaturverzeichnis

Abromson 1976

Morton Colp Abromson, Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592-1605): a documented study, Diss. Ann Arbor 1976

Abromson 1978

Morton Colp Abromson, Clement VIII's Patronage of the Brothers Alberti, in: The Art Bulletin 60, 1978, S. 531-547

Acidini Luchinat 1998

Cristina Acidini Luchinat, Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento, 2 Bde., Mailand, Rom 1998

Affò 1780

Ireneo Affò, Vita di Vespasiano Gonzaga Duca di Sabbioneta, e Trajetto, Marchese di Ostiano, Conte di Rodigo, Fondi ec, Parma 1780

Agnoletti 1972

Ercole Agnoletti, I vescovi di Sansepolcro: note di archivio, 4 Bde., Sansepolcro 1972

Albèri 1858

Eugenio Albèri, L'Italia nel secolo decimosesto ossia le relazioni degli ambasciatori veneti presso gli stati italiani nel XVI secolo, Florenz 1858

Alberti 1585

Romano Alberti, Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil' Compagnia di S. Luca, et nobil' Academia delli pittori di Roma, Rom 1585

Amayden

Teodoro Amayden, La storia delle famiglie romane, hrsg. von C.A. Bertini, 2 Bde, Rom o.J.

Andres 1976

Glenn M. Andres, The Villa Medici in Rome, 2 Bde., New York 1976

Andrews 1968

Keith Andrews, National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings, 2 Bde., Cambridge 1968

Antonucci 2006

Micaela Antonucci, La zona dell'Aracoeli e l'evoluzione urbana dell'area capitolina nei secoli XV-XVII, in: Di Paola 2006, S. 35-55

Aretino 1539

Pietro Aretino, Il Genesi di M. Pietro Aretino con la visione di Noe ne la quale vede i misterii des Testamento Vecchio e del Nuovo, divisi in tre libri, o.O. (Venedig?) 1539

Argan / Contardi 1990

Giulio Carlo Argan / Bruno Contardi, Michelangelo architetto, Mailand 1990

Armenini (1587)

Giovan Battista Armenini, De' veri precetti della pittura, hrsg. von Marina Gorreri, Turin 1988

Arslan 1926/1927

Wart Arslan, Forme architettoniche civili di Giacomo della Porta, in: Bollettino dell'arte 20, 1926/1927, S. 508-28

Ausst.kat. Beccafumi 1990

Ausst.kat. Domenico Beccafumi e il suo tempo, Siena, Pinacoteca Nazionale, 16. Juni-16. September 1990, Mailand 1990

Ausst.kat. Römische Barockzeichnungen 1976

Römische Barockzeichnungen, Würzburg, Martin von Wagner Museum, 24. April-20. Juni 1976, Würzburg 1976

Ausst.kat. Villa e paese 1980

Dimore nobili del Tuscolo e di Marino, hrsg. von Almamaria Tantillo, Rom, Palazzo Venezia, März-Mai 1980, Rom 1980

Azzaro 1987

Bartolomeo Azzaro, Palazzo Serlupi Crescenzi, in: Storia Architettura, Anno 10, 1-2, 1987, S. 89-108

Baer 1930

Rudolf Baer, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600, München 1930

Baglione (1642)

Giovanni Baglione, Le vite de'pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, 3 Bde., herausgegeben von Jacob Hess und Herwarth Röttgen, Vatikanstadt 1995

Baldinucci 1975

Francesco Saverio Baldinucci, Vite di Artisti dei Secoli XVII-XVIII, (Prima edizione integrale del Codice Palatino 565, hrsg. von Anna Matteoli), Rom 1975

Barbieri 1992

Edoardo Barbieri, Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600, 2 Bde., Mailand 1992

Barocchi 1971-1977

Paola Barocchi, Scritti d'arte del Cinquecento, 3 Bde., Mailand, Neapel 1971-1977

Barolsky 1978

Paul Barolsky, Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art, Columbia, London 1978

Barrorero 1993

Liliana Barroero, La Scala Santa, in: Madonna 1993, S. 127-135

Barry 1999

Fabio Barry, „Pray to thy father which is in secret“. The tradition of coretti, romitorii and Lanfranco’s hermit cycle at the Palazzo Farnese, in: Imorde / Nemeyer / Weddigen 1999, S. 190-221

Bautz 1999

Michaela Bautz, Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert, Diss., Berlin 1999

Bazzotti / Ferrari / Mozzarelli 1993

Ugo Bazzotti / Daniela Ferrari / Cesare Mozzarelli, Vespasiano Gonzaga e il ducato a Sabbioneta, Atti del Convegno Sabbioneta-Mantova 12-13 ottobre 1991, Mantua 1993

Bazzotti 1993

Ugo Bazzotti, La Galleria degli Antichi di Sabioneta: questioni cronologiche, attributive e iconografiche, in: Bazzotti / Ferrari / Mozzarelli 1993, S. 375-398

Bedon 1989

Anna Bedon, Giacomo della Porta, in: Dizionario Biografico degli Italiani 37, 1989, S. 160-170

Bell 1985

Janis C. Bell, The life and works of Matteo Zaccolini (1574-1630), in: Regnum Dei 111, 1985, S. 227-258

Bellori 1664

Giovan Pietro Bellori, Nota delli Musei, Librerie, Galerie, et Ornamenti di Statue e Pitture ne’Palazzi, nelle Case, e ne’Giardini di Roma, Rom 1664

Benedetti 2003

Sandro Benedetti, I palazzi romani di Giacomo della Porta, in: Stoppa 2003, S. 109-165

Benocci 1984

Carla Benocci, Taddeo Landini e la fontana delle Tartarughe in Piazza Mattei a Roma, in: Storia dell’arte 52, 1984, S. 187-203

Benocci 1991

Carla Benocci (Hrsg.), Villa Celimontana, Turin 1991

Benocci 2007

Carla Benocci**,** I Mattei, i Negroni e i Serbelloni, in: Fiorani 2007, S. 49-67

Bernardini 1744

Bernardino Bernardini, Descrizione del nuovo ripartimento de’rioni di Roma fatto per ordine di N.S. Papa Bendetto XIV, Rom 1744

Bernardini 2000

Maria Grazia Bernardini, San Silvestro al Quirinale, la decorazione pittorica del coro, in: Negro 2001, S. 100-105

Bertelli 1961

Carlo Bertelli, La Madonna di Santa Maria in Trastevere, Storia - Iconografia - Stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo, Rom 1961

Bevilacqua 1988

Mario Bevilacqua, Il monte dei Cenci. Una famiglia romana e il suo insediamento urbano tra medioevo ed età barocca, Rom 1988

Bevilacqua 1993 a

Mario Bevilacqua, Palazzo Ruggieri, in: Madonna 1993, S. 311-315

Bevilacqua 1993 b

Mario Bevilacqua, L'organizzazione dei cantieri pittorici sistini: note sul rapporto tra botteghe e committenza, in: Madonna 1993, S. 35-46

Bierens de Haan 1948

J. C. J. Bierens de Haan, L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandaise 1533-1578, La Haye 1948

Bizzocchi 1991

Roberto Bizzocchi, Familiae Romanae antiche e moderne, in: Rivista storica italiana 103, II, 1991, S. 355-397

Bonelli / Bonelli 2001

Massimo Giovanni Bonelli / Laura Pace Bonelli (Hrsg.), Viterbo, Palazzo dei Priori. La Sala Regia. La storia, il restauro, Viterbo 2001

Bonsignori 2001

Giovanni Bonsignori da Città di Castello, Ovidio Metamorphoseos Vulgare, hrsg. von Erminia Ardissino, Bologna 2001

Borchhardt-Birbaumer 2003

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock, Wien, Köln Weimar, 2003

Borea 1999

Evelina Borea, Roma 1565-1578: Intorno a Cornelis Cort, in: Dacos 1999, S. 215-230

Borsi 1989

Franco Borsi (u.a.), Palazzo Giustiniani, Rom 1989

Borsi 1986

Stefano Borsi, Roma di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta, 1593, Rom 1986

Borsi 1993

Stefano Borsi, Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli, 1748, Rom 1993

Boschloo 1981

Anton W. A. Boschloo, Il fregio dipinto nei palazzi Romani del Rinascimento: forma e funzione, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome 43, 1981, S. 129-141

Boschloo 1984

Anton W. A. Boschloo, Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580), Bologna 1984

Bousquet 1985

Jacques Bousquet, Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520-1620; 3. überarbeitete Auflage, München 1985

Brassat 2003

Wolfgang Brassat, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun, Berlin 2003

Bratschkova 1939

Maria Bratschkova, Die Muschel in der antiken Kunst, in: Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare 12 (1938), Sophia 1939, S. 1-131

Brink 1983

Sonja Brink, Fra Egnazio Danti, das Programm der Sala Vecchia degli Svizzeri im Vatikan und Cesare Ripas ‚Iconologia', in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 27, 1983, S. 223-254

Brown 2001

Beverly Louise Brown (Hrsg.), The Genius of Rome. 1592-1623 (Ausst.kat. London, Royal Academy of Arts), London 2001

Brugnoli 1960

Maria Vittoria Brugnoli, Un palazzo romano del tardo '500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma, in: Bollettino d'arte 45, 1960, S. 223-246

Brugnoli 1961

Maria Vittoria Brugnoli, Palazzo Ruggieri, Quaderni di Storia dell'arte 12 (Istituto di studi romani), Rom 1961

Büchel / Reinhardt 2003

Daniel Büchel / Volker Reinhardt, Modell Rom?: der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit, Köln 2003

Buoncore 1996

Marco Buoncore u.a (Hrsg.), Camillo Massimo. Collezionista di antichità. Fonti e materiali. (Xenia Antiqua 3), Rom 1996

Bußmann / Werner 2004

Klaus Bußmann / Elke Anna Werner (Hrsg.), *Europa* im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder, Stuttgart 2004

Caciorgna / Guerrini / Sanfilippo 2004-2005

Marilena Caciorgna / Roberto Guerrini / Maddalena Sanfilippo, Cicli biografici di storia antica tra manierismo e barocco 1550-1650, in: Fontes (Rivista semestrale di filologia, iconografia e storia della tradizione classica 7 (Hefte 13-16), 2004-2005, S. 93-122

Callari 1944

Luigi Callari, I Palazzi di Roma, Rom 1944

Calvesi 1966

Maurizio Calvesi, L'attività di Giovanni de' Vecchi nel Palazzo Mattei di Paganica, in: Spagnesi 1996, S. 281-316

Calvesi 1999

Maurizio Calvesi (Hrsg.), Arte A Roma. Pittura, Scultura, Architettura nella storia dei giubilei, Turin 1999

Canova 2002

Lorenzo Canova, OMNES REGES SERVIENT EI. Paolo III e Carlo V: supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, in: Storia dell'arte 103, 2002, S. 7-40

Canova 2002

Lorenzo Canova, Il cardinale Tiberio Crispi, Papa Paolo III e la Sala della Biblioteca di Castel Sant'Angelo, in: Gallo 2002, S. 25-39

Capodieci 2008

Luisa Capodieci, Il Gabinetto delle Grazie, caleidoscopio della natura, in: Ventura 2008, S. 215-220

Cappelletti (1991-1992)

Francesca Cappelletti, La tradizione delle Metamorphosi di Ovidio dal XIV al XVI secolo. Lo stato degli studi e le prospettive di ricerca, in: Cieri Via (1991-1992), S. 127-139

Cappelletti / Testa 1994

Francesca Cappelletti / Laura Testa, Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma, Rom 1994

Cappelletti 1995

Francesca Cappelletti, L'uso delle Metamorphosi di Ovidio nella decorazione ad affresco della prima metà del Cinquecento. Il caso della Farnesina, in: Walter / Horn 1995, S. 115-128

Cappelletti 1996 a

Francesca Cappelletti, Roma 1580-1610. Una traccia per il contributo fiammingo alle origini del paesaggio, in: Danesi Squarzina 1996, S. 177-200

Cappelletti 1996 b

Francesca Cappelletti, Dalla „minuzia e diligenza" all'"aerea morbidezza": Cenni sull'attività di Paul Brill e i suoi contatti con l'ambiente romano, in: Danesi Squarzina 1996, S. 213-245

Cappelletti 2001 a

Francesca Cappelletti, The Enticement of the North: Landscape, Myth and Gleaming Metal Supports, in: Brown 2001, S. 174-205

Cappelletti 2001 b

Francesca Cappelletti, Paul Bril intorno a 1600: la carriera di un pittore del nord e la nascita a Roma del paesaggio topografico, in: Annali di Università di Ferrara (N.S.) 2, 2001, S. 233-256

Cappelletti 2005-2006

Francesca Cappelletti, Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630, Rom 2005-2006

Cardella 1793

Lorenzo Cardella, Memorie storiche de' Cardinali della Santa Romana Chiesa, 9 Bde., Bd. 7, Rom 1793

De Carlo 1999

Laura De Carlo, Lo sfondato prospettico di Giovanni e Cherubino Alberti nella Sala Clementina in Vaticano. Artifici e meccanismi prospettici nella costruzione dello spazio illusorio, in: La costruzione dell'architettura illusoria (Strumenti del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente "La Sapienza", 2), Rom 1999, S. 105-119

Cartari (1647)

Vicenzo Cartari, Imagini delli dei de gl'antichi, Venedig 1647 (Nachdruck Graz 1963)

Carter Southard 1979

Edna Carter Southard, The frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289-1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany, New York, London 1979

Casciu 2000

Stefano Casciu, La pittura a Sansepolcro nel Cinquecento: dal Pontormo a Cherubino Alberti, in: Giannotti 2000, S. 9-20

De Castris 2001

Pierluigi Leone de Castris, Polidoro da Caravaggio. L'opera completa, Neapel 2001

Cavazzini 1998

Patrizia Cavazzini, Palazzo Lancellotti ai Coronari. Cantiere di Agostino Tassi, Rom 1998

Cavazzini 2001

Patrizia Cavazzini, Towards the Pure Landscape, in: Brown 2001, S. 208-247

Cavazzini 2008

Patrizia Cavazzini (Hrsg.), Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà, Rom 2008

Cecchelli 1925

Carlo Cecchelli, S. Maria in Via (Le Chiese Illustrate, 14), Rom 1925

Celio 1638

Gaspare Celio, Memoria dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma, Neapel 1638

Chattard 1762-1767

Giovanni Pietro Chattard, Nuova Descrizione del Vaticano, 3 Bde, Rom 1762-67

Chiappini, 1983

Illeana Chiappini di Sorio, Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio, in: I Pittori Bergamaschi. Dal XIII al XIX secolo, Bd. 4.1: Il Seicento, hrsg. von Banca Popolare di Bergamo, Bergamo 1983, S. 1-201

Christ 2004

Karl Christ, Pompeius. Der Feldherr Roms. Eine Biographie, München 2004

Ciardi / Moreschini 2004

Roberto Paolo Ciardi / Benedetta Moreschini, Daniele Ricciardelli, Da Volterra a Roma, Mailand 2004, S. 86-109

Cieri Via (1991-1992)

Claudia Cieri Via (Hrsg.), La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento. Corso di Iconografia e Iconologia 1991-'92, Rom o.J.

Cieri Via 1993

Claudia Cieri Via, Collezionismo e memoria alla corte di Vespasiano Gonzaga: dalla Galleria degli Atenati alla Galleria degli Antichi, in: Bazzotti / Ferrari / Mozzarelli 1993, S. 49-75

Cimino / Nota Santi 1998

Maria Gabriella Cimino / Maresita Nota Santi (Hrsg.), Corso Vittorio Emanuele II tra urbanistica e archeologia, Neapel 1998

Ciucci / Farticelli 1984

Giorgio Ciucci / Vanna Farticelli (Hrsg.), Roma Capitale 1870-1911. Architettua e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica, Venedig 1984

Claussen 1992

Peter Cornelius Claussen, Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: Winner 1992, S. 19-54

Van der Coelen 2002

Peter van der Coelen, Bilder aus der Schrift. Studien zur alttestamentarischen Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts (Vestigia Bibliae 23, 2001), Bern 2002

Cole 2006

Michael W. Cole (Hrsg.), Sixteenth-Century Italian Art, Cornwall 2006

Coleschi 1886

Lorenzo Coleschi, Storia della Città di Sansepolcro, Città di Castello 1886

Conforti 1999

Claudia Conforti, Roma in Modena, Modena in Roma, in: Conforti / Curcio / Bulgarelli 1999, S. 55-79

Conforti / Curcio / Bulgarelli 1999

Claudia Conforti / Giovanna Curcio / Massimo Bulgarelli (Hrsg.), Modena 1598. L'invenzione di una capitale, Modena 1999

Conforti 2006

Claudia Conforti, L'architettura, in: Di Paola 2006, S. 85-127

Coste 1969

Jean Coste, I Casali della Campagna di Roma all'inizio del Seicento, in: Archivio della Società romana di Storia patria 92, 1969, S. 41-115

Courtright 1990

Nicola Courtright, Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican, 2 Bde., Diss. New York 1990

Courtright 2003

Nicola Courtright, The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-Century Rome. Gregory's XIII's Tower of the Winds in the Vatican, Cambridge 2003

Courtright 2006

Nicola Courtright, Imitation, Innovation, and Renovation in the Counter-Reformation: Landscapes *all'antica* in the Vatican Tower of the Winds, in: Cole 2006, S. 135-152

Crocco 2002

Maurizio Crocco, Roma, Via Felice. Da Sisto V a Paolo V, Rom 2002

Dacos 1969

Nicole Dacos, La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London, Leiden 1969

Dacos 1986

Nicole Dacos, Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico, Rom 1986²

Dacos 1995

Nicole Dacos, Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea, Rom 1995

Dacos 1999

Nicole Dacos (Hrsg.), Fiamminghi a Roma 1508-1608: atti del convegno internazionale, Brüssel 24.-25. Februar 1995, (Supplementband des Bollettino d'arte, 1997), Rom 1999

Danesi Squarzina 1996

Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del seicento. Italia, Fiandre, Olanda il terreno di elaborazione dei generi, Città di Castello 1996

Danti 1583

Egnazio Danti, Le due regole della prospettiva pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola, Rom 1583

Dearborn Massar 1975

Phyllis Dearborn Massar, A Set of Prints and Drawings for the 1589 Medici Marriage Festival, in: Master Drawings 13, 1975, S. 12-23

Degli Azzi 1915

Giustiniano degli Azzi, Archivio Alberti, in: Ders., Gli Archivi della Storia d'Italia, Bd. 4, Rocca S. Casciano 1915 (Neuausgabe Hildesheim, Zürich, New York 1988), S. 195-255

Delfini 1985

Gabriella Delfini, Il Palazzo alle „Quattro Fontane", in: Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia (Studi sul Settecento Romano 1/2 – a cura di Elisa Debenedetti), Rom 1985, S. 77-116

Delfini Filippi 1987

Gabriella Delfini Filippi, Committenze Albani: il palazzo alle Quattro Fontane e Giovan Paolo Pannini, in: Ville e palazzi. Illusione scenica e miti archeologici (Studi sul Settecento Romano 3 – a cura di Elisa Debenedetti), Rom 1987, S. 13-29

Delumeau 1979

Jean Delumeau, Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento, Florenz 1979

Dingmann 2007

Matthias Dingmann, Pompeius Magnus. Machtgrundlagen eines spätrepublikanischen Politikers (Osnabrücker Forschungen zu Altertum und Antike-Rezeption, Bd. 12), Rahden/Westf. 2007

Dolce 1553

Lodovico Dolce, Le Trasformationi, Venedig 1553

Dudzika / Żuchowskiego 2004

Sebastiana Dudzika / Tadeusza J. Żuchowskiego, Pejzaż. Nardodziny Gatunku 1400-1600, Materiały sesji naukowej 23-24 X 2003, Toruń 2004

Dunlop 2009

Anne Dunlop, Painted palaces. The rise of secular art in early renaissance Italy, University Park Pennsylvania 2009

Eberlein 1979

Johann Konrad Eberlein, Apparitio regis – relevatio veritatis. Studie zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1979

Ebert-Schifferer 1988

Sybille Ebert-Schifferer, Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 23/24, 1988, S. 75-218

Ehrenstein 1936

Theodor Ehrenstein, Das Alte Testament in der Graphik, Wien 1936

Eiche / Van der Sman / Van Waadenoijen 1999

Sabine Eiche / Gert Jan van der Sman / Jeanne van Waadenoijen (Hrsg.), Fiamminghi a Roma 1508-1608, Proceedings of the symposium held at Museum Catharijneconvent, Utrecht, 13 March 1995, Florenz 1999

Eitel-Porter 2009

Rhoda Eitel-Porter, Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia, 1536-1614, München 2009

Emiliani 1989

Andrea Emiliani, Le storie di Romolo e Remo di Ludovico, Annibale e Agostino Carracci in Palazzo Magnani a Bologna, Bologna 1989

Epp 1996

Sigrid Epp, Die Santacroce und ihr Wohnsitz in Oriolo Romano. Selbstdarstellung einer römischen Familie im Cinquecento, München 1996

Erdei 1990

Klára Erdei, Auf dem Weg zu sich selbst: Die Meditation im 16. Jahrhundert. Eine funktionsanalytische Gattungsbeschreibung, Wiesbaden 1990

Von Erffa 1989

Hans Martin von Erffa, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, 2 Bde., München 1989

Fabricii 1588

Principio Fabricii, Delle allusioni, imprese, et embleme del Sig. Principio Fabricii de Teramo sopra la vita, opere, et ationi di Gregorio XIII Pontefice Massimo Libri VI. Nei quali sotto l'allegoria del Drago. Arme del detto Pontefice si descrive anco la vera forma d'un Principe Christiano, e altre cose..., Rom 1588

Fagiolo 1985

Marcello Fagiolo (Hrsg.), Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento, Rom 1985

Fagiolo / Madonna 1987

Marcello Fagiolo / Maria Luisa Madonna, Baldassare Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento, Rom 1987

Farinella 1986

Vincenzo Farinella, „Fatti di Furio Camillo": l'esordio romano di Taddeo Zuccari, in: Ricerche di Storia dell'arte 30, 1986, S. 43-60

Fastenrath 1990

Wiebke Fastenrath, „quadro riportato". Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990

Fastenrath 1995

Wiebke Fastenrath, „Finto e favoloso". Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom (Studien zur Kunstgeschichte 97), Hildesheim, Zürich, New York 1995

Ferrararo 1994

Richard Joseph Ferraro, The nobility of Rome, 1560-1700: A study of its competition, wealth, and investments, Diss. (University of Wisconsin-Madison), 1994

Ferrerio / Falda [1655]

Pietro Ferrerio / Giovanni Battista Falda, Nuovi disegni dell'architettura e piante de' palazzi dei più celebri architetti, Rom [1655]

Ferrerio / Falda o.J.

Pietro Ferrerio / Giovanni Battista Falda, Nuovi disegni dell'architettura e piante di palazzi di Roma…, 2 Bde., Rom o.J.

Fiabane 2004

Alessia Fiabane, Le *storie di Pompeo Magno* in Palazzo Ruggeri a Roma: testo plutarcheo e affreschi a confronto, in: Guerrini / Sanfilippo / Torriti 2004, S. 243-261

Finocchi Vitale 1996

Susanna Finocchi Vitale, Conclusione e trasformazioni del Palazzo Mattei di Paganica, in: Spagnesi 1996, S. 217-255

Fiorani 2003

Francesca Fiorani, Danti Edits Vignola: The Formation of a Modern Classic on Perspective, in: Lyle Massey (Hrsg.), The Treatise on Perspective: Published and Unpublished (Studies in the History of arts 59), New Haven, London 2003, S. 127-159

Fiorani / Prosperi 2000

Luigi Fiorani / Adriano Prosperi (Hrsg.), Storia d'Italia, Annali, 16, Roma, la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła, Turin 2000

Fiorani 2007

Luigi Fiorani (Hrsg.), Palazzo Caetani. Storia arte e cultura, Rom 2007

Forcella 1869-1884

Vincenzo Forcella, Iscrizioni delle Chiese e d'altri edificii di Roma, dal secolo XI fino ai giorni nostri, 14 Bde., Rom 1869-1884

Forni 1991

G. M. Forni, Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti, Rom 1991

Fortunati Pietrantonio 1988

Vera Fortunati Pietrantonio, La decorazione delle sale di Susanne, di Davide e di Mosè, in: Ottani Cavina 1988, S. 123-137

Frangenberg 1998

Thomas Frangenberg, Egnatio Danti on the history of perspective, in: Sinisgalli 1998, S. 213-223

Franzini 1643

Federico Franzini, Descrittione di Roma antica e moderna nella quale si contegnono Chiese, Monasterij, Hospedali, Compagnie, Collegij, e Seminari, Tempi, Teatri, Anfiteatri, Naumachie, Cerchi, Fori, Curie, Palazzi, e Statue, Librerie, Musei, Pitture, Sculture, & i nomi de gli Artefici, Rom 1643

Friedel 1978

Helmut Friedel, Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 70, 1978, S. 89-123

Frommel 1973

Christoph Luitpold Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 21), 3 Bde., Tübingen 1973

Frommel 2002

Christoph Luitpold Frommel, Palazzo Caffarelli, Lorenzetti e i palazzetti del Rinascimento romano, in: Luciani 2002, S. 57-81

Frommel 2003

Christoph Luitpold Frommel, L'Architettura, in: Schütze 2003, S. 47-75

Frutaz 1962

Amato Pietro Frutaz, Le Piante di Roma, 4 Bde., Rom 1962

Fumagalli 1996

Elena Fumagalli, Paolo V Borghese in Vaticano. Appartamenti privati di rappresentanza, in: Storia dell'arte 88, 1996, S. 341-370

Funari 2002

Rodolfo Funari (Hrsg.), Un ciclo di tradizione repubblicana nel Palazzo Pubblico di Siena. Le iscrizioni degli affreschi di Taddeo di Bartolo (1413-1414), Siena 2002

Fusconi 1996

Giulia Fusconi, Un taccuino di disegni antiquari di Raymond Lafage e il palazzo alle Quattro Fontane a Roma, in: Marco Buoncore u.a (Hrsg.), Camillo Massimo. Collezionista di antichità. Fonti e materiali. (Xenia Antiqua 3), Rom 1996, S. 45-65

Fusconi 2000

Giulia Fusconi (Hrsg.), Cento capolavori dall'Istituto Nazionale per la Grafica. Disegni dal '500 al '800, Venedig 2000

Gaethgens / Fleckner 1996

Thomas W. Gaethgens / Uwe Fleckner (Hrsg.), Historienmalerei, Berlin 1996

Galassi 1993

Cristina Galassi, La loggia con storie di Romolo e Remo di Palazzo Trinci a Foligno, in: Bollettino storico della città di Foligno, 1993, S. 53-72

Gallavotti 1989

Daniela Gallavotti, Palazzi di Roma del XIV al XX secolo, Rom 1989

Gallo 2002

Marco Gallo (Hrsg.), „Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ cardinales repræsentantes personas sanctorum apostolorum" (I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati, Bd. 5), Rom 2002

Gallo 2004

Marco Gallo, Un disegno inedito di Cherubino Alberti per lo Svenimento di santa Caterina da Siena stimatizzata del 1574, in: Valeri 2004, S. 105-111

Gambi / Pinelli 1997

Lucio Gambi / Antonio Pinelli, La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, Modena 1997

Gere 1971

John A. Gere, Il Manierismo a Roma, Mailand 1971

Gere / Pouncey 1983

John A. Gere / Philip Pouncey, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640, 2 Bde., London 1983

Giannotti 2000

Alessandra Giannotti (Hrsg.), Raffaello Schiaminossi incisore (Ausst.kat. Anghiar 15. April-14. Mai 2000), Sant'Angelo in Vado 2000

Giannotti 2003

Alessandra Giannotti, Gli Alberti di Sansepolcro e la venustà perduta. Una riscoperta e una riflettura, in: Bollettino d'arte (125-126), Anno LXXXVIII (88), 2003, S. 1-18

Giffi 1999

Elisabetta Giffi, Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolino e Giuseppe Agelio in San Silvestro al Quirinale, in: Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna 93-94, 1999, S. 99-108

Golzio / Santi 1971

Vincenzo Golzio / Piero Santi, Palazzi romani dalla Rinascita al Neoclassico, Bologna 1971

Gnann 1991

Achim Gnann, Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale in Rom: Die Ausmalung der Kapelle Fra Mariano del Piombos, in: Arte Lombarda 3-4, 1991, S. 134-139

Gnoli 1938

Umberto Gnoli, Facciate graffite e dipinte in Roma (estratto dalla Rivista "Il Vasari, annata VIII-IX, 33), Arezzo 1938

Graefe 1979

Rainer Graefe, Vela erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnliche Anlagen, Mainz 1979

Grünberg 2009

Uta Grünberg, Potestas Amoris. Erotisch-mythologische Dekorationen um 1600 in Rom, Petersberg 2009

Gualandi 1840-1845

Michelangelo Gualandi, Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, 6 Bde., Bologna 1840-1845

Guarino / Masini 2008

Sergio Guarino / Patrizia Masini, Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori, Rom 2008

Guerrieri Borsoi 2000 a

Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Palazzo Besso. La dimora dai Rustici ai Paravicini e gli affreschi di Tarquinio Ligustri, Rom 2000

Guerrieri Borsoi 2000 b

Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Villa Sora a Frascati, Rom 2000

Guerrieri Borsoi 2008

Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Villa Arrigoni, poi Rocci e Varese, a Frascati. La costruzione e la decorazione, in: Studi di Storia dell'Arte 19, 2008, S. 87-118

Guerrini 1984

Roberto Guerrini, Plutarco e il ciclo pittorico di Francesco da Siena nel Palazzo Abbaziale di Grottaferrata, Pavia 1984

Guerrini 1985

Roberto Guerrini, Plutarco e l'iconografia umanistica a Roma nel Cinquecento, in: Fagiolo 1985, S. 87-108

Guerrini 1998

Roberto Guerrini, Dai cicli di uomini famosi alla biografia dipinta. Traduzioni latine delle *Vite* di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del rinascimento, in: Fontes (Rivista di Filologia, Iconografia e Storia della Tradizione classica) 1, 1998, S. 137-158

Guerrini 2001

Roberto Guerrini (Hrsg.), Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del rinascimento, 1400 1550, La Spezia 2001

Guerrini / Sanfilippo / Torriti 2004

Roberto Guerrini / Maddalena Sanfilippo / Paolo Torriti, Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco (Akten des Convegno „Biografia e ritratto paradigmatico nell'arte italiana ed europea dal Rinascimento al Barocco", Siena, 8.-9. 10.2003), Sarzana 2004

Güthlein 1985

Klaus Güthlein, Der „Palazzo Nuovo" des Kapitols, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 22, 1985, S. 83-190

Guthmüller 1981

Bodo Guthmüller, Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard 1981

Guthmüller 1995

Bodo Guthmüller, Bild und Text in Lodovico Dolces *Trasformationi*, in: Walter / Horn 1995, S. 58-78

Heikamp 1961

Detlef Heikamp, Scritti d'arte di Federico Zuccari, Florenz 1961

Harprath 1978

Richard Harprath, Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg (Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 13), Berlin, New York 1978

Heftner 1995

Herbert Heftner, Plutarch und der Aufstieg des Pompeius. Ein historischer Kommentar zu Plutarchs Pompeiusvita, Teil I: Kap. 1-45 (Europäische Hochschulschriften, Reihe III Geschichte und Hilfswissenschaften Bd. 639), Frankfurt am Main 1995

Hendriks 2003

Carla Hendriks (Hrsg.), Northern Landscapes on Roman Walls. The frescoes of Matthijs and Paul Bril, Florenz 2003

Hentschel 2005

Britta Hentschel, Der Corso Vittorio Emanuele II. Städtebau im Rom des 19. Jahrhunderts, in: Magnago Lampugnani / Noell 2005, S. 191-202

Henze 1970

Wolfgang Henze, Studien zur Darstellung von der Schlacht und des Kampfes in den Bildenden Künsten des Quattro- und Cinquecento in Italien, Diss. München 1970

Herrmann-Fiore 1978

Kristina Herrmann-Fiore, Giovanni Albertis Kunst und Wissenschaft der Quadratur. Eine Allegorie in der Sala Clementina des Vatikan, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 22, 1978, S. 61-84

Herrmann-Fiore 1980

Kristina Herrmann-Fiore, Studi sui disegni di figure di Giovanni e Cherubino Alberti, in: Bollettino d'Arte 65, 1980 (Heft 5), S. 39-64

Herrmann-Fiore 1983

Kristina Herrmann-Fiore, Disegni degli Alberti. Il Volume 2503 del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom 1983

Herrmann-Fiore 1992

Kristina Herrmann-Fiore, Il tema „Labor" nella creazione del Rinascimento, in: Winner 1992, S. 245-292

Herrmann-Fiore 1999

Kristina Herrmann Fiore, Osservazioni sulle Marine di Paul Bril, in: Dacos 1999, S. 191-200

Hessler 2002

Christiane J. Hessler, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Mai / Wettengl 2002, S. 83-97

Hibbard 1967

Howard Hibbard, Di alcune licenze rilasciate dai Maestri di Strade per opere di edificazione a Roma (1586-'89, 1602-'34), in: Bollettino d'arte (5. Ser.) 52, 1967, S. 99-117

Hiestand 1994

Rudolf Hiestand, „Civis Romanus sum". Zum Selbstverständnis bürgerlicher Führungsschichten in den spätmittelalterlichen Städten, in: Wunderli 1994, S. 91-109

Hirschfeld 1911

Werner Hirschfeld, Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI und XVII Jahrhundert, Halle 1911

Hochmann 2004

Michel Hochmann, Girolamo Muziano et l'évolution du paysage en Italie pendant la deuxieme moitié du XVIe siecle, in: Dudzika / Żuchowskiego 2004, S. 245-264

Holbein d.J. (1538)

Hans Holbein d.J., Bilder zum Alten Testament. Historiarum Veteris Instrumenti icones ad vivum espressae, nach der bei Trechsel fratres 1538 in Lyon erschienenen Ausgabe, München 1923

Hölscher 1984

Tonio Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom, Konstanz 1984

Hülsen 1975

Christian Hülsen, Le chiese di Roma nel medio evo. Cataloghi ed appunti, Hildesheim, New York 1975

Imorde / Neumeyer / Weddigen 1999

Joseph Imorde / Fritz Neumeyer / Tristan Weddigen (Hrsg.), Barocke Inszenierung, Emsdetten, Zürich 1999

Irle 1997

Klaus Irle, Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens (Internationale Hochschulschriften, Bd. 230), Münster, New York, München, Berlin 1997

Jacoby 1971

Brigitte Jacoby, Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos, Diss., Bonn 1971

Jones 1988

Pamela M. Jones, Federico Borromeo as a Patron of Landscape and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600, in: The Art Bulletin 70 (Heft 2), 1988, S. 261-272

Jones 2004

Pamela M. Jones, Devotional Paintings and Flemish Landscapes in the *Quadrerie* of Cardinals Giustiniani, Borromeo and Del Monte, in: Storia dell'arte 107, 2004, S. 81-104

De Jong 1992

Jan L. de Jong, An Important and an Unknown Artist: Giovanni Ricci, Ponsio Jacquio, and the Decoration of the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome, in: The Art Bulletin LXXIV, 1992, Nr. 1, S. 135-156

Kästner 1985

Manfred Kästner, Die Icones Hans Holbeins des Jüngeren. Ein Beitrag zum graphischen Werk des Künstlers und zur Bibelillustration Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, 2 Bde., Diss., Heidelberg 1985

Kästner 1986

Manfred Kästner, Programmdifferenzierung in der Bibelillustration in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Illustration zur Schöpfungsgeschichte und zum Sündenfall, in: Gutenberg-Jahrbuch 1986, S. 81-100

Kanz 2007

Roland Kanz (Hrsg.), Das Komische in der Kunst, Köln 2007

Keller 1976

Rolf E. Keller, Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom. Eine Studie seiner Fresken, Rom 1976

Van Kessel / Schulte 1997

Peter van Kessel / Elisja Schulte (Hrsg.), Rome Amsterdam. Two growing cities in Seventeenth-Century Europe, Amsterdam 1997

Kiefer 2000

Marcus Kiefer, »Michelangelo riformato«: Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi, Hildesheim, Zürich, New York 2000

Kiene 1988

Michael Kiene, Der Palazzo della Sapienza – zur italienischen Universitätsarchitektur des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 23/24, 1988, S. 219-271

Kirwin 1972

William Chandler Kirwin, Cristofano Roncalli (1551/2-1626), an exponent of the proto-baroque: his activity through 1605, Ann Arbor 1972

Kirwin 1978

William Chandler Kirwin, The Life and Drawing Style of Cristofano Roncalli, in: Paragone (Arte) 335, 1978, S. 18-62

Kitao 1962

Timothy K. Kitao, Prejudice in Perspective: a study of Vignola's Perspective Treatise, in: The Art Bulletin 44, 1962, S. 175-194

Kliemann 1993

Julian Kliemann, Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento, Cinisello Balsamo 1993

Koepf / Binding 1999

Hans Koepf / Günther Binding, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 1999³

Körte 1933

Werner Körte, Giacomo della Porta, in: Thieme / Becker, Bd. 27, Leipzig 1933, S. 278-280

Künzl 1988

Erich Künzl, Der römische Triumph. Siegesfeiern im Antiken Rom, München 1988

Lai 2008

Daniela Lai, Fonti Classiche nel Camerino di Venere, in: Ventura 2008, S. 221-236

Lanciani 1912

Rodolfo Lanciani, Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di Antichità, Bd. 4 (delle elezione di Pio V alla morte di Clemente VIII), Rom 1912

Lanzi 1795-1796

Luigi Lanzi, Storia pittorica dell'Italia, 2 Bde., Venedig 1795-1796

Lefevre 1975

Renato Lefevre, Appunti sulla prima costruzione di Villa Lancellotti a Frascati, in: L'Urbe. Rivista Romana 38, 1975, S. 36-47

Létarouilly 1868

Paul Marie Létarouilly, Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome, 2 Bde., Paris 1868

Leuschner 2005

Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg 2005

Lewine 1960

Milton Joseph Lewine, The Roman Church Interior, 1527-1580, New York 1960

Limentani Virdis / Pietrogiovanna 1999

Caterina Limentani Virdis / Mari Pietrogiovanna, Flemish Winds on the Roman Landscape: The Bril Brothers and Other Painters in Rome at the Time of Pope Gregory XIII, in: Eiche / Van der Sman / Van Waadenoijen 1999, S. 67-78

Lohaus 2008

Ingrid Lohaus, Galleria Rucellai. Der Freskenzylus von Jacopo Zucchi im Palazzo Ruspoli in Rom, Baden-Baden 2008

Lomazzo (1584)

Roberto Paolo Ciardi, Gian Paolo Lomazzo, Scritti sulle Arti, 2 Bde., (Raccolta Pisana di saggi e studi 33), Florenz 1973, Bd. 2: Trattato dell'arte, della pittura, scultura et architettura (1584)

Lombardi 1991

Ferruccio Lombardi, Roma. Palazzi, Palazzetti, Case. Progetto per un inventario 1200-1870, Rom 1991

Lotti 1961

Luigi Lotti, I Costaguti e il loro Palazzo di Piazza Mattei in Roma, Rom 1961

Lotti 1996

Pierluigi Lotti, La sacrestia dei Canonici in S. Giovanni in Laterano, in: Strenna dei Romanisti 57, 1996, S. 391-406

Luciani 2002

Roberto Luciani (Hrsg.), Palazzo Caffarelli Vidoni, Rom 2002

Macioce 1990

Stefania Macioce, Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605), Rom 1990

Macioce 1999

Stefania Macioce, La Sala Clementina, in: Calvesi 1999, S. 133-141

Madonna, 1993

Maria Luisa Madonna (Hrsg.). Roma di Sisto V. Le arti e la cultura, Rom 1993

Madonna / Bevilacqua 1997

Maria Luisa Madonna / Mario Bevilacqua, The Roman Families in Urban Development, in: van Kessel / Schulte 1997, S. 104-123

Maetzke / Casciu 1999

Anna Maria Maetzke / Stefano Casciu (Hrsg.), Arezzo e la Valtiberina, Mailand 1999

Magnago Lampugnani / Noell 2003

Vittorio Magnago Lampugnani / Matthias Noell, Stadtformen. Die Architektur der Stadt zwischen Imanigation und Konstruktion, Zürich 2005

Mai / Wettengl 2002

Ekkehard Mai/ Kurt Wettengl, Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Wolfratshausen 2002

De Maio / Borromeo 1985

Romeo de Maio / Agostino Borromeo (Hrsg.), Baronio e l'arte (Atti del convegno internazionale di studi. Sora 10-13 ottobre 1984), Sora 1985

Manacorda 2007

Daniele Manacorda, La topografia della zona dall'antichità al rinascimento, in: Fiorani 2007, S. 3-14

Mancini 1832

Giacomo Mancini, Memorie di alcuni artefici del disegno si antichi che moderni che fiorirono in Città di Castello, Perugia 1832

Mancini (1614-1621)

Giulio Mancini, Considerazioni sulla pittura, hrsg. von Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956

Mandel 1994

Corinne Mandel, Sixtus V and the Lateran Palace, Rom 1994

Mandl 1933

Johannes Mandl, Zur Baugeschichte und Ausstattung des Casino Rospigliosi in Rom, in: Hermann Egger. Festschrift zum 60. Geburtstag am 7. Dezember 1933, Graz 1933, S. 63-68

La Marca 2000

Nicola la Marca, La nobiltà romana e i suoi strumenti di perpetuazione del potere, Rom 2000

Maraffi 1554

Damian Maraffi, Figure del vecchio testamento, con versi toscani, Lyon 1554

Marangoni 1747

Giovanni Marangoni, Istoria dell'antichissimo Oratorio, o Cappella di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre Immagine de SS. Salvatore detta Acheroptia, che ivi conservasi, (colle notizie del culto e vari riti praticati anticamente verso la medesima: come anche dell'origine, ed uso di tal sorta d'immagini venerate nella cattolica chiesa raccolta da Monumenti antichi, e specialmente dell'Archivio della Nobile Compagnia, che ne ha la Custodia), Rom 1747

Marchetti-Longhi 1919

Giuseppe Marchetti-Longhi, Il Calcarario, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 42, 1919, S. 401-536

Marcucci, 2007

Laura Marcucci, Architettura e committenza nel XVI secolo, in: Fiorani 2007, S. 95-138

Mari 1625

Giulio Mari, Grandezze della città di Roma antiche & moderne come al presente si ritrovano, Rom 1625

Martinelli 1750

Fioravante Martinelli, Roma ricercata nel suo sito. Con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto Antiche, come moderne, cioè Chiese, Monasterj, Ospedali, Collegj, Seminarj, Tempi, Teatri, Anfiteatri, Naumachie, Cerchi, Fori, Curie, Palazzi, Statue, Librarie, Musei, Pitture, Sculture, & nomi degli Artefici, Rom 1750

Marzik 1986

Iris Marzik, Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom, (Frankfurter Forschungen zur Kunst 13), Berlin 1986

Di Massimo 1990

Michelina Di Massimo, Il Palazzo Ruggieri, in: Resoconti di tesi di laurea su temi di storia e restauro dell'architettura, in: Ricerche di storia dell'arte 41-42, 1990, S. 178f

Matteoli 1980

Anna Matteoli, Ludovico Cardi-Cigoli Pittore e Architetto. Fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indice analitico, Pisa 1980

Matteoli 1983

Anna Matteoli, Gli Alberti, Florenz 1983 in: AKL, Bd. 2, Leipzig 1983, S. 67-76

Mazzoni 1999

Alida Mazzoni, Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione, in: La costruzione dell'architettura illusoria (Strumenti del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente "La Sapienza", 2), Rom 1999, S. 189-271

Meadows-Rogers 1996

Robert D. Meadows-Rogers, The Vatican Logge and their Culminating Decorations under Pius IV and Gregory XIII: Decorative Innovations and Urban Planning before Sixtus V, Ann Arbor 1996

Meijer 1999

Bert W. Meijer, „Fiamminghi a Roma": on the year after 1550, in: Dacos 1999, S. 117-132

Michel 1967

Dorothea Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Cesar und Marcus-Antonius. Archäologische Untersuchungen, Brüssel 1967

Millino 1666

Benedetto Millino, Dell'Oratorio di S. Lorenzo nel Laterano Hoggi detto Sancta Sanctorum, Rom 1666

Misserini 1823

Melchiorre Misserini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova, Rom 1823

Mochi Onori 1993

Lorenza Mochi Onori, Villa Sforza. Palazzo Barberini, in: Madonna 1993, S. 327-330

Mola (1663)

Giovanni Battista Mola, Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in ROMA et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663, hrsg. von Karl Noehles, Berlin 1966

Morel 1991

Philippe Morel, Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Etude iconologique (La Villa Médicis / Académie de France à Rome; Ecole Française de Rome, Bd. 3), Rom 1991

Morét 2003

Stefan Morét, Der *paragone* im Spiegel der Plastik, in: Nova / Schreurs 2003, S. 203-215

Morozzo della Rocca 1981

Maria Donatella Morozzo della Rocca, P.M. Létarouilly: „Les edifices de Rome moderne". Storia e critica di un'opera propedeutica alla composizione, Rom 1981

Moschini 1926

Vittorio Moschini, S. Giovanni Decollato (Le chiese di Roma illustrate, 26), Rom 1926

Murphy-Livingston 1993

Debra Lyn Murphy-Livingston, The fresco decoration of the Pauline rooms in the Palazzo dei Conservatori, Ann Arbor 1993

Mussa 1969

Italo Mussa, L'architettura illusionistica nelle decorazioni romane. Il „quadraturismo" della scuola di Raffaello alla metà del '600, in: Capitolium 44 (Heft 9-8), 1969, S. 41-88

Mussini 1979

Massimo Mussini, La bibbia di Raffaello. Scienza e ‚Scrittura' nella stampa di riproduzione dei secoli XVI e XVII, Brescia 1979

Naujokat 2007

Anke Naujokat, Kopie der Kopie: das Heilige Grab in San Rocco, Sansepolcro, in: http://www.archimaera.de, ISSN: 1865-7001, urn:nbn:de:0009-21-19183, Januar 2007, #2 "Raubkopie"**,** S. 13-34 (21.02.2011)

Negro 1980

Angela Negro, Villa Arrigoni-Muti, in: Ausst.kat. Villa e paese 1980, S. 179-189

Negro 1996

Angela Negro, Il giardino dipinto del Cardinal Borghese. Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma, Rom 1996

Negro 2000

Angela Negro (Hrsg.), Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi della Soprintendeza per i Beni Artistici e Storici a Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000, Neapel 2001

Nova / Schreurs 2003

Alessandro Nova / Anna Schreurs (Hrsg.), Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien 2003

Nova 2003

Alessandro Nova, *Paragone*-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: Nova / Schreurs 2003, S. 183-202

Nussdorfer 2000

Laurie Nussdorfer, Il „popolo romano“ e i papi: la vita politica della capitale religiosa, in: Fiorani / Prosperi 2000, S. 237-260

Oy-Marra 2005

Elisabeth Oy-Marra, Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext, München, Berlin 2005

Orbaan 1920

Johannes A. F. Orbaan, Documenti sul Barocco in Roma, 2 Bde., Rom 1920

Orlandi 1704

Pellegrino Antonio Orlandi, L’abcedario pittorico (nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne’ quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d’Architettura), Bologna 1704

Ottani Cavina 1988

Anna Ottani Cavina (Hrsg.), Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell’Università di Bologna, Bologna 1988

Pace Bonelli / Bonelli 2007

Laura Pace Bonelli / Massimo Giuseppe Bonelli, L’età di Michelangelo e la Tuscia, Viterbo 2007

Pade 1998

Marianne Pade, Sulla Fortuna delle *Vite* di Plutarco nell’umanesimo italiano del Quattrocento, in: Fontes (Rivista di Filologia, Iconografia e Storia della Tradizione classica) 1, 1998, S. 101-116

Pade 2007

Marianne Pade, The Reception of Plutarch’s Lives in Fifteenth-Century Italy, 2 Bde., Kopenhagen 2007

Di Paola 2006

Roberto di Paola, Palazzo Muti Bussi all’Aracoeli, Rom 2006

Panofsky-Soergel 1967-1968

Gerda Panofsky-Soergel, Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 11, 1967/68, S. 109-188

Paradin 1583

Claude Paradin, Quadrins historiques de la bible. Reues, & augmentés d’un grand nombre de Figures, Lion 1583

Parisio 1600

Prospero Parisio, Le cose maravigliose dell'alma città di Roma, anfiteatro del mondo: con le chiese, et antichità rapresentate in disegno da Girolamo Francino, Rom 1600

Parshall 2001

Peter Parshall, Hans Holbein's *Pictures of Death*, in: Roskill / Hand 2001, S. 83-95

Paruta 1858

Paolo Paruta, Relazione di Roma (1595), in: Albèri 1858, Bd. 4, S. 355-448

Passignat / Pinelli 2007

Émile Passignat / Antonio Pinelli, Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali (Ricerche di storia dell'arte 91/92), 2007

Von Pastor 1923

Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Gregor XIII. (1572-1585), (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters: mit Benutzung des päpstlichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive, Bd. 9), Freiburg 1923

Patz 1986

Kristine Patz, Zum Begriff der >Historia< in L. B. Albertis >De Pictura<, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 269-28

Paul 1963

Jürgen Paul, Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien, Freiburg 1963

Pecchiai 1948

Pio Pecchiai, Roma nel Cinquecento (Storia di Roma XIII), Bologna 1948

Pedrocchi / Magrelli 2003

Anna Maria Pedrocchi / Simona Magrelli, Restauri nella Cappella Olgiati in S. Prassede, il capolavoro del Cavalier d'Arpino, in: Monumenti di Roma 2, 2003, S. 21-35

Pfanner 1983

Michael Pfanner, Der Titusbogen, Mainz 1983

Pierguidi 2002

Stefano Pierguidi, Alle radici dell'Iconologia, i rapporti di Cesare Ripa con Ignazio Danti, Giovanni Alberti e Giovanni Guerra, in: Arte cristiana 90, 2002, S. 433-448

Pietrangeli 1970

Carlo Pietrangeli, Il palazzo del leone rampante, in: Capitolium 45, 1970, S. 25-32

Pietrangeli 1971

Carlo Pietrangeli, Palazzo Ruggeri, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 94, 1971, S. 169-181

Pietrangeli 1977

Carlo Pietrangeli (Hrsg.), Rione IX – Pigna (Guide Rionali di Roma, Bd. 22, I), Rom 1977

Pietrangeli 1992

Carlo Pietrangeli (Hrsg.), Il Palazzo Apostolico Vaticano, Florenz 1992

Pietraroia 1980

Pietro Pietraroia, Villa Lancellotti, in: Ausst.kat. Villa e paese 1980, S. 191-206.

Pinelli 2007

Antonio Pinelli, „Intenzione, invenzione, artifizio". Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale, in: Passignat / Pinelli 2007, S. 7-42

Pio (1724)

Nicola Pio, Le vite di pittori scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257, Rom 1724], hrsg. von Catherine Enggass und Robert Enggass, Vatikan 1977

Poeschel 1985

Sabine Poeschel, Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts, Diss., (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 3) München 1985

Poeschel 2004

Sabine Poeschel, Europa – Herrscherin der Welt? Die Erdteil-Allegorie im 17. Jahrhundert, in: Bußmann / Werner 2004, S. 269-287

Pompili Olivieri 1886

Luigi Pompili Olivieri, Il Senato Romano nelle sette epoche di svariato governo da Romolo fino a noi, 3 Bde., Rom 1886 (Nachdruck Bologna 1973)

Posse 1919

Hans Posse, Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 40, 1919, S. 93-118, 126-173

Pratesi 1988

Ludovico Pratesi, Palazzi e cortili di Roma, Rom 1988²

Preussner 1987

Ingrid Preussner, Ellipsen und Ovale in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Weinheim 1987

Prinz 1970

Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970

Proia 1935

Alfredo Proia / Pietro Romano, Roma nel Cinquecento. Vecchio Trastevere, Rom 1935

Proia 1936

Alfredo Proia / Pietro Romano, Roma nel Cinquecento. Pigna, Rom 1936

Prosperi Valenti Rodinò 2004

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Un taccuino di Cherubino Alberti all'Oliveriana di Pesaro, in: Accademia Raffaello (Atti e Studi) 2, 2004, S. 27-38

Prosperi Valenti Rodinò 2007

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, I disegni del Codice Resta di Palermo, Palermo 2007

Puglia 2006

Ilaria Puglia, Per la storia dei fedecommessi. Il "Palazzo di Siena" dei Piccolomini (1450-1582), in: Città e storia 1, 2006, S. 35-51

Pugliatti 1984

Teresa Pugliatti, Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra, Rom 1984

Quast 1991

Matthias Quast, Die Villa Montalto in Rom. Entstehung und Gestaltung im Cinquecento, München 1991

Racheli 1984 a

Alberto M. Racheli, Corso Vittorio Emanuele II. Il tracciato e i monumenti, in: Ciucci / Fraticelli 1984, S. 325-351

Racheli 1984 b

Alberto M. Racheli, Corso Vittorio Emanuele II, Nuove ricerche archivistiche, in: Ciucci / Fraticelli 1984, S. 352-368

Racheli 1985

Alberto M. Racheli, Corso Vittorio Emanuele II. Urbanistica e architettura a Roma dopo il 1870, Quaderni 7 (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Ufficio Studio), Rom 1985

Ravelli 1987 a

Lanfranco Ravelli, Polidoro Caldara da Caravaggio, 2 Bde., Bergamo 1987

Ravelli 1987 b

Lanfranco Ravelli, Polidoro a San Silvestro al Quirinale, Bergamo 1987

Redig de Campos 1967

Diocletio Redig de Campos, I Palazzi Vaticani, Bologna 1967

Restaino 2010

Concetta Restaino, Tra Sansepolcro, Sabbioneta e Napoli: Un primo contributo su Alessandro Alberti dal Borgo, in: Bollettino d'arte 95, 2010, Heft 7, S. 53-76

Richter 1999/2000

Katja Richter, Die Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 33, 1999/2000, S. 305-372

Riebesell 1988

Christina Riebesell, Rezension von Giuliano Briganti / André Chastel / Roberto Zapperi, Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese, in: Kunstchronik 12, 1988, S. 686-690

Ripa (1593)

Cesare Ripa, Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi, Rom 1593

Ripa (1603)

Cesare Ripa, Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dell'antichità, e di propria inventione, Nachdruck der Ausgabe von 1603, hrsg. von Erna Mandowsky, Hildesheim, New York 1984²

Ripa (1618)

Cesare Ripa, Nova Iconologia, Padua 1618, Nachdruck, hrsg. von Piero Buscaroli, Turin 1986

Ronen 1989-1990

Avraham Ronen, Prometheus creating the First Man. Drawings by Cristofano Gherardi and Cherubino Alberti, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 5/6, 1989-1990, S. 245-252

Röttgen 2002

Herwarth Röttgen, Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna, Rom 2002

Roisecco 1745

Gregorio Roisecco, Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli Edifizij notabili, che sono in essa, e delle cose più celebri, che erano nella Antica Roma, 2 Bde., Rom 1745

Rossi 1934

Ermete Rossi, Roma Ignorata, in: Roma. Rivista di studi e di vita romana 12, 1934, S. 39f, 78f, 127f, 179f, 231f, 323f, 371f, 471f

Rossi 1935

Ermete Rossi, Roma Ignorata, in: Roma. Rivista di studi e di vita romana 13, 1935, S. 33-36, 135f, 185, 229f, 278, 321f, 445f, 481-483

Ruffini 2005

Marco Ruffini, Le imprese del drago. Politica, emblematica e scienza naturali alla corte di Gregorio XIII (1572-1585), Rom 2005

Ruscelli 1583

Hieronimus Ruscelli, Le imprese illustri, Venedig 1583

Russo 1993

Laura Russo, Palazzo Cesi (Via di Borgovecchio), in: Madonna 1993, S. 291-293

Von Salis 1947

Arnold von Salis, Antike und Renaissance, Zürich 1947

Samperi 1996

Renata Samperi, Il Palazzo di Ludovico Mattei nel Cinquecento, in: Spagnesi 1996, S. 191-216

Sandrart (1675-1680)

Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hrsg. von Thomas Kirchner, Alessandro Nova et al., 2008: TA, 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 287, http://ta.sandrart.net/-text-510 (20.02.2012)

Sapori 1987

Giovanna Sapori, Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto, in: Fagiolo / Madonna 1987, S. 551-568

Scannelli (1657)

Francesco Scannelli, Il microcosmo della pittura, Cesena 1657, hrsg. von Rosella Lepore, 2 Bde., Bologna 1989

Scavizzi 1960

Giuseppe Scavizzi, Gli affreschi della Scala Sancta ed alcune aggiunte per il tardo manierismo romano, in: Bollettino d'arte 45, 1960, S. 111-122, S. 325-335

Scoppola 1987

Francesco Scoppola (Hrsg.), Palazzo Altemps, Indagini per restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps, Rom 1987

Scott Ryberg 1967

Inez Scott Ryberg, Panel Reliefs of Marcus Aurelius, New York 1967

Schlumberger 1962

Eveline Schlumberger, Les fresques retrouvées de la villa Médicis: L'enquête commence, in: Connaissance des arts 1962, S. 62-69

Schröter 1980

Elisabeth Schröter, Zur Inhaltsdeutung des Alexander-Programms der Sala Paolina in der Engelsburg, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 75, 1980, S. 76-99

Schroth / Violini 2009

Mary Angela Schroth / Paolo Violini, La Cappella di San Silvestro. Le indagini, il restauro, la riscoperta, Rom 2009

Scrase 2011

David Scrase, Italian Drawings at The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Together with Spanish Drawings, Cambridge 2011

Schütze 2003

Sebastian Schütze (Hrsg.), Palazzo Sacchetti, Rom 2003

Servolini 1932

Luigi Servolini, Un incisore del Cinquecento: Cherubino Alberti, in: Dedalo 12, 1932, S. 753-772

Servolini 1940

Luigi Servolini, Cherubino Alberti. Italian Engraver of the Sixteenth Century, in: The Print Collector's Quarterly 27, 1940, S. 217-237

Sickel 2001

Lothar Sickel, Künstlerrivalität im Schatten der Peterskuppel: Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 28, 2001, S. 159-189

Sickel 2002

Lothar Sickel, Un affresco inedito di Tarquinio Ligustri. La „prospettiva" nella galleria del Palazzo Massimo alle Colonne, in: Bollettino d'arte 120, 2002, S. 93-98

Sickel 2010

Lothar Sickel, Giovanni Battista Pozzos ‚Martyrium der heiligen Katharina' für Antonio Bardi. Der wiedergefundene Vertrag und die Querele um den Wert des Gemäldes, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 37, 2010, S. 167-182

Simeoni 1564

Gabriel Simeoni, Figure de la biblia, illustrate de stanze tuscane, Lion 1564

Simeoni 1574

Gabriel Simeoni, Figure del vecchio testamento, illustrate di bellissime stanze volgari, Venedig 1574

Sinisgalli 1998

Rocco Sinisgalli (Hrsg.), La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dell'antichità al mondo moderno, Florenz 1998

Spadolini 1989

Giovanni Spadolini (Hrsg.), Palazzo Giustiniani, Rom 1989

Spagnesi 1996

Gianfranco Spagnesi (Hrsg.), Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana, Rom 1996

Stoppa 2003

Massimo Stoppa, Il Palazzo del Vicariato alla Pigna. Palazzo Maffei Marescotti (- e i palazzi romani di Giacomo della Porta, von Sandro Benedetti), Rom 2003

Strachan 1957

James Strachan, Early Bible Illustrations. A short study based on some fifteenth and early sixteenth century printed texts, Cambridge 1957

Sullivan 1986

Edward J. Sullivan, Baroque painting in Madrid. The contribution of Claudio Coello with a catalogie raisonné of his works, Columbia 1986

Taja 1750

Agostino Maria Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1750

Tenenti 1957

Alberto Tenenti, Il senso della morte e l'amore della vita nel rinascimento (Francia e Italia), Turin 1957

Thiersch 1908

Hermann Thiersch, Zu Sauras und Batrachos, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 23, 1908, S. 153-166

Tiberia 1974

Vitalino Tiberia, Giacomo della Porta: un architetto tra manierismo e barocco, Rom 1974

Ticozzi 1830

Stefano Ticozzi, Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, Intagliatori in rame ed in pietra, Coniatori di medaglie, Musaicisti, Niellatori, Intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione, Mailand 1830

Titi 1674

Filippo Titi, Studio di Pittura, Scoltura ed Architettura, nelle Chiese di Roma, Rom 1674

Titi 1521

Filippo Titi, Nuovo Studio di Pittura, Scoltura ed Architettura nelle Chiese di Roma, (Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo, ed altri,) Rom 1721

Titi 1763

Filippo Titi, Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture, Rom 1763

Toesca di Castellazzo 1959

Giulio Toesca di Castellazzo, Il Palazzo di Pompeius Rogerius, in: Notiziario della Famija Piemonteisa di Roma Nr. 7, 1. Juli 1959, S. 1-2

Toesca 1957

Ilaria Toesca, Pomarancio a Palazzo Crescenzi, in: Paragone (Arte) 91, 1957, S. 41-45

Tosini 1996 a

Patrizia Tosini, Federico Zuccari, Pirro Ligorio e Pio IV: la sala del Buon Governo nell'appartamento di Belvedere in Vaticano, in: Storia dell'arte 86, 1996, S. 13-38

Tosini 1996 b

Patrizia Tosini, Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandre nella seconda metà del Cinquecento, in: Danesi Squarzina 1996, S. 201-211

Tosini 1999

Patrizia Tosini, Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 54, 1999, S. 189-232

Tosini 2007

Patrizia Tosini, La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei, in: Fiorani 2007, S. 141-170

Tosini 2008

Patrizia Tosini, Girolamo Muziano, 1532-1592: dalla maniera alla natura, Rom 2008

Totti 1637

Pompilio Totti, Ristretto delle Grandezze di Roma, Rom 1637

Totti 1638

Pompilio Totti, Ritratto di Roma Moderna, Rom 1638

Ubl 1999

Ralph Ubl, Guido Renis Aurora. Politische Funktion, Gattungspolitik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 1, 1999, S. 209-241

Valeri 2004

Stefano Valeri (Hrsg.), Sul Carro di Tespi. Studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi, Rom 2004

Varagnoli 1996

Claudio Varagnoli, I Palazzi dei Mattei: Il rapporto con la città, in: Spagnesi 1996, S. 135-189

Varagnoli, 2007

Claudio Varagnoli, Una città di Palazzi: *Insula* dei Mattei, in: Fiorani 2007, S. 15-33

Vasi 1820

Mariano Vasi, Itinerario istruttivo di Roma antica, e moderna ovvero descrizione generale de'monumenti antichi e moderni, e delle opere le più insigni di pittura, scultura ed architettura di questa alma città e delle sue vicinanze, 2 Bde., Rom 1820

Vaugris 1543

Vincenzo Vaugris, Simolachri, historie, e figure de la morte (ove si contiene, La Medicina de l'Anima utile, e necessaria, non solo à gli ammalati, ma à tutti i sani…), Venedig 1543

Ventura 2008

Leandro Ventura (Hrsg.), Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista, Rom 2008

Venuti 1767

Ridolfino Venuti, Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna, 2 Bde., Rom 1767

Viatte 1988

Françoise Viatte, Inventaire général des dessins italiens, Bd. 3: Dessins toscans XVIe-XVIIIe siècles, Tome I: 1560-1640, Paris 1988

Vicarelli 1996

Francesca Vicarelli, La decorazione del palazzo di Pompeo Ruggeri in Roma: le "Vite" di Plutarco e la Bibbia del Maraffi come fonti testuali per un ciclo pittorico unitario, in: Storia dell'arte 86, 1996, S. 39-68

Viscogliosi 1985

Alessandro Viscogliosi, Giacomo I Boncompagni e la Stanza della Penitenza del Palazzo dell'Isola: un ciclo di affreschi nel Sorano all'epoca del Baronio, in: De Maio / Borromeo 1985, S. 551-568

Vitali 2003

Samuel Vitali, Der Palazzo Magnani in Bologna als Zeugnis und Instrument sozialen Aufstiegs im Kirchenstaat, in: Büchel / Reinhardt 2003, S. 101-117

Vitali 2011

Samuel Vitali, Romulus in Bologna. Die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani, München 2011

Vitruv 1964

Vitruv, Zehn Bücher über Architektur (Vitruvii De Architectura libri decem), übersetzt und herausgegeben von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964

Vitzthum 1963

Walter Vitzthum, A Drawing for the Walls of the Farnese Gallery and a Comment on Annibale Carracci's "Sala Grande", in: The Burlington Magazine 105, 1963, S. 444-447

Vodret 2008

Rossella Vodret, Agostino Tassi e il fregio della Sala Regia nel palazzo del Quirinale, in: Cavazzini 2008, S. 127-149

Vogel 1962

Paul Heinz Vogel, Europäische Bibeldrucke des 15. und 16. Jahrhunderts in den Volkssprachen. Ein Beitrag zur Bibliographie des Bibeldrucks, Baden-Baden 1962

Voss 1920

Hermann Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920

Voss 1928

Hermann Voss, Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance, München 1928

Waetzoldt 1964

Stephan Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien 1964

Walter / Horn 1995

Hermann Walter / Hans-Jürgen Horn, Die Rezeption der *Metamorphosen* des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild (Internationales Symposion der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v.d.H., 22.-25 April 1991), Berlin 1995

Weddigen 2006

Tristan Weddigen, Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance, Berlin, Emsdetten 2006

Weisbach 1919

Werner Weisbach, Trionfi, Berlin 1919

Wieninger 1982

Johannes Wieninger, Die Illustrationen der Malermi-Bibel von 1490-1492, in: Das Münster 35, 1982 (Heft1), S. 53-54

Wentzlaff-Eggebert 1975

Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock, Berlin, New York 1975

Wessely 1876

Joseph Eduard Wessely, Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst, Leipzig 1876

Wilpert / Schumacher 1976

Joseph Wilpert / Walter N. Schumacher, Die Römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert, Freiburg 1976

Winner 1992

Matthias Winner (Hrsg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, Rom 1992

Witcombe 1981

Christopher Lewis Charles Ewart Witcombe, Giovanni and Cherubino Alberti, 2 Bde., Diss., Bryn Mawr College, Pennsylvania 1981 (unpubliziert)

Witcombe 1984

Christopher Lewis Charles Ewart Witcombe, A new fresco by Cherubino Alberti in the Vatican, in: Source IV/1, 1984, S. 12-16

Witcombe 1985

Christopher Lewis Charles Ewart Witcombe, Sixtus V and the Scala Sancta, in: Journal of the Society of Architectural Historians XLIV, Nr. 4, 1985, S. 368-379

Witcombe 1987

Christopher Lewis Charles Ewart Witcombe, An illusionistic oculus by the Alberti brothers in the Scala Sancta, in: Gazette des Beaux-Arts 110, 1987, S. 61-72

Witcombe 1989

Christopher Lewis Charles Witcombe, Cherubino Alberti and the Ownership of Engraved Plates, in: Print Quarterly 6, 1989, S. 160-169

Witcombe 1991

Christopher Lewis Charles Witcombe, Some Letters and Some Prints Dedicated to the Medici by Cherubino Alberti, in: Source 22 (Heft 4), 1991, S. 641-660

Witcombe 1992

Christopher Lewis Charles Ewart Witcombe, Cesare Ripa and the Sala Clementina, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 55, 1992, S. 277-282

Wood Ruby 1997

Louisa Wood Ruby, The Drawings of Paul Bril: A Study of Their Role in 17th Century European Landscape, Diss. New York 1997

Wolf 2005

Gerhard Wolf, Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rom, in: Maria Vassilaki, Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium, Norfolk 2005, S. 23-50

Wulz 2006

Hildegard Wulz, Die "Galleria degli Antichi" des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, (Studien zur Internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 42), Petersberg 2006

Wunderli 1994

Peter Wunderli (Hrsg.), Herkunft und Ursprung. Historische und mythische Formen der Legitimation (Akten des Gerda Henkel Kolloquiums veranstaltet vom Forschungsinstitut für Mittelalert und Renaissance der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 13. bis 15. Oktober 1991), Sigmaringen 1994

Wunderlich 1998

Uli Wunderlich, Ubique Holbein: Drei Totentanzwerke aus drei Jahrhunderten, Zürich 1998

Würtenberger 1940

Franzsepp Würtenberger, Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 4, 1940, S. 60-141

Würtenberger 1962

Franzsepp Würtenberger, Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts, Wien, München 1962

Zamperini 2007

Alessandra Zamperini, Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale, Verona 2007

Zapperi 1982

Roberto Zapperi, Potere politico e cultura figurativa: la rappresentazione della nascita di Eva, in: Storia dell'arte italiana, III,3, Turin 1982, S. 377-442

Zapperi 1994

Roberto Zapperi, Der Neid und die Macht. Die Farnese und Aldobrandini im barocken Rom, München 1994

Zapperi 1999

Roberto Zapperi, Per la storia della Galleria Farnese. Nuove ricerche e precisioni documentarie, in: Bollettino d'arte 84, 1999, S. 87-102

Zapperi 2010

Roberto Zapperi, Annibale Carracci e Odoardo Farnese, in: Bollettino d'arte 95, 2010, S. 77-102

Zapperi 2011

Roberto Zapperi, Sulla cronologia della volta della Galleria Farnese in Roma, in: Strenna dei Romanisti 2011, S. 731-739

Zemon Davis 1956

Natalie Zemon Davis, Holbein's *Pictures of Death* and the Reformation at Lyons, in: Studies in the Renaissance 3, 1956, S. 97-130

Zuccari 2004

Alessandro Zuccari, "Rhetorica christiana" e pittura: il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbiterio di S. Susanna, in: Storia dell'Arte 107, 2004, S. 37-80

Zuccari 2009

Alessandro Zuccari, La decorazione della Scala Santa e alcune novità attributive nella cappella di San Silvestro, in: Schroth / Violini 2009, S. 27-47

Zuccari (1607)

Federico Zuccari, L'idea de' Pittori, scultori, et Architetti, Turin 1607, in: Heikamp 1961, S. 211-312

Zuccari (1608)

Federico Zuccari, Il passaggio per Italia, hrsg. von Alessandro Ruffino u.a., Lavis 2007

5. Abbildungsverzeichnis mit Bildnachweis

Soweit nicht anders angegeben stammen die Abbildungen aus dem Archiv der Verfasserin.

Abb. 1: Palazzo Ruggieri (2004)

Abb. 2: Romplan von Bufalini, 1551 (aus: Frutaz 1962, Bd. 2, Taf. 202)

Abb. 3: Romplan von Tempesta, 1593 (aus: Frutaz Bd. 2, Taf. 265)

Abb. 4: Romplan von Maggi, 1625 (aus: Frutaz 1962, Bd. 2, Taf. 315)

Abb. 5: Romplan von Nolli, 1748 (aus: Frutaz Bd. 3, Taf. 410)

Abb. 6: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Grundriss (aus: Brugnoli 1961, Taf. V)

Abb. 7-10: Palazzo Ruggieri, Fassade und Details (2007)

Abb. 11: Palazzo Ruggieri, Fassade nach Falda (aus: Ferriero / Falda, Bd. 2, Taf. 104)

Abb. 12-13: Palazzo Ruggieri, Fassade, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. A 3544

Abb. 14: Rom, Palazzo Ricci-Sacchetti, Fassade nach Falda (aus: Ferriero / Falda, Bd. 2, Taf. 44)

Abb. 15: Rom, Palazzo Ricci-Sacchetti, Fassade, Erdgeschoss, Fenster (2007)

Abb. 16: Rom, Palazzo Mattei di Paganica, Fassade (2012)

Abb. 17: Palazzo Mattei di Paganica, Fassade nach Létarouilly (aus: Létarouilly, Bd. 4, 1868, Taf. 209)

Abb. 18-19: Rom, Palazzo (Mattei-)Caetani, Fassade und Detail (2012)

Abb. 20-21: Rom, Palazzo (Maffei-)Marescotti, Fassade,Details (aus: Stoppa 2003, S. 20, 24)

Abb. 22: Rom, Palazzo Capizucchi, Fassade (aus: Benedetti 2003, S. 131)

Abb. 23: Rom, Palazzo Serlupi-Crescenzi, Fassade (aus: Benedetti 2003, S. 154)

Abb. 24: Rom, Palazzo Serlupi-Crescenzi, Fassade, Erdgeschoss, Fenster (2007)

Abb. 25: Rom, Palazzo Muti-Bussi, Fassade, Erdgeschoss, Fenster (2007)

Abb. 26: Rom, Palazzo Fani, Fassade (aus: Benedetti 2003, S. 122)

Abb. 27: Rom, Palazzo Serlupi-Lovatelli, Fassade (2012)

Abb. 28: Rom, Palazzo Muti-Bussi, Fassade, Erdgeschoss, Fenster (2007)

Abb. 29: Rom, Palazzo Serlupi-Crescenzi, Fassade, Erdgeschoss, Fenster (2007)

Abb. 30: Rom, Palazzo Altemps, Fassade, Erdgeschoss, Fenster (2007)

Abb. 31: Rom, Palazzo Serlupi-Crescenzi, Fassade, Gebälk (2012)

Abb. 32: Rom, Palazzo, Fani, Fassade, Gebälk (2007)

Abb. 33: Rom, Palazzo Capizucchi, Fassade, Gebälk (2007)

Abb. 34-35: Fassade des Palazzo Ruggieri nach Létarouilly (aus: Létarouilly, Bd. 2, 1868, Taf. 2)
Abb. 36-37: Projekt zur Angleichung des benachbarten Gebäudes (AC, Titolo 62, protocollo 56017, anno 1886, busta 39, fasc. 37, su concessione dell'Archivio Storico Capitolino)
Abb. 38-39: Projekt für ein Attikageschoss (AC, Titolo 62, protocollo 56017, anno 1886, busta 39, fasc. 37, su concessione dell'Archivio Storico Capitolino)
Abb. 40: Palazzo Ruggieri, Innenhof, Loggia (2007)
Abb. 41: Palazzo Ruggieri, Innenhof, Loggia, Erdgeschoss (2007)
Abb. 42: Palazzo Ruggieri, Eingangsloggia (aus: Pietrangeli 1970, S. 28)
Abb. 43: Palazzo Ruggieri, Eingangsloggia (2007)
Abb. 44-45: Palazzo Ruggieri, Eingangsloggia, Fenster und Detail (2007)
Abb. 46: Palazzo Ruggieri, Innenhof, Loggia, Piano Nobile (2007)
Abb. 47: Palazzo Ruggieri, Innenhof, Loggia, zweites Obergeschoss (2007)
Abb. 48-49: Palazzo Ruggieri, Innenhof, Loggia, Details (2007)
Abb. 50: Palazzo Ruggieri, Innenhof, Kranzgesims (2007)
Abb. 51-52: Rom, Sapienza, Innenhof (2007)
Abb. 53: Rom, Palazzo (Maffei-)Marescotti, Innenhof (aus: Stoppa 2003, S. 27)
Abb. 54: Rom, Palazzo Serlupi-Crescenzi, Innenhof (aus: Stoppa 2003, S. 163)
Abb. 55-57: Rom, Palazzo Altemps, Innenhof (2007)
Abb. 58: Palazzo Ruggieri, Innenhof, Treppenhaus (2007)
Abb. 59: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia nach Osten (2007)
Abb. 60: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia nach Westen (2007)
Abb. 61: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Portal zum Salone (2007)
Abb. 62-63: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe (2007)
Abb. 64: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, erster Gurtbogen (2007)
Abb. 65: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, zweiter Gurtbogen (2007)
Abb. 66-67: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Nordwand, Freskenreste (2007)
Abb. 68: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 1 (2007)
Abb. 69: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2 (2007)
Abb. 70: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 3 (2007)
Abb. 71: Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, Decke, Detail (aus: Stefano l'Occaso, Il Palazzo Ducale di Mantova, Mailand 2002, S. 66)
Abb. 72: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2 und 3 (2004)

Abb. 73: Parma, San Paolo, Camera di San Paolo, Decke (aus: Kliemann / Rohlmann 2004, S. 15)
Abb. 74: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 1, Grotesken (2007)
Abb. 75: Kopie des konstantinischen Apsismosaiks von San Pietro in Vaticano (aus: Wilpert / Schumacher 1976, S. 63)
Abb. 76: Caprarola, Palazzo Farnese, Sala dell'Unicorno, Decke (Foto ICCD, E 57847)
Abb. 77: Caprarola, Palazzo Farnese, Scala Regia (Foto ICCD, E 56161)
Abb. 78: Rom, Palazzo Giustiniani, Galleria Grande, Decke, Detail (aus: Borsi 1989, Taf. V)
Abb. 79-82: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2, Eckfelder (2007)
Abb 83: Rom, Bibliotheca Hertziana, Sitzungssaal, Decke, Fresken ehem. Rom, Villa Lante, Detail (2012)
Abb. 84: Caprarola, Palazzo Farnese, Sala delle Penitenze, Decke, Detail (Foto ICCD, E 53334)
Abb. 85: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2 (2007)
Abb. 86-88: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2, Viktorien (2007)
Abb. 89: Rom, Konstantinsbogen, Detail: Viktorien (2012)
Abb. 90: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, erster Gurtbogen, Detail (2007)
Abb. 91: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, zweiter Gurtbogen, Detail (2007)
Abb. 92: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, erster Gurtbogen, Viktoria (2007)
Abb. 93: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, erster Gurtbogen, Mars (2007)
Abb. 94: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, zweiter Gurtbogen, Roma (2007)
Abb. 95: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, zweiter Gurtbogen, Viktoria (2007)
Abb. 96: Rom, Trajansäule, Detail: Viktoria (aus: Nancy H. Ramage / Andrew Ramage, Römische Kunst. Von Romulus zu Konstantin, Köln 1999, S. 173)
Abb. 97: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Wappen (2007)
Abb. 98: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Ostwand, Genien (2007)
Abb. 99: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Südwand, Wappentiere (2007)
Abb. 100: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Ostwand, Genien (Foto ICCD, E 39712)
Abb. 101: Vatikan, Palazzo Apostolico, Raffael-Loggien, Detail (aus: Dacos 2008, S. 22f)
Abb. 102: Vatikan, Palazzo Apostolico, Gregorsloggien, Detail (aus: Pietrangeli 1992, S. 414)
Abb. 103: Bologna, Palazzo Poggi, Sala di Ulisse, Decke (aus: Kliemann / Rohlmann 2004, S. 377)
Abb. 104: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 1, Sthennios vor Pompeius Magnus (2007)

Abb. 105: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 1, Rückgabe des numidischen Reiches an Hiempsal (2007)

Abb. 106: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 1, Löwen- und Elefantenjagd (2007)

Abb. 107: Grabstele des Dexileos, Athen, Kerameikos-Museum (aus: John Griffiths Pedeley, Griechische Kunst und Archäologie, Köln 1999, S. 303)

Abb. 108: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 1, Verbrennung der Briefe des Sertorius und Hinrichtung des Perperna (2007)

Abb. 109: Rom, Palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio, Martyrium des heiligen Laurentius, Detail (aus: Keller 1976, Abb. 36)

Abb. 110: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 1, Fortitudo (2007)

Abb. 111: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Vecchia degli Svizzeri, Fortitudo (aus: Brink 1983, S. 238)

Abb. 112: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2, Triumph des Pompeius Magnus (2007)

Abb. 113: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2, Census-Equitum (2007)

Abb. 114: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2, Ein Rabe fällt betäubt zur Erde (2007)

Abb. 115: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2, Ein Rabe fällt betäubt zur Erde (2004)

Abb. 116: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2, Seeschlacht (2007)

Abb. 117: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 2, Prudentia (2007)

Abb. 118: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 3, Nachtschlacht (2007)

Abb. 119: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 3, Unterwerfung des armenischen Königs Tigranes (2007)

Abb. 120: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 3, Tigranes d.J. in Fesseln (2007)

Abb. 121: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 3, Nebenfrauen des Mithridates vor Pompeius Magnus (2007)

Abb. 122: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Gewölbe 3, Vigilantia (2007)

Abb. 123: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Europa (2007)

Abb. 124: Caprarola, Palazzo Farnese, Ecclesia (aus: Ingeborg Walter / Roberto Zapperi (u.a): Casa Farnese. Caprarola, Roma, Piacenza, Parma, Mailand 1994, S. 280)

Abb. 125: Anonymus, Die vier Erdteile, Frontispiz zu Abraham Ortelius' *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen 1570 (aus: Poeschel 1985, Abb. 12)
Abb. 126: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Asien (2007)
Abb. 127: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Loggia, Afrika (2007)
Abb. 128: Rom, Villa Farnesina, Obergeschoss, Hochzeit von Alexander und Roxane (aus: Christoph Luitpold Frommel, La Villa Farnesina a Roma, 2 Bde., Modena 2003, Bd. 2, S. 232)
Abb. 129: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Nordwand (2007)
Abb. 130: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Ostwand (2007)
Abb. 131: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Südwand (2007)
Abb. 132: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Westwand (2007)
Abb. 133: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Westwand (2004)
Abb. 134: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Nordwand, Fanfare blasender Putto und Löwe (2007)
Abb. 135-136: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Ostwand, Details (2007)
Abb. 137-138: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Westwand, Details (2007)
Abb. 139: Rom, Villa Farnesina, Loggia, Detail (aus: Frommel 2003b, Bd. 2, S. 76)
Abb. 140: Viterbo, Palazzo dei Priori, Sala Regia, Südwestwand (aus: Pace Bonelli 2007, Taf. 1)
Abb. 141: Rom, Palazzo (Mattei-)Caetani, Aula Grande, Südwand, Teilansicht (2008)
Abb. 142: Rom, Palazzo (Mattei-)Caetani, Aula Grande, Südwestecke (2008)
Abb. 143-144: Rom, Palazzo (Mattei-)Caetani, Aula Grande, Westwand, Details (2008)
Abb. 145: Rom, Palazzo (Mattei-)Caetani, Aula Grande, Südwand, Detail (2008)
Abb. 146: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala del Buon Governo, Detail (aus: Pietrangeli 1992, S. 412f)
Abb. 147: Rom, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina (aus: Kliemann / Rohlmann 2004, S. 359)
Abb. 148: Rom, Palazzo Ricci-Sacchetti, Sala dell'Udienza invernale (Sala dei Mappamondi, Sala di Davide) (aus: Kliemann / Rohlmann 2004, S. 391)
Abb. 149: Vatikan, Palazzo Apostolico, Prima Sala dei Paramenti (aus: Pietrangeli 1992, S. 446f)
Abb. 150: Rom, Palazzetto Cenci, Piano Nobile, Terza Sala (aus: Bevilacqua 1988, S. 207)
Abb. 151-152: Rom, Palazzo Costaguti, Sala dei Mesi, Details
Abb. 153: Rom, Palazzo Besso, Sala, Detail (aus: Guerrieri Borsoi 2000, Taf. VII)

Abb. 154: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Westwand, Triumph des Pompeius Magnus (2007)
Abb. 155: Rom, Titusbogen, Detail (2012)
Abb. 156: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Ostwand, Vorbereitung auf den Seeräuberkrieg (2007)
Abb. 157: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Südwand, Viktoria (2007)
Abb. 158: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Nordwand, Fama (2007)
Abb. 159: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Westwand, Aeternitas (2007)
Abb. 160: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Westwand, Felicità Pubblica (2007)
Abb. 161: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Ostwand, Salus (2007)
Abb. 162: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Salone, Ostwand, Sicuritas (2007)
Abb. 163: Vatikan, Palazzo Apostolico, Galleria delle Carte Geografiche, Decke, Sicuritas (aus: Gambi / Pinelli 1997, S. 311)
Abb. 164: Sansepolcro, Santa Chiara, Cappella Alberti, Heiliger Andreas
Abb. 165: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala dei Palafrenieri, Südwestecke (aus: Weddigen 2006, S. 160, Abb. 84)
Abb. 166: Cherubino Alberti, Frontispiz zu *Le due regole della Prospettiva Pratica* (aus: Bartsch 1982, Nr. 117)
Abb. 167: Cherubino Alberti (zugeschr.), Wandprojekt für den Palazzo Mattei, London, Courtauld Institute of Art, Inv.-Nr. D.1984.AB.53: (aus: Giannotti 2003, S. 4)
Abb. 168: Rom, Villa Medici, Stanza delle Muse, Detail (aus: Morel 1991, Bd. 3, S. 203)
Abb. 169-170: Cherubino Alberti, Zwei Stiche aus der Serie der musizierenden Engel nach Polidoro da Caravaggio (aus: Bartsch 1982, Nrn. 131 und 132)
Abb. 171-172: Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Galleria degli Antichi, Nordwand und Seitenwand, Detail (aus: Bazzotti 1993, S. 374 und 52)
Abb. 173: Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Galleria degli Antichi, Südwand
Abb. 174: Sabbioneta, Palazzo del Giardino, Galleria degli Antichi, Südwand, Ecke (aus: Wulz 2006, S. 43)
Abb. 175: Sansepolcro, Casa Rigi, Fassade
Abb. 176-177: Sansepolcro, Casa Rigi, Fassade
Abb. 178: Sansepolcro, Palazzo Capuci(-Giovagnoli), Erdgeschoss, Bacchus und Saturn
Abb. 179-186: Sansepolcro, Palazzo Capuci(-Giovagnoli), Piano Nobile, Loggia und Details
Abb. 187-191: Sansepolcro, Palazzo Gherardi, Piano Nobile, Sala, Decke, Details

Abb. 192: Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro, Decke, Justitia (aus: Ausst.kat. Beccafumi, 1990, S. 20)

Abb. 193: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino, Decke (aus: Pietrangeli 1992, S. 456f)

Abb. 194: San Giustino, Castello Bufalini, Sala del pianterreno, Detail

Abb. 195: Spoleto, Dom, Cappella dell'Assunta, Gewölbe, Detail (R. Knauf)

Abb. 196-206: Sansepolcro, San Rocco, Oratorio del Crocifisso und Details

Abb. 207: Cherubino Alberti, Darbringung Christi im Tempel, nach Marco Pino (aus: Bartsch 1982, Nr. 9)

Abb. 208: Cherubino Alberti, Geißelung Christi, nach Taddeo Zuccari (aus: Bartsch 1982, Nr. 18)

Abb. 209: Rom, Oratorio del Gonfalone, Geißelung Christi (aus: Kliemann / Rohlmann 2004, S. 73)

Abb. 210: Cherubino Alberti, Christus auf dem Ölberg, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2977 (15948-I-1) (aus: Herrmann-Fiore 1983, S. 86)

Abb. 211: Cherubino Alberti, Puttenstudie, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2897 (15948-G-5) (aus: Herrmann-Fiore 1983, S. 85)

Abb. 212: Florenz, Fondazione Cassa di Risparmio, Christus an der Geißelsäule, ehem. Sansepolcro, Palazzo Comunale (aus: Giannotti 2003, S. 4)

Abb. 213-214: Sansepolcro, Santa Maria delle Grazie, Oratorio della Morte, Details (R. Knauf)

Abb. 215: Rom, Scala Santa, Cappella di San Silvestro, Gewölbe

Abb. 216-217: Rom, Scala Santa, Cappella di San Silvestro, Gewölbe und Detail (aus: Schroth / Violini 2009, Taf. 1, 2)

Abb. 218: Mantua, Palazzo del Te, Sala di Psiche, Decke (aus: Kliemann / Rohlmann, 2004, S. 302)

Abb. 219: Vatikan, Palazzo Apostolico, Stanza della Segnatura, Decke (aus: Kliemann / Rohlmann 2004, S. 125)

Abb. 220: Siena, San Domenico, Cappella della Santa Testa, Enthauptung des Niccolò di Tuldo (aus: Kliemann / Rohlmann 2004, S. 75)

Abb. 221: Rom, Trinità dei Monti, Cappella dell'Assunta (Della Rovere), Mariae Himmelfahrt (2011)

Abb. 222: Cherubino Alberti, Santa Susanna, nach Alessandro Alberti (aus: Bartsch 1982, Nr. 64-I)

Abb. 223: Rom, San Giovanni Decollato, Cappella Rucellai (aus: Chiapini di Sorio 1983, S. 157)

Abb. 224: Rom, San Giovanni Decollato, Cappella Rucellai, Fensterlaibung

Abb. 225: Rom, San Giovanni Decollato, Cappella Rucellai, Persische Sibylle (aus: Chiapini di Sorio 1983, S. 156)

Abb. 226: Cherubino Alberti, Puttenkopf, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 104466

Abb. 227-238: Rom, San Giovanni in Laterano, Sacrestia dei Canonici und Details

Abb. 239: Cherubino Alberti, Oculus in der Sacrestia dei Canonici, Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Inv.-Nr. Hz. 7146 (Martin von Wagner Museum)

Abb. 240: Cherubino Alberti, Studie für einen Engel mit Schriftband, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 92315

Abb. 241: Rom, San Giovanni in Laterano, Sacrestia dei Canonici, Detail

Abb. 242: Cherubino Alberti, Engel mit Schriftband, versteigert bei Sotheby's, München, am 20. Juni 1987, lot 67 (http://www.artnet.de/künstler/cherubino-alberti/an-angel-with-wings-outstretched-study-for-aa-uN0NbYNkxmPtsrwsUq533g2, 15.11.2013)

Abb. 243: Rom, San Giovanni in Laterano, Sacrestia dei Canonici, Detail

Abb. 244-246: Rom, Palazzo del Drago, Piano Nobile

Abb. 247: Cherubino Alberti, Oculus mit Putti, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. D 1514 (aus: Andrews 1968, Bd. 1, S. 2)

Abb. 248: Cherubino Alberti, Oculus mit Putti, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 1519 ORN

Abb. 249: Giovanni Alberti, Sitzender Akt, Vaduz, Stiftung Ratjen, Inv.-Nr. R134

Abb. 250: Ceres aus dem Skizzenbuch Lafages, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N. 12602-F.N. 12672, fol. 14 (aus: Buonocore 1996, Taf. XV)

Abb. 251: Cherubino Alberti, NUDA VERITAS (aus: Bartsch 1982, Nr. 153)

Abb. 252: Giovanni Guerra, Wand- und Deckenentwurf, Palermo, Biblioteca Comunale, Codice Resta, Nr. 165 (aus: Prosperi Valenti Rodinò 2007, Kat.-Nr. 165)

Abb. 253: Giovanni Alberti, Friesentwurf mit dem Wappen Sixtus' V., ehem. Privatsammlung Prato, versteigert am 29. Januar 1997 bei Sotheby's, New York (aus: Herrmann-Fiore 1983, S. 105)

Abb. 254: Giovanni Alberti (zugeschr.), Zwei Friesentwürfe, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. 70A (aus: Macandrew 1980, Kat.-Nr. 70A)

Abb. 255: Cherubino Alberti, Entwurf für die Wandgestaltung der Galleria Farnese, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 15806 (aus: Vitzthum 1963, Abb. 27)

Abb. 256: Cherubino Alberti, Deckenentwurf, Paris, Les Arts Décoratifs, Inv.-Nr. CD 2635 (aus: Quelle Internet: http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/accueil-292/une-486/francais/arts-decoratifs/expositions-23/actuellement/dans-la-galerie-d-etudes/trompe-l-oeil-imitations-pastiches, 24.04.1212)

Abb. 257: Rom, Santa Prassede, Cappella Olgiati, Gewölbe (aus: Würtenberger 1940, S. 94)

Abb. 258: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Clementina (aus: Pietrangeli 1992, S. 174)

Abb. 259: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Clementina, Ostwand, Detail (aus: Carlo Pietrangeli, I Dipinti del Vaticano, Udine 1996, S. 465)

Abb. 260: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Clementina, Ostwand (aus: Macioce 1990, Taf. XXXV)

Abb. 261: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Clementina, Westwand (aus: Pietrangeli 1992, S. 173)

Abb. 262: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Clementina, Westwand (aus: Macioce 1990, Taf. XXIX)

Abb. 263: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Clementina, Südwand, Martyrium des heiligen Clemens (aus: Macioce 1990, Taf. XVII)

Abb. 264: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Clementina, Decke (aus: Pietrangeli 1996, S. 466f)

Abb. 265-271: Rom, San Silvestro al Quirinale, Chor

Abb. 272: Cherubino Alberti, Entwurf für ein Kirchengewölbe, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 973 E

Abb. 273: Claudio Coello (hier Zuschreibung an Cherubino oder Giovanni Alberti), Entwurf einer Himmelfahrtsmaria für ein Kirchengewölbe, Madrid, Academia de San Fernando, Inv.-Nr. D10 (aus: Sullivan 1986, S. 208)

Abb. 274: Cherubino Alberti, Studie zu drei Putti, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Inv.-Nr. 169

Abb. 275: Cherubino Alberti, Entwurf für einen Oculus mit Gottvater und Putti, die die Passionswerkzeuge Christi halten, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 1689 ORN

Abb. 276: Giovanni Alberti (zugeschr.), Figurenskizze, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2938 (15948 G 45) (aus: Herrmann-Fiore 1983, S. 83)

Abb. 277: Giovanni Alberti (zugeschr.), Studie für eine Maria, von Engeln getragen, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. 14008 (aus: Viatte 1988, S. 21, Abb. 4)

Abb. 278: Cherubino Alberti, Studie für eine Deckendekoration mit Maria, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. P.D.52-1993 (aus: Scrase 2011, Kat.-Nr. 4)

Abb. 279-280: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala del Concistoro, Details

Abb. 281: Cherubino Alberti, Studie zu Johannes dem Täufer, Moskau, Puschkin-Museum, Inv.-Nr. 1969

Abb. 282-283: Sansepolcro, Palazzo Alberti, Piano Nobile, Sala, Decke

Abb. 284: Vatikan, Palazzo Apostolico, Appartamento del Segretario di Stato, Sala 7, Decke (aus: Witcombe 1984, S. 13)

Abb. 285-290: Rom, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Aldobrandini, Gewölbe

Abb. 291: Cherubino Alberti, Projekt für das Gewölbe der Cappella Aldobrandini, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 29 ORN

Abb. 292: Cherubino Alberti, Studie zum Propheten Ezechiel der Cappella Aldobrandini, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2886 (15948 F 11) (aus: Herrmann-Fiore 1983, S. 97)

Abb. 293-297: Frascati, Villa Lancellotti, Erdgeschoss, Details (aus: Ausst.kat. Villa e paese 1980, S. 194f.)

Abb. 298: Cherubino Alberti, Putto nach dem Fresko in der heutigen Villa Lancellotti in Frascati (aus: Bartsch 1982, Nr. 142)

Abb. 299-300: Rom, Palazzo Rospigliosi-Pallavicini, Casino dell'Aurora, Details (Foto Bibliotheca Hertziana: U.Pl. D 19141, U.Pl. D 19140)

Abb. 301: Cherubino Alberti, Zwei Putti mit den Wappentieren der Borghese, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. D 905 (aus: Andrews 1968, Kat.-Nr. 7)

Abb. 302-303: Cherubino Alberti, Studie für Putti, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 104438 recto und verso

Abb. 304: Rom, Santa Maria in Via, Cappella Lombardi, Detail

Abb. 305: Rom, San Giovanni in Laterano, Sacrestia dei Canonici, Detail

Abb. 306: Cherubino Alberti, NVDA VERITAS, Figur aus dem Jüngsten Gericht, nach Michelangelo (aus: Bartsch 1982, Nr. 67)

Abb. 307: Cherubino Alberti, PETIT AETHERA, Figur aus dem Jüngsten Gericht, nach Michelangelo (aus: Bartsch 1982, Nr. 68)

Abb. 308: Cherubino Alberti, Figur aus der Cappella Paolina, nach Michelangelo (aus: Bartsch 1982, Nr. 143)

Abb. 309-310: Cherubino Alberti, Triumph von zwei römischen Imperatoren, nach Polidoro da Caravaggio, Details (Bibliotheca Hertziana, bh075062)

Abb. 311: Cherubino Alberti, Raub der Sabinerinnen, nach Polidoro da Caravaggio, Detail, (aus: Bartsch 1982, Nr. 159)

Abb. 312: Cherubino Alberti, Pompeius Magnus vor den Censoren, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1965-12-3-1 (aus: Gere / Pouncey 1983, Kat.-Nr. 10)

Abb. 313: Giovanni Alberti, Friesentwurf, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 124930, Album 157 G 4 (aus: Fusconi 2000, Kat.-Nr. 9)

Abb. 314: Giovanni Alberti (ehemals Zuschreibung an Cesare Nebbia), Friesentwurf, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. 1371 (aus: Viatte 1988, S. 21, Abb. 3)

Abb. 315: Cherubino Alberti, Römischer Soldat auf steigendem Pferd, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2902 (15948-G-10) (aus: Fusconi 2000, Kat.-Nr. 11)

Abb. 316: Cherubino Alberti, Römischer Stratege, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2926 (15948-G-34) (aus: Herrmann-Fiore 1983, S. 143)

Abb. 317: Cherubino Alberti, Römischer Soldat, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Inv.-Nr. dis. 93 (aus: Prosperi Valenti Rodinò 2004, S. 28)

Abb. 318: Cherubino Alberti, Figurenstudie, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1946-7-13-231 (aus: Gere / Pouncey 1983, Kat.-Nr. 9)

Abb. 319: Cherubino Alberti, Figurenstudie, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. F.N. 2910 (15948-G-18) verso, Detail (aus: Herrmann-Fiore 1983, S. 142)

Abb. 320: Cristoforo Roncalli (zugeschr.), Der Auszug des Pompeius Magnus in den Piratenkrieg, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 10156 F

Abb. 321-324: Rom, Palazzo Crescenzi, Sala, Allegorien (Foto: ICCD, E 38786, E 38785, E 38789, E 38787)

Abb. 325: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 1, Nordwand (2007)

Abb. 326: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 1, Nordwestecke (2007)

Abb. 327-329: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 1, Nordwand, Details (2007)

Abb. 330: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 1, Ostwand, Detail (2007)

Abb. 331: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 1, Südwand, Detail (2007)

Abb. 332: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 1, Westwand, Detail (2007)
Abb. 333: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 2, Nordwand (2007)
Abb. 334-336: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 2, Nordwand, Details (2007)
Abb. 337-339: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 2, Ostwand, Details (2007)
Abb. 340-341: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 2, Südwand, Details (2007)
Abb. 342-344: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 2, Westwand, Details (2007)
Abb. 345: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 3, Nordwand (2007)
Abb. 346-348: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 3, Nordwand, Details (2007)
Abb. 349-350: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 3, Südwand, Details (2007)
Abb. 351: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 3, Westwand, Detail (2007)
Abb. 352: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 3, Nordwand, Detail (2007)
Abb. 353: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 4, Nordwand, Detail (2007)
Abb. 354: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 4, Ostwand (2007)
Abb. 355-356: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 4, Nordwand, Details (2007)
Abb. 357-359: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 4, Ostwand, Details (2007)
Abb. 360: Tivoli, Villa d'Este, Salotto di Ercole, Detail (aus: Tosini 2008, S. 136)
Abb. 361: Tivoli, Villa d'Este, Sala di Noè, Detail (aus: Tosini 2008, S. 144)
Abb. 362-363: Vatikan, Palazzo Apostolico, Galleria delle Carte Geografiche, Decke, Details (aus: Gambi / Pinelli 1997, S. 274, 320)
Abb. 364: Vatikan, Palazzo Apostolico, Torre dei Venti, Mezzanin (aus: Hendriks 2003, S. 136)
Abb. 365: Vatikan, Palazzo Apostolico, Torre dei Venti, Sala di Tobia, Detail (aus: Hendriks 2003, S. 144)
Abb. 366-367: Rom, Palazzo Lateranense, Scala Pontificale und Detail (2011)
Abb. 368-369: Rom, Palazzo Lateranense, Loggien, Details (2011)
Abb. 370-372: Rom, Scala Santa, Cappella di San Silvestro, Gewölbe, Details (aus: Schroth / Violini 2009, Taf. 17, S. 59, Taf. 13)
Abb. 373: Monterotondo, Palazzo Orsini, Stanza dei Paesaggi, Detail (Foto ICCD, E 60670)
Abb. 374: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala dei Foconi, Detail
Abb. 375: Frascati, Villa Sora, Sala delle Muse, Detail (aus: Guerrieri Borsoi 2000b, S. 51)
Abb. 376-377: Vatikan, Palazzo Apostolico, Biblioteca di Paolo V., Details
Abb. 378: Rom, Palazzo Besso, Sala, Detail (aus: Guerrieri Borsoi 2000a, Taf. XIII)
Abb. 379: Rom, Palazzo Lancellotti ai Coronari, Piano Nobile, Sala del Trono, Detail
Abb. 380: Rom, Palazzo Muti-Bussi, Salone, Detail (aus: Di Paola 2006, S. 158)

Abb. 381: Parmigianino, Bogenschnitzender Amor, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 275, Öl auf Lindenholz, 135,5 x 65 cm, Detail (aus: Mario di Giampaolo / Elisabetta Fadda, Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti, Foligno 2003, Kat.-Nr. 48)

Abb. 382: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala dei Palafrenieri, Detail (aus: Weddigen 2006, S. 182)

Abb. 383: Bagnaia, Villa Lante, Casino Gambara, Detail (J. Lhoff)

Abb. 384: Rom, Palazzo Rucellai, Galleria, Detail (aus: Lohaus 2008, S. 225)

Abb. 385: Bologna, Palazzo Magnani, Sala, Detail (aus: Vitali 2011, S. 260)

Abb. 386: Cherubino Alberti, Loggia di Psiche, nach Raffael, Detail (aus: Bartsch 1982, Nr. 106)

Abb. 387: Cherubino Alberti, Heiliger Hieronymus, nach Muziano, Detail (aus: Bartsch 1982, Nr. 54)

Abb. 388: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Sala, Ostwand (2004)

Abb. 389: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Sala, Westwand (2004)

Abb. 390: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Sala, Ostwand, Detail (2004)

Abb. 391: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Sala, Nordwand (2004)

Abb. 392: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Sala, Westwand, Raub der Sabinerinnen (2004)

Abb. 393: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Sala, Nordwand, Ein Konservator trifft auf einen antiken König (2004)

Abb. 394: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Sala, Ostwand, Augurius Bonus (2004)

Abb. 395: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Sala, Nordwestecke: Astutia und Fama (2004)

Abb. 396: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Westwand (2004)

Abb. 397: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Ostwand, Schöpfung Adams (2004)

Abb. 398: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Ostwand, Beseelung Adams (2004)

Abb. 399: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Südwand, Erschaffung Evas (2004)

Abb. 400: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Südwand, Baum der Erkenntnis (2004)

Abb. 401: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Südwand, Erkenntnis Adams und Evas (2004)

Abb. 402: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Westwand, Vertreibung aus dem Paradies (2004)
Abb. 403: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Nordwand, Adam und Eva in Gedanken (2004)
Abb. 404: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Nordwand, Opfer Kains und Abels (2004)
Abb. 405: Zweites OG, Stanza mit Szenen zur Urgeschichte, Nordwand, Kain erschlägt Abel (2004)
Abb. 406: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Abraham und Loth, Südwand, Gott erscheint Abraham (2004)
Abb. 407: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Abraham und Loth, Südwand, Abraham und die drei Engel (2004)
Abb. 408: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Abraham und Loth, Ostwand, Erblindung der Einwohner von Sodom (2004)
Abb. 409: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Abraham und Loth, Ostwand, Flucht aus Sodom (2004)
Abb. 410: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Abraham und Loth, Nordwand, Loth mit seinen Töchtern (2004)
Abb. 411: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Abraham und Loth, Nordwand, Ismael wird von dem Haus des Abrahams weggeführt (2004)
Abb. 412: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Abraham und Loth, Westwand, Abraham und Isaak auf dem Weg zum Opfer (2004)
Abb. 413: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Abraham und Loth, Westwand, Opfer Isaaks (2004)
Abb. 414: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Jakob, Westwand, Geburt von Esau und Jakob (2004)
Abb. 415: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Jakob, Südwand, Isaak segnet Jakob (2004)
Abb. 416: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Jakob, Ostwand (2004)
Abb. 417: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Jakob, Nordwand, Jakobsleiter (2004)
Abb. 418: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Jakob, Nordwand, Jakob und Rahel am Brunnen (2004)

Abb. 419: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Jakob, Westwand, Pietas (2004)

Abb. 420: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Jakob, Nordwand, unbekannte Allegorie (2004)

Abb. 421: Palazzo Ruggieri, Zweites OG, Stanza mit Szenen zu Jakob, Südwand, unbekannte Allegorie (2004)

Abb. 422: Schöpfung Adams (aus: Maraffi 1554)

Abb. 423: Beseelung Adams (aus: Maraffi 1554)

Abb. 424: Geburt Evas (aus: Maraffi 1554)

Abb. 425: Sechstagewerk, Illustration der Malermi-Bibel, Detail (aus: Barbieri 1992, Abb. 27)

Abb. 426: Sündenfall (aus: Maraffi 1554)

Abb. 427: Vertreibung aus dem Paradies (aus: Maraffi 1554)

Abb. 428: Hans Holbein d.J., Vertreibung aus dem Paradies, Illustration aus der Historiarum Veteris Instrumenti Icones (aus: Roskill / Hand 2001, S. 86)

Abb. 429: Rom, Scala Santa, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies

Abb. 430: Rom, Santa Maria degli Angeli, Cappella Cinque, Decke: Allegorie der Erlösung (Foto ICCD, E 57723)

Abb. 431: Vatikan, Palazzo Apostolico, Sala Regia, Schlacht bei Lepanto, Detail (aus: Pietrangeli 1992, S. 404)

Abb. 432: Adam und Eva in Gedanken (aus: Maraffi 1554)

Abb. 433: Opfer Kains und Abels (aus: Maraffi 1554)

Abb. 434: Kain erschlägt Abel (aus: Maraffi 1554)

Abb 435: Vatikan, Palazzo Apostolico, Raffael-Loggien, Abraham und die drei Engel (aus: Dacos 2008, S. 153)

Abb. 436: Abraham und die drei Engel (aus: Maraffi 1554)

Abb. 437: Vatikan, Palazzo Apostolico, Raffael-Loggien, Flucht aus Sodom (aus: Dacos 2008, S. 154)

Abb. 438: Flucht aus Sodom (aus: Maraffi 1554)

Abb. 439: Loth mit seinen Töchtern (aus: Maraffi 1554)

Abb. 440: Vatikan, Palazzo Apostolico, Raffael-Loggien, Jakobsleiter (aus: Dacos 2008, S. 160)

Abb. 441: Jakobsleiter (aus: Maraffi 1554)

Abb. 442: Vatikan, Palazzo Apostolico, Raffael-Loggien, Jakob und Rahel am Brunnen (aus: Dacos 2008, S. 161)

Abb. 443: Rom, Palazzo Giustiniani, Galleria Grande, Decke (Foto ICCD, E 38569, Detail)

Abb. 444: Rom, Palazzo Mattei di Paganica, Stanza di Davide, Decke (Foto ICCD, E 53016)

Abb. 445: Rom, Palazzo Barberini (ehem. Sforza), Stanza di Giuseppe, Decke (aus: Giuseppina Magnanimi, Palazzo Barberini, Rom 1983, S. 95)

Abb. 446: Rom, Palazzo Corsini (ehem. Riario), Stanza di Salomo, Decke (Foto ICCD, E 61818)

Abb. 447: Frascati, Villa Arrigoni, Das Opfer Isaaks

Abb. 448: Frascati, Villa Aldobrandini, Vertreibung aus dem Paradies

Abb. 449: Cherubino Alberti, Isaak segnet Jakob, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 92164

Abb. 450: Palazzo Ruggieri, Erdgeschoss, Der Raub der Proserpina (2007)

Abb. 451: Cherubino Alberti, Der Raub der Proserpina, nach Polidoro da Caravaggio (aus: Bartsch 1982, Nr. 82)

Abb. 452: Palazzo Ruggieri, Piano Nobile, Stanza 2, Der Sturz des Phaethon (2007)