

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Rom im Umbruch?

Zur Schlüsselrolle von Kapellenausmalungen um 1520“

verfasst von / submitted by

Katharina Nordhofen, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

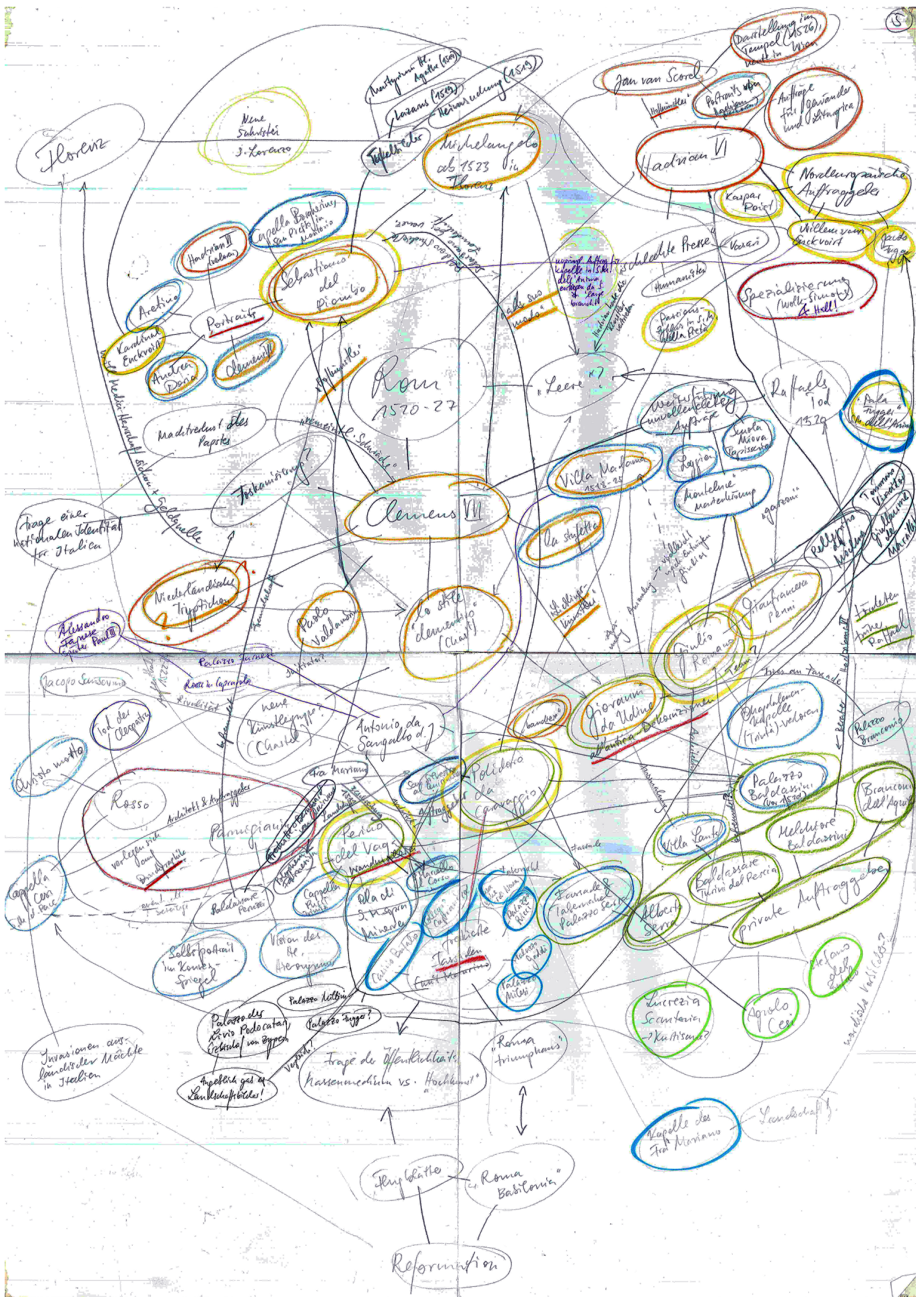
A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg



Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Zur Ausgangslage: Rom um 1520 – Ein Dickicht aus Daten und Fakten	1
--	---

Zum kunsthistorischen Forschungsstand	3
--	---

Polare Erklärungsmuster: Zwischen Klassik und Unklassik, Niedergang und Experiment

Inklusive Ansätze: Spezialisierung und Stilpluralismus

Zur Arbeitsweise	9
-------------------------	---

Ein kunstsoziologischer Ansatz: Der Maßstabwechsel vom Großen ins Kleine

Der Fokus: Die Schlüsselrolle von Kapellenprojekten

Zu Vorgehensweise und Methodik: 3 Kapellen – 3 Fragen

Technische Hinweise

Drei Kapellenprojekte um 1520 - drei Wendepunkte

I Perino del Vaga und die <i>Cappella del Crocifisso</i>	19
---	----

I.1 Die Ausgangssituation: Zusammenarbeit und Rivalität	20
---	----

I.2 Ein Projekt mit Potential: Die <i>Cappella del Crocifisso</i>	24
---	----

Ambitionierte Auftraggeber, Geldmangel und Perinos neues Selbstbewusstsein

Perino bezieht Stellung: Die Auseinandersetzung mit Michelangelo

I.3 Der Wendepunkt: vom auftragssuchenden Raffael-Schüler zum eigenständigem Künstler	36
---	----

II Rosso Fiorentino und die <i>Cappella Cesi</i>	38
---	----

II.1 Die Ausgangssituation: Der hoffnungsvolle Wechsel nach Rom	39
---	----

II.2 Ein Entrée auf dem Silbertablett: die <i>Cappella Cesi</i>	40
---	----

Angelo Cesis hohe Ambitionen

Rossos überraschendes Scheitern: persönlich und künstlerisch?

Das Nachspiel: Übergabe an Parmigianino

II.3 Der Wendepunkt: vom jungen Talent zum gescheiterten Neuankömmling	47
--	----

III	Sebastiano del Piombo und die <i>Cappella Borgherini</i>	48
III.1	Die Ausgangssituation: Portätist und Außenseiter	48
III.2	Sebastiano sucht Unterstützung: Die Kollaboration mit Michelangelo	50
III.3	Künstlerische Synthese: Zur Genese der <i>Cappella Borgherini</i>	53
	Die Transfiguration: Vorbild oder Nachahmung Raffaels?	
	Sebastianos Herausforderung: der Sprung vom Tafelbild zum Kapellenraum	
III.4	Der Wendepunkt: vom Außenseiter zum etablierten Einzelkünstler	60
Fazit		62
Resümee zu Situation der Auftraggeber: hohe Ambitionen – schwerfällige Realisierung		64
Resümee zur Situation der Künstler :1524 – das Jahr der Wendepunkte		66
Ausblick: Der Maßstabwechsel zum Kleinen – auch ein Wechsel zum Unfertigen?		68
Literaturverzeichnis		
Abbildungsteil		
Abbildungen		
Abbildungsverzeichnis		
Anhang		
Zusammenfassung (deutsch)		
Riepilogo (italienisch)		

Textteil

Einleitung

Zur Ausgangslage: Rom um 1520 - Ein Dickicht aus Daten und Fakten

Die Jahre um 1520 in Rom stellen für jede Art von Geschichtsschreibung eine Herausforderung dar, denn sie sind geprägt von einer Reihe komplexer Veränderungen auf politischer, religiöser und kultureller Ebene.

Seit 1513 regierte Giovanni de' Medici als Papst Leo X. In dieser Zeit hatte er nicht nur die Großprojekte seines Vorgängers Julius II., wie den Neubau von St. Peter und die Ausmalung der Stanzen vorangetrieben, sondern selbst weitere Projekte riesigen Umfanges, wie die Tapisserien Raffaels für die Sixtinische Kapelle oder den Bau der Villa Madama initiiert. Unter seinem Pontifikat entwickelte sich Raffael zum tonangebenden Künstler Roms, der mit Hilfe seiner gut organisierten Bottega in der Lage war, solche Großaufträge zu meistern. Als bildliches Zeugnis vereint das Porträt Leo X. aus der Hand Raffaels (Abb.1) den wichtigsten Auftraggeber und den erfolgreichsten Auftragnehmer der Zeit.

Anders als in den toskanischen oder umbrischen Städten hatte sich in Rom kein starkes Bürgertum als Auftraggeberschicht der Künste entwickelt, denn der Papst hielt eine Art Monopol auf das Mäzenatentum.¹ Mit Raffaels plötzlichem Tod am 6. April 1520 und dem Tode Leos am 1. Dezember 1521 setzten grundlegende Veränderungen ein. Die Werkstatt Raffaels löste sich langsam auf und zerfiel in viele Einzelkünstler, die in wechselnden Konstellationen einige Aufträge, darunter die Stanzen, zu Ende brachten. Nach schwierigen Auseinandersetzungen im Konklave, bei denen sich der Neffe Leos, Giulio de' Medici nicht durchsetzen konnte, folgte auf den Stuhl Petri ein Kompromisskandidat: der niederländische Kardinal Adrian von Utrecht, der als reformorientiert, fromm und asketisch galt. (Abb.2). Für die Anreise aus den Niederlanden nach Rom brauchte er mehrere Monate und scheint während seines kurzen Pontifikats viele vor den Kopf gestoßen zu haben. Das negative Urteil der Nachwelt wird vor allem durch Vasaris Äußerungen gefestigt, der als Zeitzeuge berichtet, Hadrian habe weder an Male-

¹ HALL 1999, 13-14.

rei, noch Skulptur, noch an anderen schönen Dingen Freude gehabt², sodass die führenden Künstler Roms fast vor Hunger gestorben seien, wie es in der Vita Giulio Romanos heißt. Diese negative Darstellung Hadrians ist in der jüngeren, historischen Forschung aufgearbeitet und revidiert worden. Dennoch sprechen einige Fakten dafür, dass er während seines nur acht Monate dauernden Pontifikats mit vielen Üblichkeiten in Rom brach, unter anderem die Rolle des Papstes als Mäzen der Künste kaum ausfüllte.³

So scheinen viele in Rom aufgeatmet zu haben, als nach seinem überraschendem Tode am 14. September 1523 nun doch Kardinal Giulio de' Medici, der Neffe Leos X. zu seinem Nachfolger gewählt wurde (Abb. 3). Besonders die Künstler setzten große Hoffnungen auf neue, umfangreiche Aufträge durch den zweiten Medici-Papst.⁴ Aus diesem Grunde kommen auch einige junge Künstler nach Rom, um ihr Glück zu versuchen, unter anderem Rosso Fiorentino und Parmigianino, der sein berühmtes Wiener Selbstporträt im Konvexspiegel (Abb. 4) geradezu als Musterstück für Clemens VII. anfertigte.⁵ Jedoch blieben die Hoffnungen auf neue päpstliche Aufträge größtenteils unerfüllt. Giulio de' Medici führte als Papst Clemens VII. zwar einige Großprojekte seines Onkels, wie den Neubau von St. Peter oder den Bau der Villa Madama fort, doch initiierte er in Rom keinerlei Neues von vergleichbarem Ausmaß. Dies scheint zwei Gründe gehabt zu haben: Als Papst stand er nicht nur im Fokus der Kritik der Reformation in Nordeuropa, sondern er befand sich auch im Schnittpunkt des Konfliktes zwischen dem französischen König Franz I. und dem spanisch-habsburgischen Karl V. Beide Herrscher konkurrierten um das heutige Italien und stellten eine ernsthafte Bedrohung für den Kirchenstaat dar (Abb. 5). Diese Rivalität zwischen den beiden Großmächten kulminierte im sog. *Sacco di Roma*, der Plünderung Roms durch die Truppen Karls V. Die Eroberung Roms kam unerwartet, da Clemens mit der Unterstützung der französischen Truppen rechnete, die ihn jedoch im Stich ließen, um nicht in einen direkten Kampf mit Spanien verwickelt zu werden.

² „Adriano, come quello che né di pitture o sculture né d'altra cosa buona si dilettaua [...] Disperati dunque Giulio e Giovanfrancesco, et insieme con esso loro Perino del Vaga, Giovanni da Udine; Bastiano Viniziano e gli altri artefici eccellenti, furono poco meno (vivente Adriano) che per morirsi di fame.“ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Band V, 59. Auf diese Stelle wies auch schon REISS 2005, 389 hin.

³ REISS 2005.

⁴ FREEDBERG 1971, 199, HALL 1999, 69, GOUWENS 2005, 3, BERNARDINI 2011, 95.

⁵ Eine nähere Untersuchung des Selbstporträts im Konvexspiegel bietet FERINO-PAGDEN 2002. Einen Überblick über Parmigianinos römische Zeit findet sich bei FERINO-PAGDEN 2003.

Das Ereignis des *Sacco* ist eines der einschneidendsten in der Geschichte Roms, bei dem Viele ihr Leben verloren, Gebäude und Kunstwerke beschädigt oder zerstört wurden und wichtige Reliquien, wie das Schweiß Tuch der Veronika, verschwanden. In den folgenden Jahren gaben viele Zeitgenossen Clemens VII. die Schuld und stellten ihn als Schwächling und ungeschickten Politiker dar.⁶ Dieses Negativurteil ist mittlerweile dank einer gründlichen Erforschung des historischen Kontextes durch Kenneth Gouwens⁷ und Sheryl Reiss' Sammelband *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*⁷ aus dem Jahr 2005 revidiert worden. Aufgrund vieler Faktoren, darunter vor allem die Reformation und der Konflikt zwischen Frankreich und Spanien, verlor das Papsttum in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an Einfluss und Bedeutung. In seiner Rolle als Papst versuchte Clemens mit wechselnden Bündnissen diesem Machtverlust entgegenzuwirken und den Kirchenstaat zu stabilisieren, was ihm nach 1527 auch teilweise gelang. Daneben galt sein persönliches Interesse aber vor allem dem Machterhalt seiner Familie, der Medici, in Florenz, den er geschickt sichern konnte.⁸ Seine Kunstpolitik konzentrierte er daher ebenfalls auf seine Heimatstadt, wo er Michelangelo durchgängig mit den Aufträgen für San Lorenzo und an der Medici-Kapelle beschäftigte.⁹

Zum kunsthistorischen Forschungsstand

In der kunsthistorischen Forschung gilt die Zeit um 1520 in Rom traditionell als Epochenchwelle zwischen Hochrenaissance und Manierismus, wobei sowohl der Tod Raffaels am 6. April 1520 als auch der sog. *Sacco di Roma* am 6. Mai 1527 als Epochen Grenzen diskutiert wurden. Die dazwischenliegenden sieben Jahre sind durch eine schnelle Abfolge politischer, aber auch kultureller Ereignisse geprägt, die sich als unübersichtliches Dickicht von Daten und Fakten, von Vernetzungen und Verstrickungen darstellen. Das erschwerte die kunsthistorische Forschung, die bis heute keinen umfassenden Überblick der Werke, Künstler und ihrer vielfältigen Beziehungen gewonnen hat. Der folgende Forschungsstand geht nicht rein chronologisch vor, sondern gliedert die bisherige Literatur in zwei große Argumentationslinien, die sich in ihrem Ansatz

⁶ ZIMMERMANN 2005.

⁷ GOUWENS/REISS 2005.

⁸ GOUWENS 2005, STINGER 2005, MCCLUNG HALLMAN 2005.

⁹ WALLACE 2005, REISS 2005.

grundsätzlich konträr verhalten: Auf der einen Seite stehen die polaren Erklärungsmuster, die mit Gegensatzpaaren von „entweder-oder“, „klassisch-unklassisch“, arbeiten, auf der anderen Seite die inklusiven Ansätze, die sich um ein Gesamtbild bemühen und für ein „sowohl-als auch“ plädieren.

Polare Erklärungsmuster: Zwischen Klassik und Unklassik, Niedergang und Experiment

Sicherlich aufgrund der historischen Komplexität fiel das Urteil über die Bedeutung dieser Zeit völlig entgegengesetzt aus. In der älteren Forschung galten diese Jahre als eine Phase künstlerischer Leere, verursacht durch die bloße Weiterführung der schon unter Raffael begonnen Projekte und die Knappheit der Aufträge.¹⁰ Dieses Urteil geht letztlich auf Vasaris Äußerungen über die vermeintlich schlechte Kunstpolitik Hadrians VI.¹¹ und das negative Urteil der Zeitgenossen über Clemens VII.¹² zurück. Doch auch die weit zurückreichende Bevorzugung und Idealisierung der Hochrenaissance durch die kunsthistorische Forschung führte zu einer anhaltenden Verurteilung der darauffolgenden Jahrzehnte als epigonal.¹³ Marcia Hall und Morten Steen Hansen führen diese Vorstellung eines Niedergangs der Kunst ab 1520 und des Gegensatzes zwischen der Klassik der Hochrenaissance und dem Unklassischen der darauffolgenden Jahrzehnte auf Künstler und Kunsttheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts zurück. Dieses Urteil wurde bis weit in das 20. Jahrhundert übernommen wurden.¹⁴ So vertreten John Shearman und Sidney Freedberg in den 1960er und 70er Jahren die These, dass die stilistischen Neuerungen, die als Manierismus bezeichnet werden, schon im Spätwerk Raffaels vorgeformt und durch den anhaltenden Stimulus Michelangelos inspiriert wurden. Daher baue die Kunst der 1520er auf den Errungenschaften einer früheren Künstlergenera-

¹⁰ „La dispersione e la perdita di numerose opere a la loro ubicazione in situazioni di scadente visibilità, e, d'altra parte, la condanna anche morale che ha pesato per secoli sul primo Manierismo, ha paradossalmente creato quasi il vuoto intorno a questi anni, un buco nero che ha progressivamente attirato a sé quasi tutto il resto. Da qui la confusione nelle attribuzioni, le incertezze, il dilatarsi o il restringersi oltre misura del catalogo di un artista la cui fisionomia appariva sfumata e incerta.“ PARMA ARMANI 1986, 9.

¹¹ REISS 2005.

¹² Siehe hierzu vor allem ZIMMERMANN 2005.

¹³ GOUWENS 2005, 4.

¹⁴ Hansen argumentiert, dass die Verurteilung des 16. Jahrhunderts auf die Zeit um 1600, besonders die Caracci-Brüder zurückginge, die die Praxis der Imitation, die das 16. Jahrhundert in Rom geprägt hatte, als eine künstlerische Sackgasse empfanden. HANSEN 2013, 9. Hall nennt vor allem Giovanni Pietro Bellori, den römischen Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts, auf den Idee des „Verfalls der Kunst“ und die Gegenüberstellung von „Klassisch“ und „Unklassisch“ zurückzuführen sei. HALL 1999, 6.

tion auf und sei lediglich eine Fortführung und Ausdeutung des Vorhergegangenen.¹⁵ Beide Autoren, besonders aber Freedberg entwickeln ihr Urteil über die 1520er Jahre anhand der Malerei Rosso Fiorentinos, deren Sinnlichkeit sie fasziniert und der sie fast widerwillig „stilistische Neuheit“¹⁶ einräumen. Allerdings bedienen sich dabei eines pejorativen Wortspektrums, dessen kunsthistorische Schlüsselbegriffe „hedonistisch“¹⁷, „experimentell“ und „unklassisch“¹⁸ sind. Freedberg geht sogar soweit in Rossos Malerei eine verfeinerte, aber zynische Haltung gegenüber der christlichen Religion und Moral zu unterstellen, die typisch für die römische Elite um Clemens VII. gewesen sei.¹⁹ Nur bei Shearman findet sich ein leiser Hinweis, die kunsthistorische Forschung seiner Generation sei von starken Vorurteilen geprägt, die womöglich den Blick auf die Kunst dieser Jahre verstellten.²⁰

In seiner Monographie *Il Sacco di Roma* von 1983 griff André Chastel diese Thesen auf, um sie in eindrucksvoller Weise mit sehr ähnlichen Argumenten und Begriffen ins Gegenteil zu verkehren. Aus der Leere wird für ihn eine Zeit des positiven, künstlerischen Experiments junger, hochsensibler und kreativer Künstler, die sich um den neuen Medici Papst scharten und deren Kunst zum Nukleus des Manierismus geworden sei.²¹ Er prägt den Begriff des *stile clementino*, der in der Folge häufig rezipiert und kritisiert wurde. So stimmt drei Jahre später Elena Parma Armani in ihrer Monographie über Pe-

¹⁵ So schrieb Shearman 1966: „For the language of Mannerism was not invented in the twenties by Rosso's generation, but by the previous one; and the Mannerism of Rosso and the other young artists of that brilliant group in Rome in the few hedonistic years before the Sack was one perfectly logical development out of the High Renaissance.“ SHEARMAN 1966, 161. Freedberg äußerte sich sehr ähnlich: „The vast resources held in synthesis within the classical style became a treasury from which the painters could select, and then elaborate, refine, or alter what they had selected to suit purposes that were extracted from the classical style, but no longer classical in essence“. FREEDBERG 1971, 175, 201. Siehe auch Fußnote 16.

¹⁶ „[...] in the years immediately following the death of Raphael there was an acceleration of the temper of experiment that had marked Raphael's own late career, probing in directions that in Raphael implied unclassical effects, and which the younger generation now made explicit. Despite the result of stylistic novelty, the lineage by which it evolved from classicism remains clear.“ Ibidem, 175, 201.

¹⁷ Siehe Zitat Shearman Fußnote 15.

¹⁸ „In both Rome and Florence the first half of the second decade was devoted to experiment - in Rome often of an unclassical kind, in Florence generally more extreme. In both places experiments established the salient propositions of a new expression, distinct in temper and means from the antecedent classicism. But in this time the very diversity of experiment - and, as well, another factor that should not be overlooked, the relative immaturity of the experimenters - did not make a consistency that could, as yet, be generalized under the rubric of a new historical style.“ FREEDBERG 1971, 176

¹⁹ Ibidem 1971, 201.

²⁰ Zum Cristo morto von Rosso Fiorentino merkt er an: „In its own right, however, it deserves to be appreciated for its beauty, if the prejudices of our own century do not still obscure it.“ SHEARMAN 1966, 168.

²¹ CHASTEL 1983, 142, 149, „Fra l'ultima maniera di Raffaello e il ritorno di Michelangelo a Roma, il vuoto fu colmato da un sviluppo più sofisticato di quanto si fosse mai visto prima nell'uno o nell'altro, uno sviluppo che ha consentito a giovani artisti dall'acuta sensibilità di sfruttare grandi temi.“ CHASTEL 1983, 154.

rino del Vaga von 1986 mit Chastels Thesen überein und sprach von einem „intellettualismo“²², der bezeichnend sei für eine Gruppe der „*pittori clementini*“, als deren Protagonisten sie Rosso Fiorentino, Parmigianino und Perino del Vaga benennt.²³ Auch Nesselrath glaubt noch 1999, Clemens habe eine „unmittelbare, anticlassische Stil- und damit Künstlerwahl“²⁴ betrieben. Linda Wolk-Simon tadelt zurecht, dass Parma Armani die Thesen Chastels anscheinend kritiklos übernimmt und wies mehrfach darauf hin, dass die Begriffe des *stile clementino* oder der *pittori clementini* unangebracht wären, da keiner der drei genannten Künstler jemals für Clemens VII. arbeitete.²⁵ Mit dem gleichen Argument lehnten in den 1990er Jahren auch David Franklin²⁶ und Marcia Hall²⁷ das Konzept eines clementinischen Stils ab.

Zwar wurde Chastels Begriff des *stile clementino* überwiegend verworfen, doch etablierte sich die allgemeinere These einer „florierenden künstlerischen Aktivität“.²⁸ Somit setzte Chastels *Il Sacco di Roma* von 1983 den entscheidenden Impuls zu einer neuen Beschäftigung mit den Jahren um 1520. Viele monographische Studien arbeiteten in der Folge das römische Oeuvre schon bekannter Künstler wie Sebastiano del Piombo²⁹, Parmigianino³⁰ und Rosso Fiorentino³¹ auf, oder widmeten sich der Wiederentdeckung der ehemaligen Mitglieder der Raffael-Werkstatt, vor allem Polidoro da Caravaggio³² und Perino del Vaga³³. Während diese erste Argumentationsgruppe noch in den polaren Erklärungsmustern verhaftet war, gibt es zwei neuere, inklusivere Ansätze, die sich stärker um einen Überblick bemühen.

²² „Le opere concepite a Roma in quegli anni rivelano una fortissima carica di intellettualismo.“ PARMA ARMANI 1986, 68.

²³ PARMA ARMANI 1986, 68-71.

²⁴ Interessanterweise weist Nesselrath selbst darauf hin, dass Parmigianinos Hoffnungen, von Clemens größere Aufträge zu erhalten, nie erfüllt wurden. Die mehrmaligen Geschenke des Malers an den Papst blieben ohne Folgen. Dennoch geht Nesselrath unbeirrt davon aus, Parmigianino habe Clemens Gunst genossen. NESSELRATH 1999, 258.

²⁵ WOLK 1987, 383, Fußnote 17. WOLK-SIMON 1989, 518f.

²⁶ FRANKLIN 1994, 121.

²⁷ HALL 1999, 80.

²⁸ In jüngerer Forschung taucht die These eines hochkreativen, experimentierfreudigen Klimas wieder verstärkt auf: „In the period bracketed by the death of Raphael in 1520 and the catastrophic Sack of the city in 1527, Rome saw a flourishing of artistic activity.“ WOLK-SIMON 2005, 253, zuletzt bei Bernardini: „questo crogiolo di spiriti liberi e geniali“ BERNARDINI 2011, 98.

²⁹ HIRST 1981.

³⁰ DE CASTRIS 2001.

³¹ FRANKLIN 1994.

³² GNANN 1997, MARINI 2005.

³³ WOLK 1987, HANSEN 2013.

Inklusive Ansätze: Spezialisierung und Stilpluralismus

Nach einer Vielzahl von Einzelstudien fehlte weiterhin ein Gesamtbild der Jahre um 1520. In den letzten beiden Jahrzehnten wurden zwei neue Thesen stark gemacht, die zu einem Überblick der Jahre zwischen 1520 und 1527 beitragen sollen: Spezialisierung und Stilpluralismus. Beide Begriffe versuchen die Heterogenität der römischen Kunstszene in den 1520ern nach Gattungen und Genres oder Stilkriterien zu ordnen. Eingeführt wurde die These der Spezialisierung von Linda Wolk-Simon in ihrer Dissertation von 1987 über das Frühwerk Perino del Vagas.³⁴ Sie deutet in einer Fußnote an, dass sich die ehemaligen Mitglieder der Raffael-Werkstatt nach deren Auflösung auf verschiedene Gattungen aufzuteilen begannen. In einem Aufsatz von 2005³⁵ führt sie anhand vieler Beispiele ihre These der Spezialisierung aus und listet somit erstmals einen großen Teil der Aufträge zwischen 1520 und 1527. Ihr Fokus richtet sich allerdings überwiegend auf die ehemaligen Mitarbeiter der Raffaelwerkstatt, die zwar einen großen Teil der römischen Kunstszene ausmachten, doch geraten andere Künstler außerhalb des Raffael-Kreises aus dem Blick. Gouwens fasste Wolk-Simons' These sehr treffend zusammen, als Wandel der Rolle vom „Künstler-Impresario“ der 1510er Jahre zum Spezialisten der 1520er.³⁶

Marcia Hall kam 1999, eventuell in Unkenntnis der These Wolk-Simons, zu einer ähnlichen Beobachtung, nach der sich die Mitarbeiter Raffaels nach dessen Tod angeblich auf jene Bereiche und Stilmodi konzentrierten, die schon ihre Stärke innerhalb der Werkstatt gewesen waren.³⁷ Halls Ansatz betont daher nicht nur die Ausdifferenzierung der Gattungen, sondern auch der Stile. Raffael habe in seinem Spätwerk die beiden etablierten Stilmodi, den Antiquarismus und den klassischen Stil, zu einer Synthese geführt, für die Hall den Begriff des *relieflike style*³⁸ einführt. Dieser sei allerdings nur eine der Stiloptionen des frühen Manierismus, wie sie die 1520er Jahre nennt, und habe sich letztlich erst gegen 1540 als Hauptströmung durchgesetzt. In den 1520er Jahren fehle ein klares künstlerisches Leitbild oder eine führende Auftraggeberpersönlichkeit,

³⁴ WOLK 1987, 384-385, Fußnote 20.

³⁵ WOLK-SIMON 2005.

³⁶ GOUWENS 2005, 10. Maria Grazia Bernardini sprach 2011 zuletzt ganz allgemein von einer Ausdifferenzierung, die nach 1520 zwischen den Mitgliedern der Werkstatt stattgefunden habe. BERNARDINI 2011, 95.

³⁷ HALL 1999, XII.

³⁸ Ibidem, 10f.

wie sie in den Jahrzehnten zuvor existiert habe. Sie betont die stilistische Vielfalt, nicht nur der Künstler untereinander, sondern auch ihrer verschiedenen Modi je nach Auftrag.³⁹ In den folgenden Kapiteln spannt Hall einen Bogen von 1500 bis 1600, setzt sich also über die von der Kunstgeschichte allgemein gesetzte Epochenschwelle der 1520er hinweg, und zieht einen stilgeschichtlichen Bogen, der erst mit Caravaggio um 1600 endet. Ihr neuer Blickwinkel nimmt vielmehr die großen Kontinuitäten anstelle der Brüche in den Fokus, wobei sie gleichzeitig der Vielfalt der Stilmodi und die Flexibilität betont, mit der die Künstler der 1520er Jahre zwischen diesen verschiedenen Tonarten wechselten. So zeigt sie einen neuen Weg auf, die vermeintlich überholte Methode der auf Epochengrenzen fokussierten Stilgeschichte zu aktualisieren.

Die Gleichzeitigkeit mehrerer, anscheinend ungleichzeitiger Stile thematisierte schon Frederik Antal in seinen Schriften und Vorträgen der 1930er und 40er Jahre, die zum Teil allerdings erst in jüngerer Zeit publiziert wurden. Unter ihnen sind besonders eine Vortragsreihe mit dem Titel *Painting of the High Renaissance in Italy with reference to Social Background*⁴⁰, die Monographie *Florentine Painting and its Social Background* von 1947 und sein Aufsatz *Remarks on the Methode of Art History* von 1949 zu nennen, in denen Antal den rein formalistischen Ansatz Wölfflins kritisiert und sich für einen, wie es heute heißen würde, interdisziplinären Ansatz ausspricht, der den politischen, ökonomischen und kulturellen Kontext des jeweiligen Kunstwerkes ernst nimmt.⁴¹ Antal selbst spricht sich mehrfach dafür aus, dass die Wahl eines Stils klar an die Erwartungen, die soziale Position und die Religiosität der Auftraggeber gekoppelt war und

³⁹ Ibidem, 9f.

⁴⁰ Die Vorlesungsreihe fand am Courtauld Institute zwischen 1937-38 statt, deren Skripte von Nicos Hadjinicolaou 1980 kommentiert und unter dem Titel *Raffaël zwischen Klassizismus und Manierismus* herausgegeben wurden. ANTAL 1980.

⁴¹ „Art historians are now in a position to take seriously into account the many-sidedness of any period, the complexity of types of outlook, and the mode of thought among various sections of the public.“ ANTAL 1949, 50. Dabei beruft er sich auf zwei kunsthistorische Schulen. Zunächst auf die Wiener Schule der Kunstgeschichte, besonders Alois Riegl und Dvořák, die sich im Zuge einer Stilgeschichte erstmals den Phasen des vermeintlichen Niederganges, zu denen auch der Manierismus zählte, zuwandten. In dem Spätwerk beider Forscher sieht Antal die ersten Ansätze, Kunstwerke auch aus einem gewissen Zeitgeist und dem ideengeschichtlichen Kontexts heraus zu verstehen. Daneben benennt er Aby Warburg, der in seinen Studien den intellektuellen Horizont der Auftraggeber in den Fokus rückte und die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkunst aufhob. ANTAL 1949, 49f.

geht soweit, bestimmte Stilentscheidungen, konkret „klassisch“ oder „manieristisch“⁴², als typisch für bestimmte soziale Klassen anzusehen. Antals eigener *social background* wird dabei immer wieder deutlich, denn er ist stark vom sozialistischen Gedankengut geprägt. Mögen Antals Zuordnungen von sozialen Klassen zu bestimmten Stilen auch nicht immer haltbar oder ausreichend begründet sein, ist es doch sein Verdienst erstmals die Gleichzeitigkeit mehrerer Stiloptionen aufgezeigt und ein Bewusstsein für die Flexibilität der Künstler je nach Projekt und Auftraggeber gefordert zu haben.

Somit steht Marcia Halls Ansatz des Stilpluralismus klar in der Tradition Antals, auch wenn sie seine Schriften nicht direkt zu kennen scheint.⁴³ Mit ihrer Monographie zum 16. Jahrhundert in Rom etablierte Hall ein Bewusstsein für die hohe, stilistische Flexibilität der Künstler, je nach Auftrag, doch fehlt hier die Rückbindung an Detailstudien und die Vernetzung von Einzelergebnissen.

Ebenso gibt Linda Wolk-Simon einen guten Überblick über die wichtigsten Projekte der 1520er, doch fehlt auch hier die Rückbindung an die Auswertung der reichen Detailstudien. Es ist eben nicht mehr als ein erster Überblick, denn bei genauerer Untersuchung sind ihre Kategorisierungen der einzelnen Künstler als Spezialisten für sakrale Wandmalerei, Tafelbilder oder Portraits, etc. nicht immer haltbar. Es fehlt weiterhin ein Ansatz, der die großen Thesen an die Detailstudien bindet und einen Bogen zwischen den vielen Künstlermonographien schlägt. Dieses Desiderat soll im Zuge der vorliegenden Arbeit mittels des folgenden Ansatzes gefüllt werden.

Zur Arbeitsweise

Ein Kunstsoziologischer Ansatz: Der Maßstabwechsel vom Großen ins Kleine

Aufbauend auf Linda Wolk-Simons und Marcia Halls These der Spezialisierung und Ausdifferenzierung der römischen Kunstszenen der 1520er Jahre, wird hier ein neuer,

⁴² Horst Bredekamp fasste in seinem Aufsatz *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung* aus dem Jahr 2000 die schwierige Begriffsgeschichte von „maniera“ und „Manierismus“ seit dem 16. Jahrhundert bis heute eindrucksvoll zusammen. Dabei stellte er überzeugend dar, wie die jeweilige Verdammung oder Glorifizierung des Manierismus letztlich eine Art Stellvertreter-Krieg für die Beurteilung der Moderne, besonders des Expressionismus, war. Er spricht von einer „wechselseitigen Be Spiegelung von Manierismus und Avantgarde“ (S. 117) und untersucht, inwiefern sich dahinter auch eine politische Einstellung verbarg. Damit greift er in gewisser Weise Antals Thesen auf, jedoch er den sozialen und politischen Hintergrund nicht der Künstler oder Auftraggeber, sondern der Kunsthistoriker, die sich über die Epoche des Manierismus äußerten. BREDEKAMP 2000.

⁴³ Antal wird an keiner Stelle in ihrer Monographie erwähnt. HALL 1999.

kunstsoziologischer Ansatz stark gemacht: Er geht weg von den klassischen Erklärungsmustern von Epochen- als Stilgrenzen und deren stark wertenden Begrifflichkeiten, wie klassisch/unklassisch, auf die ich im Forschungsstand Bezug genommen habe, hin zu einem Fokus auf die Akteure, hier die Auftraggeber und Künstler, um ihr Handeln mit der Evidenz der Werke selbst zu verbinden. Auf das Thema der vorliegenden Arbeit bezogen, geht der Ansatz von der Grundthese aus, dass sich in Rom um 1520 ein fundamentaler Maßstabswechsel vom Großen ins Kleine vollzog, der sich vornehmlich auf die Auftraggeberschaft und die Situation der Künstler bezieht. Die zwei Hauptfaktoren für diesen Maßstabwechsel sind die Auflösung der Raffael-Werkstatt und das Wegfallen des Papstes als Hauptauftraggeber.

Raffaels Tod, bzw. vielmehr die sukzessive Auflösung der Bottega zwang die ehemaligen Mitarbeiter dazu, sich als Einzelkünstler neu zu etablieren. Sie gerieten, so wie ich es nennen möchte, in einen Positionierungsstress auf dem Kunstmarkt und es kam zu starken Bestrebungen der Individualisierung und Rivalität zwischen ehemaligen Kollegen und Freunden. Diese wirkte sich auf alle Ebenen des künstlerischen Lebens aus: die Arbeitsverhältnisse, Beziehungen zueinander und die Verbindlichkeiten gegenüber Auftraggebern.

Der Tod Leos X. am 1. Dez. 1521, sowie die politische Instabilität in Europa und Italien, die das Papsttum stark unter Druck setzte, beendeten das Monopol des Papstes. Neben ihm als wichtigstem und größtem Auftraggeber in Rom hatte sich kein starkes Bürgertum als weitere Auftraggeber-Schicht entwickeln können.⁴⁴ Unter den beiden Nachfolgern verlor der Papst diese Sonderstellung, denn sowohl Hadrian VI. als auch Clemens VII. gaben keine weiteren Großprojekte, wie z.B. die Stanzen oder die Sixtinische Kapelle in Auftrag und auch begonnene Aufträge wurden gar nicht oder nur zögerlich fortgeführt. Somit kam es zu einer grundlegenden Verschiebung der Auftraggeberschaft: Anstelle des Papstes nahmen nun vermögende Kaufleute, Bürger oder Kurienmitglieder den Platz der wichtigsten Auftraggeber ein, die sich ebenfalls einem Positionierungsstress ausgesetzt sahen.

⁴⁴ HALL 1999, 13f.

Beide Faktoren führten zu einer Art Vakuum, wie Marcia Hall⁴⁵, allerdings mit anderen Schlussfolgerungen, schon erkannt hatte: Mit Raffael und Leo X. fielen letztlich zwei Leitfiguren weg, die Geldströme, Kunstpolitik und Arbeitskräfte in ihren gemeinsamen Projekten zu bündeln wussten. Sowohl Hadrian VI. als auch Clemens VII. nahmen die Rolle des Papstes als Mäzen der Künste nicht wahr und auch das Monopol der Raffael-Werkstatt zerbrach nach 1520. Wie ich in der Folge erstmals herausarbeiten möchte, versuchten in diesen so entstandenen Leerraum neue Auftraggeber und Künstler vorzustoßen und begaben sich in einen Positionierungswettstreit. So initiierten einzelne oder in kleinen Gruppen agierende Künstler und Auftraggeber eine Vielzahl von Projekten deutlich kleineren Umfanges, die mit geringeren finanziellen Mitteln und in kürzeren Zeiträumen realisierbar waren. Zusammenfassend möchte ich also die neue These des Maßstabswechsels vom Großen ins Kleine einführen, der bis heute von der Forschung unerkannt geblieben ist und sich auf drei Ebenen vollzog: erstens als Verschiebung in der Auftraggeberschaft vom Papst zu Bürgern, Adeligen und Kurienmitgliedern; zweitens im Umfang von Groß- zu Kleinprojekten und drittens in der Arbeitsweise der Künstler von der Großwerkstatt Raffaels zu vielen Einzelkünstlern. Um diesem Phänomen des Maßstabswechsels zum Kleinteiligen auf die Spur zu kommen, werden mithilfe eines kunstsoziologischen Ansatzes in der Folge nicht nur die Werke isoliert, sondern zusammen mit dem Agieren der Künstler in der römischen Kunstszene betrachtet.

Der Fokus: Die Schlüsselrolle von Kapellenprojekten

In der Konsequenz dieses Maßstabswechsels kommt es in Rom um 1520 zu einer Zuspitzung auf Kapellen, denn sie entsprechen in mehrfacher Hinsicht den veränderten Bedürfnissen der Auftraggeber und Künstler: Mit „Kapelle“ sind in diesem Zusammenhang Seitenkapellen in öffentlichen Kirchen gemeint, deren stärkstes Charakteristikum die Doppelfunktion als zugleich privater und öffentlicher Ort ist. Es handelt sich also um klar abgegrenzte, meist nicht allzu große Räume, die sich im Medium Fresko schnell, günstig und effektiv gestalten lassen. Als räumlich und zeitlich überschaubare

⁴⁵ „Importantly, modal thinking helps to explain why the period following the deaths of Pope Leo and Raphael lacked the unity of the Classic style. In the 1520s both patronal and artistic leadership failed to provide the kind of definitive models of the previous decade.“ Ibidem, 9-10.

Projekte kommen sie in idealer Weise den veränderten Bedürfnissen der Künstler und Auftraggeber entgegen.

Kurzer Rückblick: Seitenkapellen in Venedig, Florenz und Rom

Freilich spielt in Italien der Raumtypus der Seitenkapelle spätestens seit den großen Bettelordenskirchen des 14. und 15. Jahrhunderts eine besondere Rolle, an deren weitläufige Hauptschiffe sich eine Unzahl von Seitenkapellen anschließt. Die bekanntesten Beispiele stammen aus der Republik Venedig⁴⁶, deren soziales Gefüge sich deutlich vom päpstlichen Rom unterschied, doch stellte die Dominikanerkirche *Santa Maria Sopran Minerva* in Rom einen ähnlichen Fall dar. Letztlich waren privat gestiftete Seitenkapellen keinesfalls auf Ordenskirchen beschränkt, sondern es handelt sich um ein zeitlich und geographisch extrem weit verbreitetes Phänomen. Sie boten Adels- und Bürgerfamilien, Bruderschaften, Zünften und Einzelpersonen die Möglichkeit eines eigenen Andachtsraumes, dessen Patrozinium und Ausstattung speziell den Bedürfnissen und Wünschen der Auftraggeber angepasst werden konnte. Somit wurden sie zur Plattform für religiöse Sonderinteressen, waren darüber hinaus aber auch Mittel zur Selbstdarstellung und Untermauerung des eigenen Prestige.

Im speziell römischen Kontext sind die Auftraggeber aber weniger Zünfte und Bruderschaften, sondern seit jeher Kardinäle, Kurienmitglieder, einflussreiche Figuren des päpstlichen Hofes oder der römische Adel. Nach der Rückkehr des Papstes aus dem Exil in Avignon erfuhr die Tradition der Stiftung von Seitenkapellen im Rom des 15. Jahrhunderts eine starke Belebung. In dieser Phase gab es neben dem Papst noch genügend Spielraum für private Auftraggeber, sodass einige bis heute bekannte Kapellenausmalungen entstanden: Beginnend mit der *Cappella Branda Castiglione* von Masolino und Massacio in *San Clemente* (Abb. 6), sind hier als wichtigste Beispiele die *Cappella Carafa* in *Santa Maria sopra Minerva* von Filippino Lippi (Abb. 7) und die *Cappella Bufalini* in *Santa Maria in Araceoeli* von Pinturicchio (Abb. 8) zu nennen. Letztlich gehört auch die päpstliche Privatkapelle im *Palazzo Vaticano*, die *Cappella Niccolina* von Fra Angelico und Benozzo Gozzoli (Abb. 9) in diese Reihe, da sie trotz ihrer anderen Funktion, in Format und Struktur den Seitenkapellen in öffentlichen Kirchen entspricht.

⁴⁶ Hier sind besonders die Franziskanerkirche *Santa Maria Gloriosa dei Frari* und die Dominikanerkirche *Santi Giovanni e Paolo* zu nennen.

All diese Kapellen zeichnet aus, dass die Ausstattung überwiegend aus Fresken besteht, die fast die gesamte Wandfläche der Kapellen bedecken und teils in mehrere Register und klar umrissene Bildfelder gegliedert sind oder die gesamte Wandfläche als einen Malraum begreifen. Dieses Schema findet sich genauso in Seitenkapellen der großen Ordenskirchen in Florenz, wie Ghirlandaios *Cappella Sassetti* in *Santa Trinità* (Abb. 10), um nur ein Beispiel aus dieser Stadt herauszugreifen. Die Ähnlichkeit zu den römischen Privatkapellen verwundert nicht, sind doch die zuvor aufgeführten römischen Beispiele überwiegend von florentinischen, wenn nicht sogar von den selben Malern ausgeführt worden.⁴⁷

Im frühen 16. Jahrhundert wird in Rom die Tradition von privaten Seitenkapellen mit Raffaels *Cappella Chigi* in *Santa Maria del Popolo* fortgeführt und auf eine neue Ebene gehoben (Abb. 11). Es handelt sich nicht mehr nur um eine rein malerische Ausstattung, wie in den zuvor erwähnten Beispielen, sondern vielmehr um ein Gesamtkunstwerk, denn Raffael entwarf neben der Architektur auch deren plastische, skulpturale und malerische Gestaltung. Da sowohl der Auftraggeber Agostini Chigi als auch Raffael 1520 starben, stagnierten die Arbeiten an der Kapelle während der 1520er Jahre und wurden erst in den 1530ern fortgesetzt. Dennoch muss sie den Künstlern der 1520er einen konstanten Vergleichs- und Bezugspunkt geboten haben.

Julius II. und Leo X. bündelten die künstlerische Aktivität so stark an den päpstlichen Hof, dass sich aus dieser Zeit, mit Ausnahme Agostino Chigis, kaum Beispiele für privates Mäzenatentum finden lassen. Erst durch den erneuten Wandel um 1520, der sich durch Wegfallens des Papstes und der Auflösung der Raffaelwerkstatt vollzog, gab es mehr Handlungsspielraum für private Auftraggeber. Das Novum der vorliegenden Arbeit besteht in der Erkenntnis, dass in Folge des Maßstabwechsel vom Größeren ins Kleinere die Seitenkapelle eine neue, gesteigerte Bedeutung erhält. Bezeichnenderweise bemühten sich auch Künstler, die bisher in anderen Medien gearbeitet hatten, nun um Kapellenprojekte, wie zwei Studien im Hauptteil dieser Arbeit belegen. Kapellen treten also in der öffentlichen Wahrnehmung an die Stelle der päpstlichen Großaufträge, indem sie sowohl Künstlern als auch neuen Auftraggebern eine Plattform der Selbstdarstellung

⁴⁷ Nicht unerwähnt darf natürlich die erste Ausmalungsphase der Sixtinischen Kapelle bleiben, mit der Papst Sixtus 1481 gleich vier Florentiner Meister mit ihren Werkstätten beauftragte: Sandro Botticelli, Perugino, Domenico Ghirlandaio und Cosimo Rosselli. Von den zuvor erwähnten privaten Seitenkapellen unterscheidet sich die *Cappella Sistina* sowohl im Raumtypus als eigenständiger Saal innerhalb eines Palastgefüges, als auch in ihrer Funktion als päpstliche Palastkapelle fundamental von den zuvor genannten Beispielen und gehört daher nicht in diese Reihe.

und Neupositionierung bieten. Wie ich in den folgenden drei Beispielen erstmals aufzeigen möchte, sind sich sowohl Künstler als auch Auftraggeber jenes Potentials durchaus bewusst, das in dem „Medium Kapelle“ liegt. Tatsächlich zeigt auch die Retrospektive, dass bestimmte Kapellenprojekte für Künstler und Auftraggeber zum Wendepunkt werden, an dem sich für beide Erfolg oder Misserfolg entschieden hat. Daher kann man Kapellen als das kritische Medium begreifen, in dem sich die größeren politischen, ökonomischen und sozialen Umbrüche kondensiert nachweisen lassen. Diese besondere Qualität von Kapellen ist in der Forschung zu den ersten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Rom bisher noch nicht erkannt worden und steht erstmals im Zentrum dieser Untersuchung.

Zur Vorgehensweise und Methodik: 3 Kapellen - 3 Fragen

Quantifizierung: 3 Kapellen

Quantitativ konnten etwa 22 Aufträge identifiziert werden, die grundsätzlich mit der Ausstattung von Seitenkapellen durch Tafel- oder Wandmalerei verbunden waren.⁴⁸ Ihr Umfang variiert stark, beginnend bei einem kleinen Fresko oder Tafelbild bis hin zu einer Gesamtausmalung. Die Zahl kann nur als grobe Annäherung verstanden werden, da durch die Plünderungen des *Sacco di Roma* 1527 viele Dokumente vernichtet und Kunstwerke stark beschädigt oder zerstört wurden. Im Falle von Tafelbildern ist die Zuordnung besonders schwierig, da oftmals der Ursprungsort und Originalkontext unbekannt sind oder nur vermutet werden können. Gerade die Unterscheidung von Tafelbildern für den privaten Raum und Altarbildern für öffentliche Kirchenräume kann in vielen Fällen nicht mehr eindeutig vorgenommen werden.

⁴⁸ Zu den Tafelbildern, die in Zusammenhang mit einer Kapellenausstattung stehen oder gestanden haben könnten, zählen Giulio Romanos *Pala Fugger* für *Santa Maria dell'Anima*, seine *Steinigung des Hl. Stephanus*, die er von Rom aus für die Kirche *Santo Stefano* in Genua anfertigte. Darüber hinaus Sebastiano del Piombos *Heimsuchung* aus dem Louvre, seine *Heilige Familie* aus der Kathedrale in Burgos, seine *Pietà* für die Kathedrale in Viterbo, und die *Erweckung des Lazarus* aus der National Gallery in London, sowie eine Wiederholung der Geißelung als Tafelbild aus der *Cappella Borgherini*, heute im Museo Civico Viterbo. Außerdem gehören Perino del Vagas *Pala di Santa Maria sopra Minerva*, Parmigianinos *Vision des Heiligen Hieronymus*, heute in der National Gallery in London und Rosso Fiorentinos *Cristo morto*, heute im Museum of Fine Arts in Boston dazu. Die Zahl 22 ergibt sich, wenn man die zuvor genannten Tafelbilder mit den in der folgenden Fußnote erwähnten Kapellenausmalungen zusammenzählt.

Für eine Ausmalung der Wand- und/oder Deckenflächen, die über ein Einzelbild hinausgeht, konnten zwölf Beispiele⁴⁹ identifiziert werden, von denen acht auch realisiert wurden und zumindest in Fragmenten erhalten sind. Diese zwölf bilden den Ausgangspunkt dieser Untersuchung. Die Verteilung dieser Kapellenprojekte an verschiedene Künstler ist aussagekräftig in Bezug auf deren Bedeutung in der römischen Künstlerszene, die sich meiner Meinung nach in den 1520er Jahre in drei Gruppen aufteilte. Im Fokus dieser Arbeit stehen daher drei konkrete Kapellenprojekte von drei unterschiedlichen Künstlern, die je einer der drei Gruppen zugeordnet werden können. Durch die vergleichende Analyse dieser drei Fälle soll nachgewiesen werden, dass sich Kapellenprojekte als das kritische Medium der Zeit um 1520 sich nicht nur auf bestimmte Gruppen der Kunstszene (damit sind sowohl die Auftraggeber als auch die Künstler gemeint) beschränkten, sondern allgemein nachweisbar und ein Charakteristikum dieser Zeit sind.

Die erste Gruppe der Kunstszene umfasst die ehemaligen Raffael-Mitarbeiter, die quantitativ den größten Teil ausmachten und einzeln oder manchmal in kleinen Projektgruppen arbeiteten. Drei der sieben erhaltenen Projekte erhielt Perino del Vaga, an einem vierten, der *Capella della Passione* in *Santa Maria della Pietà* (Abb. 12-13), arbeitete er gemeinsam mit Polidoro da Caravaggio. Perino konnte sich somit ungefähr die Hälfte aller Aufträge sichern und wird daher von Linda Wolk als „Spezialist“ für Kapellenausmalungen betrachtet.⁵⁰ Neben dem gemeinsamen Projekt mit Perino, führte Polidoro da Caravaggio in *San Silvestro al Quirinale* eine weitere Kapelle aus, die für ihre zarten Landschaftsszenen berühmt ist (Abb. 14-18). Sowohl Perino als auch Polidoro waren ehemalige Mitarbeiter Raffaels. Im Zuge der sukzessiven Auflösung der Raffaelwerkstatt nach 1520 arbeiteten sie gemeinsam mit Giovanni da Udine als lose Arbeitsgemeinschaft zusammen, doch konzentrierten sie sich vor allem auf den Aufbau ihrer Einzelkarrieren. Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird herausgearbeitet, wie Perino del

⁴⁹ Die acht noch ganz oder in Fragmenten erhaltenen Kapellen umfassen Sebastiano del Piombos *Cappella Borgherini* in *San Pietro in Montorio*, Perino del Vagas *Cappella della Madonna* und *Cappella del Crocifisso* in *San Marcello al Corso*, Perino del Vagas *Cappella Pucci* in *Trinità dei Monti*, die *Cappella della Passione* in *Santa Maria della Pietà*, die vermutlich von Perino del Vaga begonnen und von Polidoro da Caravaggio und einem weiteren, unbekannten Künstler fortgeführt wurde, Polidoro da Caravaggios *Cappelletta di Fra Mariano* in *San Silvestro al Quirinale*, Rosso Fiorentinos *Cappella Cesi* in *Santa Maria della Pace* und Giulio Romanos und Francesco Pennis Magdalenen-Kapelle in *Trinità dei Monti*. Darüber hinaus sind einige Fresken außen und in einer Kapelle in Sant' Eustachio von Perino del Vaga nicht mehr erhalten. Zu Kapellenprojekten dieser Jahre, die nie über das Anfangsstadium hinaus gelangten zählen Sebastianos Entwürfe für die Chigi-Kapellen in *Santa Maria del Popolo* und *Santa Maria della Pace*, sowie die Kapelle für Kardinal Enckevoirt in *Santa Maria dell' Anima*.

⁵⁰ WOLK 1987, 382.

Vagas *Cappella del Crocifisso* in *San Marcello al Corso* den kritischen Wendepunkt in seiner Karriere markiert, an dem sich, im Sinne des kunstsoziologischen Ansatzes betrachtet, ein neues Selbstverständnis als eigenständiger Künstler, jenseits von der alten Rolle als ehemaliger Raffaelschüler, ausdrückt.

Das zweite Kapitel nimmt die „Neuankömmlinge“ in den Blick, die nach dem Tode Raffaels und eventuell in der Hoffnung auf Aufträge durch Papst Clemens VII. ab 1523/24 nach Rom kamen. Diese Gruppe ist sehr klein, dennoch sind ihre beiden Hauptvertreter der Kunstgeschichte wohl bekannt: Rosso Fiorentino und Parmigianino. Diese jungen Künstler standen am Anfang ihrer Karrieren und versuchten nacheinander mithilfe desselben Kapellenprojektes, für den ebenso ambitionierten Agnolo Cesi in *Santa Maria della Pace*, in der römischen Kunstwelt Fuß zu fassen. Im zweiten Kapitel wird aufgezeigt, wie diese Kapellenausmalung, besonders für Rosso Fiorentino, zum Markstein des Erfolges bzw. Scheiterns in der ewigen Stadt wird.

Im dritten Kapitel steht Sebastian del Piombo im Fokus, der den Einzelfall eines „Außenseiters und Einzelkünstlers“ darstellt, der schon seit den 1510er Jahren in Rom arbeitete, jedoch neben der dominanten Raffael-Werkstatt keinen leichten Stand hatte. Er selbst unterhielt keine Großwerkstatt, sondern arbeitete überwiegend alleine. Um 1520 schuf er jedoch mit Unterstützung Michelangelos die *Cappella Borgherini* in *San Pietro in Montorio*. Dieses Kapellenprojekt markiert einen Wendepunkt, der seinen endgültigen Durchbruch in der römischen Kunstszene besiegelte, denn wie bisher völlig übersehen wurde, erhielt Sebastiano durch Erfolg dieses ersten Kapellenprojektes drei weitere, außerordentlich prestigeträchtige Kapellen-Aufträge.

Qualifizierung: 3 Fragen

Seitenkapellen sind also in mehrfacher Hinsicht das kritische Medium der 1520er Jahre in Rom: An ihnen kondensieren sich die größeren Umbruchsprozesse und der Maßstabwechsel vom Großen ins Kleine, der den Wandel weg vom Monopol des Papstes und weg von Raffaels Großwerkstatt umfasst, hin zu vielen, unterschiedlichen Auftraggebern, Einzelkünstlern und kleineren Projekten. Darüber hinaus durchdringt das Phänomen der Seitenkapelle als Wendepunkt in Künstlerkarrieren alle drei Gruppen der römischen Kunstszene. Kapellen können nur deshalb zu Wendepunkten werden, da in ihnen das Potential liegt die Positionierung der Beteiligten innerhalb eines sozialen oder

künstlerischen Gefüges zu verändern. Um dieses Phänomen letztlich noch konkreter zu fassen, werden in der folgenden Analyse der drei Kapellenprojekte immer wieder aufgegriffen drei Fragen: Die erste Frage richtet sich auf die Position der Auftraggeber in der römischen Gesellschaft. Welche Ambitionen und Absichten verbanden sie mit dem Kapellenprojekt und wie werden sie konkret umgesetzt?

Der zweite Fragenkomplex beschäftigt sich mit der Positionierung der Künstler innerhalb der Kunstszene: Welche reale Position nahmen die Künstler bei Beginn des Projektes ein? Welche Hoffnungen waren mit der Kapellenausmalung verknüpft und erfüllten sie sich?

Die dritte Frage beschäftigt sich mit der Bedeutung Raffaels und Michelangelos als zwei unumgängliche Vergleichspunkte. In welcher Weise setzten die Künstler Referenzen an den einen oder anderen ein? Welche Absichten sind mit diesen Bezugnahmen verknüpft? Wie verhält sich diese künstlerische Positionierung zu der Rolle der Künstler innerhalb der Kunstszene?

Je nach Quellenlage werden diese Fragen in den drei Kapiteln unterschiedlich gewichtet oder anders verknüpft. In jedem Fall bilden sie aber das Fundament, auf das sich jede Detailanalyse der vielen Daten und Hinweise stützt. Im Fazit werden diese Fragen dann nochmals explizit wieder aufgegriffen, mit den Ergebnissen der drei Einzelanalysen zusammenfassend beantwortet und zu den Erklärungsmustern der bisherigen Forschung in Relation gesetzt.

Technische Hinweise

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war zunächst die systematische Anschauung und eigene fotografische Dokumentation der noch erhaltenen und zugänglichen Kapellen während meines zehnmonatigen Romaufenthaltes. Daraus konnte ich vor Ort ein erstes grundlegendes Verständnis für die Bauprojekte der Zeit und die Rolle der Kapellen gewinnen. Damit ist in einem Dreischritt die räumliche Dimension, sowohl der Kapelle selbst, als auch ihr Verhältnis zu Nachbarkapellen im selben Kirchenraum, und ihr Dialog mit weiteren Kapellen in der Stadt Rom gemeint.

Der umfassende Bestand der *Bibliotheca Hertziana* des Max-Planck Institutes für Kunstgeschichte, als ausgewiesener Fachbibliothek für italienische und speziell römische Kunst, ermöglichte mir die gleichzeitige Analyse der publizierten Primärquellen,

der nahezu zeitgenössischen Quellen, wie Vasari Viten, sowie der vorhandenen Forschungsliteratur. Dadurch konnten deren Thesen und Ergebnisse an den realen Schauplätzen überprüft, und somit bestätigt oder in Frage gestellt werden.

Der Fußnoten-Apparat der folgenden Arbeit ist besonders ausführlich und bedarf daher eines kurzen Kommentars: Die Fußnoten werden hier bewusst als Möglichkeit genutzt, mit der Komplexität der historischen Situation, der kunsthistorischen Forschung und der schwierigen Quellenlage umzugehen.

Auf einer ersten Ebene bieten sie tiefergehende Informationen zur Biographie der beteiligten Künstler, Auftraggeber oder zur Geschichte des Ortes und der Kapelle, die zum Verständnis des jeweiligen Kapellenprojektes von Bedeutung sind, in ihrer Detailfülle aber den Haupttext verunklären würden.

Auf einer zweiten Ebene dient der Fußnoten-Apparat dazu, historische Quellenbelege anzuführen. Darunter sind vor allem Vasaris Viten von Bedeutung, die eine hybride Stellung zwischen Primär- und Sekundärquelle einnehmen. Einerseits sind sie oftmals die einzige Quelle für historische Umstände, andererseits sind sie keinesfalls objektiv, sondern stark von persönlichen Meinungen oder kunsttheoretischen Ansichten gefärbt, sodass sie nicht umsonst als eines der ersten Werke der wissenschaftlichen Disziplin der Kunstgeschichte gelten.

In einer dritten Ebene spiegeln die Fußnoten das Ringen der kunsthistorischen Forschung wider, mit den unübersichtlichen Daten und Fakten, sowie starken Meinungen zu den 1520er Jahren in Rom umzugehen. So bieten sie Raum für Exkurse zu verwandten Forschungszweigen oder Themen, die sich auf den ersten Blick nur teilweise mit der Bedeutung von Kapellenprojekten überschneiden, aber deren Verständnis deutlich bereichern, die jedoch im Haupttext selbst aus Gründen der Stringenz lediglich nur angedeutet werden können.

Neben der Anschauung vor Ort, der Analyse der Schriftquellen und bisherigen Forschungsliteratur dienen stilistische und ikonographische Analysen der Malereien selbst und der erhaltenen Zeichnungen dazu, dem Selbstverständnis des Künstlers im Moment der Kapellenausmalung näher zu kommen und aufzuzeigen, inwiefern er sich durch dieses Kapellenprojekt bemüht, einen Wendepunkt in seiner Künstlerkarriere selbst herbeizuführen. Mit dieser Vorgehensweise kann eine Neubewertung der Kapellenausmalungen vorgenommen und erstmals der These nachgegangen werden, dass Kapellen das

kritische Medium der Zeit um 1520 waren, sowohl für die neue Auftraggeber-Schicht, als auch für die Künstler.

Drei Kapellenprojekte um 1520 – Drei Wendepunkte

I. Perino del Vaga und die Cappella del Crocifisso

Perino del Vaga⁵¹ gehörte dem inneren Kreis der Raffael-Mitarbeiter⁵² an, für die er hier zunächst stellvertretend steht. Die 1520er Jahre bilden für ihn und seine ehemaligen Kollegen die Phase des Übergangs vom Mitglied der Bottega zu einem eigenständigen Künstler. Allerdings sticht Perino aus dieser Gruppe besonders heraus, da er an verhältnismäßig vielen Kapellenprojekte der 1520er Jahre beteiligt war und auch in den 1530er und 40er Jahren seinen Erfolg in diesem Medium fortsetzen konnte. Wie kam es also, dass er zu einem regelrechten „Spezialisten“ für Kapellenausmalungen⁵³ wurde? Wie sich dieser Übergang vom jungen Raffael-Mitarbeiter zum eigenständigen Künstler vollzog und warum das Projekt der *Cappella del Crocifisso* den kritischen Wendepunkt markiert, steht im Zentrum dieses Kapitels.

⁵¹ Die wichtigste Quelle für Perino del Vagas Werdegang und Karriere ist Vasaris Vita, die ungewöhnlich lang, detailreich und präzise ist. Giovanna Saporì vertritt in ihrem Aufsatz *Lo Specchio di Perino* die These, dass Vasari ein ambivalentes Verhältnis zu Perino gehabt habe, da er ihn einerseits als starken Konkurrenten sah, andererseits aber dessen Zeichnungen kopierte und ihn bewunderte. Die Angaben zur Biographie und den Werken sind ausgesprochen akkurat, sodass fast vermutet werden könnte, diese Informationen habe Vasari von Perino selbst erhalten. Darüber hinaus stellt Vasari seine eigenen Idealvorstellungen von einem modernen, universal begabten Künstler, der Bedeutung des *disegno* und des neuen römischen Stiles anhand der Biographie Perino del Vagas dar. Nebenbei fließen auch seine Ansichten über die Päpste Hadrian VI. und Clemens VII. ein. Somit ist die Vita Perinos nicht nur eine Quelle für die Biographie und das Oeuvre Perino del Vagas, sondern gibt auch Einblick in Vasaris Bewertung der 1520er Jahre. SAPORI 2013.

⁵² Zu den ehemaligen Mitarbeitern Raffaels gehörten auch Giulio Romano, Francesco Penni, Polidoro da Caravaggio und Giovanni da Udine.

⁵³ Diese These geht zurück auf WOLK 1987, 382.

I.1 Die Ausgangssituation: Zusammenarbeit und Rivalität

Als Perino 1516 als junger, aufstrebender Künstler⁵⁴ nach Rom kam, gelang es ihm so-
gleich, Mitglied der Raffaelwerkstatt zu werden. Als Freskant wirkte er an bedeutenden
Aufträgen wie der Loggia des Kardinals Bibbiena und den Stanzen mit.⁵⁵ Trotz seiner
Jugend wurde er schnell zu einem wichtigen Mitarbeiter der *bottega* und war nahe am
Puls der Zeit.⁵⁶

Der plötzliche Tod Raffaels und die darauf folgende sukzessive Auflösung der Werk-
statt zwangen ihn und die anderen Mitarbeiter dazu, sich neu zu orientieren. Ihnen stan-
den dabei zwei Optionen offen: Zum einen die Kollaboration mit ehemaligen Kollegen,
um begonnene Aufträge der Werkstatt zu beenden, zum anderen, sich als selbstständiger

⁵⁴ Perino del Vaga wurde 1501 in Florenz unter dem Namen Pietro Buonaccorsi vermutlich in ärmlichen Verhältnissen geboren und ging als Jugendlicher bei einem Maler namens Andrea de' Ceri in die Lehre, bevor er zwischen 1512 und 1515 in der Werkstatt Ridolfo Ghirlandaios arbeitete. Wie Parma Armani darstellt, hatte Ghirlandaio zwar den Zenit seines Erfolges schon überschritten, dennoch öffnete diese Erfahrung dem jungen Maler die Türen in andere künstlerische Kreise. So machte er im Umfeld Ghirlandaios seine prägenden Erfahrungen mit dem *Cascina*-Karton von Michelangelo und war gemeinsam mit vielen weiteren Künstlern, darunter Andrea del Sarto, Pontormo und Baccio Bandinelli an den Vorbereitungen der ephemeren Apparate für den Einzug des Medici-Papstes Leos X. in Florenz im November 1515 beteiligt. PARMA ARMANI 1986, 13-15. 1516 wechselte er von Florenz nach Rom, vermutlich in der Hoffnung, dass der Medici-Papst Leo X. besonders florentinische Künstler fördern würde. WOLK-SIMON 1989, 516. Vasari berichtet, Perino habe sich für die Rom-Reise einem Maler namens Vaga angeschlossen, und dieser habe ihn auf der Suche nach einem neuen Lehrmeister unterstützt. Daher habe er bei Ankunft in der ewigen Stadt den Spitznamen „del Vaga“ erhalten und später beibehalten. VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 109-110.

⁵⁵ Sicherlich war er auch an weiteren Projekten beteiligt, doch herrscht in der Forschung über seine genaue Rolle und seinen Status in der *bottega* Raffaels keine eindeutige Meinung. WOLK-SIMON 1989, 516.

⁵⁶ Die Bewertung von Perino del Vagas künstlerischem Schaffen durch die Kunstgeschichtsschreibung hat im 20. Jahrhundert einen starken Wandel erfahren, wie Linda Wolk in der Einleitung zu ihrer Dissertation kurz und übersichtlich zusammenfasst. Sie skizziert, wie Bernard Berenson zu Beginn des 20. Jahrhunderts Perino zu den vermeintlich zurecht vernachlässigten Malern des 16. Jahrhunderts zählt und erst durch einige Einzelstudien von A. E. Popham, die Beschäftigung mit Perino auf eine neue Basis gestellt worden sei. Daraufhin habe sich die Forschung vor allem dem späteren Werk Perinos in Genua und Rom zugewandt, das Frühwerk sei jedoch noch kaum beachtet worden. Erst die Arbeiten Wolk-Simons und Parma Armanis konnten diese Lücke schließen. PARMA ARMANI 1986, WOLK 1987, WOLK-SIMON 1989, WOLK-SIMON 2005. Für einen ausführlicheren Forschungsstand mit weiteren bibliographischen Angaben siehe WOLK 1987, 1-8.

Künstler zu etablieren. Perino versuchte in den frühen 1520er Jahren⁵⁷ zunächst beide Wege gleichzeitig zu beschreiten und sich alle Optionen offen zu halten.

Doch herrschte von Anfang an starke Konkurrenz zwischen den vormaligen Kollegen, unter denen sich regelrecht zwei Lager bildeten⁵⁸: Auf der einen Seite versuchten Giulio Romano und Francesco Penni das Erbe Raffaels zu übernehmen und die Werkstatt weiterzuführen. Auf der anderen Seite schlossen sich Perino del Vaga, Giovanni da Udine und Polidoro da Caravaggio zu einer losen Arbeitsgemeinschaft zusammen und kollaborierten in wechselnden Konstellationen an verschiedenen Projekten.⁵⁹ Perinos Strategie lässt sich anhand seiner frühen Aufträge gut verfolgen: er nahm gezielt Kontakt zu ehemaligen Auftraggebern Raffaels auf und nutzte seine Position als „Schüler“ um neue Aufträge zu gewinnen. Darunter fällt als erstes größeres Projekt, die Ausmalung des Palazzos für Melchior Baldassini in den Jahren 1520/21. Der Bau und die Ausstattung des Palazzos (Abb. 19-22, 24, 26-29, 31-33) vereinte einen Architekten und

⁵⁷ Mit dem Frühwerk Perinos aus den ersten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts setzt sich die leider unveröffentlichte Dissertationsschrift Linda Wolks auseinander, die erstmals alle bekannten Projekte Perinos der Jahre bis 1527 rekonstruiert. Ihrer Arbeit liegt die These zugrunde, dass sich Perino nach der Auflösung der Raffaelwerkstatt in den Jahren zwischen 1520 und 1522 besonders als Freskenmaler etabliert und damit Raffael zumindest in einer Gattung beerbt. Die These der Spezialisierung der einzelnen Raffaelschüler auf verschiedene Gattungen und Genre arbeitet Wolk in der Folge weiter aus, und unterstützt sie mit Belegen aus dem Schaffen weiterer Raffael-Mitarbeiter, wie Giulio Romano oder Polidoro da Caravaggio. Gerade ihre Publikationen legen somit einen entscheidenden Grundstein für das bessere Verständnis und der Jahre um 1520 in Rom. Ab 1989 veröffentlicht sie unter dem Doppelnamen Linda Wolk-Simon. WOLK-SIMON 1989, WOLK-SIMON 2005. Fast zeitgleich zu Wolks Dissertation erscheint 1986 die erste Monographie zu Perino del Vaga unter dem Titel *Perin del Vaga. L'anello mancante* von Elena Parma Armani. Sie unternahm erstmals den Versuch, das gesamte Oeuvre Perinos zu behandeln und stilkritisch einzuordnen. Dabei zeigt sie sich besonders von André Chastels *Il sacco di Roma* beeinflusst, in dem sie dessen These von einer jungen Künstlergruppe um Rosso Fiorentino und Parmigianino, die mit ihrer experimentellen Malerei die römische Kunst zwischen 1520 und 1527 revolutioniert hätten und somit zum Nukleus des Manierismus wurden, unkritisch übernimmt. Nach Parma Armani sei es zwischen diesen Künstlern zu einer Art „Osmose“ (zu diesem Begriff siehe PARMA ARMANI 1986, S. 10) gekommen, sodass deren gemeinsamer Stil sich durch gelängte Figuren, geschmeidige und geschwungene Bewegungen und eine chromatische, changierende Farbigkeit auszeichne. Perino ist für sie gleichberechtigt neben Rosso und Parmigianino einer der führenden Künstler dieser Gruppe, zu der sie auch noch Polidoro da Caravaggio zählt. PARMA ARMANI 1986. Dass die ersten drei jedoch niemals zusammengearbeitet haben, erwähnt Parma Armani nicht. Daran wird deutlich, wie wenig sie Chastels Thesen hinterfragt und die historischen Faktenlage prüft. Ähnliche Kritik äußert auch Linda Wolk-Simon in ihrer Rezension, in dem sie anmerkt, dass Perino niemals einen Auftrag von Papst Clemens VII. erhalten hat und es daher abwegig sei, seine Kunst als Ausdruck eines *stile clementino* zu bezeichnen. WOLK-SIMON 1989.

⁵⁸ PARMA ARMANI 1986, 324, WOLK 1987, 377.

⁵⁹ Dazu gehören Fresken außen und in einer kleinen Kapelle nahe *Sant'Eustachio*, die heute verloren sind. RAVELLI 1987, 39, WOLK 1987, 342-346, 379, WOLK-SIMON 2005, 265. Sowie die Fassade und ein Tabernakel des Palazzos von Alberto Serra, die noch in Fragmenten erhalten sind. WOLK 1987, 362, 378, WOLK-SIMON 2005, 266.

drei Maler, die alle eng mit Raffael zusammengearbeitet hatten.⁶⁰ Zum Teil die Architektur, vor allem aber die Ausstattung knüpfen stilistisch und motivisch eng an die Großprojekte unter Raffael an. So wirken Giovanni da Udines Grottesken in der ebenerdigen *sala* des Palazzo Baldassini (Abb. 22 und 24) wie eine Fortführung der Ausmalung der Loggia des Kardinals Bibbiena im Vatikan (Abb. 23 und 25), an der Giovanni da Udine und Perino del Vaga ebenfalls beteiligt waren. Auch Perinos Raumgliederung mit Nischenfiguren im *salone* (Abb. 26-29) erinnert stark an die *Sala di Costantino* (Abb. 30), die zwar erst 1524 ausgeführt wurde, doch hatte Raffael detaillierte Entwürfe und Kartons hinterlassen, die Perino aus seiner Zeit in der Werkstatt vertraut gewesen sein müssen.⁶¹ Alle beteiligten Künstler führen also kurz nach Raffaels Tod bekannte Formen und Bildthemen fort und profitieren von der „Marke Raffael“.

Nachdem die Arbeiten am Palazzo Baldassini abgeschlossen sind, fällt es Perino jedoch schwer, Aufträge gleichen Ausmaßes zu finden. Er konzentriert sich auf seine Einzelkarriere und begnügt sich mit kleineren Projekten, vor allem für Sakralräume, die schnell und kostengünstig von ihm alleine ausgeführt werden können.⁶² Darunter sticht als erster Auftrag für eine Kapellenausmalung die *Cappella della Madonna* in *San Marcello al Corso* heraus (Abb. 34-37). Bis auf ein Fragment mit zwei Putten (Abb. 37) sind diese Fresken heute zerstört, jedoch lassen sich Ikonographie und Struktur der Stirnwand anhand einer Entwurfszeichnung Perinos (Abb. 38) rekonstruieren.⁶³ In der malerischen Gliederung orientiert sich Perino an einem vor allem durch Raffael etablierten Schema zweier realer oder gemalter Nischen mit Skulpturen als rahmende Ele-

⁶⁰ Der Entwurf für den Palazzo stammt von Antonio da Sangallo, einem der einflussreichsten Architekten im Rom der 1510er und 1520er Jahre, der vor allem am Neubau St. Peters beteiligt war und gemeinsam mit Raffael die päpstliche Villa Madama auf dem Monte Mario entwarf. Die Innenausstattung des Palazzo Baldassini übernahmen drei ehemalige Raffael-Mitarbeiter. Perino freskeirte den *salone* im ersten Stock und die angrenzende *stufetta* (Abb. 33). Polidoro da Caravaggio fertigte einen Fries für das *studiolo* (Abb. 31-32) und heute verlorene Fresken im *cortile*. Giovanni da Udine schmückte einen gewölbten Saal im Erdgeschoss mit seiner Spezialität, den Grottesken (Abb. 22 und 24).

⁶¹ Vertiefende Studien bieten PARMA ARMANI 1986, 34-42 und die monographische Studie zum Palazzo Baldassini COGOTTI/GIGLI 1995.

⁶² Er arbeitet unter anderem an einer Pala mit der Kreuzabnahme für *Santa Maria sopra Minerva*, die heute nur in Fragmenten überliefert ist und an einem Fresko mit der Beweinung Christi für die kleine Kirche *Santo Stefano del Cacco*, das ebenfalls nur schlecht erhalten ist. Für einen umfassenden Überblick über die vielen, kleinen Projekte aus dieser Phase siehe WOLK 1987, 321-358, WOLK-SIMON 1989, 517f.

⁶³ Popham publizierte das Blatt erstmals 1945 und brachte es in Zusammenhang mit dem Projekt der *Cappella della Madonna*. POPHAM 1945.

mente eines zentralen Bildfeldes.⁶⁴ Hier umgeben sie das Gnadenbild, für dessen Verehrung die Kapelle entstanden ist. Seine Auftraggeber zeigen sich zufrieden⁶⁵ und Perino ist mit kleineren Aufträgen beschäftigt, doch führt keiner davon zu einem Durchbruch als etablierter Künstler.

Kurz darauf, im Jahr 1522, ist Perino an einem zweiten Kapellenprojekt beteiligt, der *Cappella della Passione* in *Santa Maria della Pietà* auf dem *Campo Santo Teutonico*. Das Projekt ist vielfach unterbrochen und an andere Künstler übergeben worden. Die Quellenlage ist ausgesprochen dürftig und auch die Fresken selbst sind in so schlechtem Zustand, dass sie kaum mehr als die Ikonographie verraten (Abb. 12-13).⁶⁶ Wichtig ist an dieser Stelle, dass Perino sich konstant um Aufträge für Kapellenausmalungen bemüht, doch zwingt ihn der Ausbruch der Pest 1522 Rom zu verlassen, sodass dieses Projekt für ihn im Sande verläuft und ihm nicht den entscheidenden Karriereschub verschaffen kann.

⁶⁴ An dieser Stelle danke ich Prof. Giovanna Saponi der Università di Roma Tre für den Hinweis, dass das Schema von hochrechteckigem Altarbild flankiert von zwei Standfiguren in Nischen als Gliederungssystem in den 1520er Jahren eine besonders wichtige Rolle spielt. In meiner Recherche zum Motiv der Nische mit Standfigur möchte ich eine grobe Chronologie vorschlagen, welche Werke in der Entwicklung dieses Schemas in Rom um 1500 von Bedeutung sein könnten. Äußert prominent tauchen gemalte Standfiguren in scheinarchitektonischen Nischen in den Wandmalereien der ersten Phase in der Sixtinschen Kapelle auf. Das dritte Register von unten zeigt als Ganzfiguren vor scheinarchitektonischen Nischen eine Reihe von Päpsten, die das Martyrium erlitten haben. Je zwei Nischen, getrennt von einem Gurtbogen des Gewölbes, alternieren mit einem Rundbogenfenster, sodass schon von einer rahmenden Funktion gesprochen werden kann. Als Rahmung eines Altarbildes finden sich reale Nischen in zwei Entwurfszeichnungen Raffaels für die Architektur der *Cappella Chigi* in *Santa Maria del Popolo*. Vier der acht Wände des oktogonalen Raumes werden durch Nischen aufgebrochen, die mit den größeren, glatten Wandflächen alternieren. Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 165A und 169A. Zur komplizierten Baugeschichte der *Cappella Chigi* und Raffaels Anteil daran siehe BENTIVOGLIO 1987. Im Ashmolean Museum in Oxford befindet sich unter der Inventarnummer 516v eine Architekturskizze Raffaels, die den Blick in einen länglichen Kirchen- oder Kapellenraum zeigt, dessen Stirnwand dem Entwurf Perinos für die *Cappella della Madonna* besonders nahe kommt. Die zentrale Konche wird hier ebenfalls von zwei Nischen flankiert, über denen sich annähernd quadratische Felder befinden. In Perinos Entwurf befinden sich solche rechteckigen Felder unter den Nischen. Der Wechsel zwischen Standfiguren in Schein-Nischen und Bildfeldern bzw. Fenstern bestimmt auch einige säkulare Wandmalereien für Innenräume, so in der *Sala di Costantino*, für die Raffael detaillierte Entwürfe hinterließ und an deren späterer Ausführung 1524 Perino eventuell beteiligt war. Dieses Schema greift Perino selbst im *salone* des *Palazzo Baldassini* 1521-22 auf und könnte es, in zusätzlicher Kenntnis von Raffaels Entwürfen für die Chigi-Kapelle in *Santa Maria del Popolo*, auf den kleinen Sakralraum der *Cappella della Madonna* in *San Marcello al Corso* übertragen. Als weitere, zeitgenössische Vergleichsbeispiele für eine ähnliche Gliederung ebenfalls im Medium der Kapellenausmalung sind Polidoro da Caravaggios Kapelle für *Fra Mariano* in *San Silvestro al Quirinale* oder Parmigianinos Entwurf einer Kapelle, vermutlich für die *Cappella Cesi* in *Santa Maria della Pace*, zu nennen.

⁶⁵ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 134.

⁶⁶ Für die näheren, äußerst schwierigen Umstände dieses Kapellenprojektes, an dem auch Perinos Kollege Polidoro da Caravaggio beteiligt war, siehe PARMA ARMANI 1986, 49-50. RAVELLI 1987, 39. WOLK 1987, 358-368. WOLK-SIMON 2005, 263-65 mit weiterer Literatur in den Fußnoten 31-38. REISS 2005, 355 und weitere Literatur in Fußnote 78.

Er verbringt einige Monate in Florenz. Über den Grund dieser Reise gibt es verschiedene Annahmen⁶⁷, sicherlich gehört dazu der Ausbruch der Pest in Rom, doch könnte Perino für eine gewisse Zeit auch der schwierigen Auftragssituation in Rom entkommen wollen, die durch den Tod Papst Leos X. und der zögerlichen Kunstpolitik seines Nachfolgers Papst Hadrian VI. entstanden war. Über Perinos Aufenthalt in Florenz erzählt Vasari die Episode, dass die florentinischen Künstler voller Neugierde auf Perino zugekommen seien und ihn gebeten hätten, eine Kostprobe seiner „römischen Kunst“ zu liefern.⁶⁸ Unabhängig davon, inwieweit Vasaris Anekdote der Wahrheit entspricht, der Florenzaufenthalt ist ein Moment der Selbstfindung für Perino. In seiner eigenen Heimatstadt wird Perino damit konfrontiert, mittlerweile als römischer Maler, als Vertreter einer neuen Schule zu gelten.⁶⁹ Dabei richtet sich der Fokus auf ihn allein, er ist nicht umgeben von Konkurrenten, die die gleiche Ausbildung vorweisen können, sondern er ist der Römer.

Als die Pest 1523 auch Florenz heimsucht, kehrt Perino nach Rom zurück und erhält einen weiteren Auftrag für eine Kapellenausmalung in der Kirche *San Marcello al Corso*, in der er zuvor schon die *Cappella della Madonna* ausgeführt hatte: die *Capella del Crocifisso*.

I.2 Ein Projekt mit Potential: Die *Cappella del Crocifisso*

Das Projekt der *Cappella del Crocifisso* (Abb. 39) markiert einen kritischen Wendepunkt in der Karriere Perinos vom Raffael-Schüler zum eigenständigen Künstler. Diese These stützt sich auf zwei Argumentationslinien: zum einen auf eine neue Interpretation der historischen Umstände und besonders der erhaltenen Vertragstexte zwischen Perino und der *Confraternità del Ss.mo Crocifisso di S. Marcello*, die als Auftraggeber auftrat; zum anderen auf eine stilistische und motivische Analyse der Fresken und ihrer Vor-

⁶⁷ Vasari gibt als Grund für diese Reise an, ein befreundeter Goldschmied namens Piloto habe Perino überredet, seiner Heimatstadt um der alten Zeiten willen einen Besuch abzustatten. VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 124f.

⁶⁸ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 124-131. Perino arbeitet an kleineren Gemälden und zwei Freskenprojekten, die jedoch nie über das Stadium des Kartons hinaus gedeihen. Weiterführende Informationen zu Perinos Florenzaufenthalt siehe PARMA ARMANI 1986, 51-54.

⁶⁹ Diese Einschätzung des Florenzaufenthaltes teilt auch Wolk-Simon, die so treffend formulierte: „Paragone, in this case between manners of painting, seems to be the symbolic subtext of this moment of his career, the artist positioning himself as both an heir and an antagonist to the Florentine tradition.“ WOLK-SIMON 1989, 518.

zeichnungen, die erstmals in Perinos Karriere einen solch deutlichen Michelangelo-Bezug aufweisen.

Ambitionierte Auftraggeber, Geldmangel und Perinos neues Selbstbewusstsein

Im Sinne des kunstsoziologischen Ansatzes belegen die erhaltenen Verträge eine neue Souveränität Perinos gegenüber seinen Auftraggebern. Die Dokumente sind seit Längerem bekannt, doch wurden sie bisher nur in Bezug auf Datierungsfragen der einzelnen Phasen der Kapellenausmalung analysiert.⁷⁰ Hier wird eine neue Interpretation des Quellenmaterials vorgenommen und argumentiert, inwiefern sich in ihnen ein verstärktes Selbstbewusstsein ausdrückt.

Die Umstände dieses Auftrages sind für Perino ausgesprochen günstig. *San Marcello al Corso* liegt äußerst zentral⁷¹, sodass Perinos Werke für die Öffentlichkeit gut zugänglich sind. Der Neubau der Kirche nach einem Brand 1519 und die Gründung der *Confraternità del Ss.mo Crocifisso di S. Marcello* sind ambitionierte Projekte, die von einflussreichen Bürgern und Adeligen vorangetrieben werden⁷², denen sich der junge Künstler mit diesem Kapellenprojekt besonders empfehlen kann. Laut Vasari erhielt Perino den zweiten Auftrag für *San Marcello* explizit aufgrund der Zufriedenheit mit seiner ersten Kapelle.⁷³ Dass Perino ein weiteres Mal an einer Kapellenausmalung in die-

⁷⁰ Zwischen Perino und der Bruderschaft müssen drei Vertragsdokumente existiert haben, von denen allerdings nur die letzten beiden erhalten sind. Die Verträge wurden 1913 von Giuseppe Fiocco im Archiv gefunden, erstmalig gemeinsam mit der Kapelle analysiert und in Auszügen publiziert. Er schätzt, dass der erste Vertrag vermutlich zu Beginn des Jahres 1523 zu Stande kam. FIOCCO 1913. Gesammelt und ungekürzt wurden alle erhalten Dokumente allerdings erst durch Parma Armani veröffentlicht, PARMA ARMANI 1986, 349-351.

⁷¹ Die Kirche liegt äußerst zentral am südlichen Ende des Corso nahe der Piazza Venezia.

⁷² *San Marcello* ist eine der ältesten Kirchen Roms und ein Ort wichtiger historischer Ereignisse. Als eindringliches Beispiel kann angeführt werden, dass am 8. Oktober 1354 die Familie Colonna den Leichnam ihres gestürzten Feindes, des letzten Tribuns Cola di Rienzo drei Tage lang in *San Marcello* ausstellen ließen, bevor er verbrannt wurde. GIGLI 1996, 23-25. Doch im 14. Jahrhundert ist das Gebäude in keinem guten Zustand und wird daher 1369 dem relativ jungen, 1233 in Florenz gegründeten Servitenorden in der Hoffnung auf Sanierung übergeben. Hundertfünfzig Jahre später, im Mai 1519, brennt die Kirche fast vollständig nieder. Sofort werden Maßnahmen zum Neubau ergriffen, unterstützt durch den Medici-Papst Leo X., der sich um eine Stärkung der Beziehungen zwischen Florenz und Rom bemüht und den Servitenorden sicherlich aufgrund dessen florentinischen Ursprungs fördert. Zwei Artefakte blieben auf wundersame Weise vom Feuer verschont und wurden daraufhin vom Volk verehrt: ein Fresko einer Madonna auf einem Mauerrest und ein hölzernes Kruzifix. Schon 1521 freskierte Perino del Vaga eine erste Kapelle im Neubau, die das verehrte Madonnenbild aufnimmt. 1522 wird das Kruzifix während der Pestepidemie in einer 16-tägigen Prozession durch die Straßen Roms getragen um der Seuche Einhalt zu gebieten. Daraufhin gründet sich eine Bruderschaft zur Verehrung des Kreuzes, die *Confraternità del Ss.mo Crocifisso di S. Marcello*. GIGLI 1996, 11-35. Zur Geschichte der Bruderschaft siehe DELUMEAU 1951.

⁷³ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 134.

ser Kirche arbeitet⁷⁴, ist ein Beleg für seinen wachsenden Ruf als selbstständiger Künstler.

Nachdem vermutlich 1523 ein erster Vertrag zwischen der Bruderschaft und Perino zustande kam⁷⁵, nahm er die Arbeiten rasch auf und führte einen großen Teil des Deckenfreskos aus. Sein Interesse an dem Projekt ließ jedoch sehr schnell nach, sodass die Bruderschaft sich bemüht fühlte, einen zweiten Vertrag vom 6. Februar 1525 aufzusetzen.

Fast unbemerkt⁷⁶ blieb bisher, wie deutlich sich die finanziellen Schwierigkeiten der Bruderschaft in diesem zweiten Vertrag schon abzeichnen. Zu Beginn des Dokumentes wird explizit erwähnt, dass aufgrund von Geldmangel das Projekt nicht zu Ende geführt werden konnte: „et propter impotentiam Societatis prefate non potest ad perfectionem opus devenire“⁷⁷. Von den vereinbarten 200 Dukaten hatte Perino bisher lediglich 6 erhalten, obwohl er schon etwa ein Jahr an der Kapelle arbeitete. Die Bruderschaft ist nicht in der Lage den versprochenen Lohn zur Gänze in Bargeld auszuzahlen, stattdessen muss sie Perino ein Haus überlassen, bis er durch Mieteinnahmen 100 Dukaten daraus gezogen hat.⁷⁸ Im Gegenzug verpflichtet sich Perino zur Fertigstellung der Kapelle bis zum 20. März 1526. Besonders auffällig ist, dass die Bruderschaft darauf besteht, dass Perino ab dem 8 April 1525 durchgängig an der Kapelle arbeitet und bis zur vereinbarten Frist die Kapelle mit Malereien und den dazugehörigen Zeichnungen übergibt:

„Perinus de Bonacorsi pictor florentinus ex alia, ex solempni pacto inter Eos habito, convenerunt et ad infrascriptas conventiones devenerunt, videlicet, quod prefatus magister Perinus teneatur et debeat usque et per totam optavam diem mensis aprilis et per totam vigesiam diem mensis Martii futuri de

⁷⁴ Die *Cappella del Crocifisso* befindet sich direkt neben der von ihm ca. zwei Jahre zuvor freskierten *Cappella della Madonna* im rechten Seitenschiff und ist somit die vierte Kapelle auf der rechten Seite des Hauptschiffes. Der querrrechteckige Kapellenraum wird von einem Tonnengewölbe überspannt und von Süden durch ein halbkreisförmiges Lünettenfenster belichtet. Auf der Nordseite öffnet sich die Kapelle in ihrer ganzen Höhe zum Hauptschiff. Pilaster in den Ecken des Raumes tragen eine Architravzone, die die Marmorinkrustationen der Wände von der freskierten Deckenfläche trennt. Im Zentrum der Südwand befindet sich der Altar in Form einer Ädikula, in deren Zentrum das verehrte Kruzifix angebracht ist. Bis auf die Fresken der Decke stammen alle heute sichtbaren Ausstattungselemente aus späteren Phasen und spielen daher an dieser Stelle keine Rolle. Alle Details zur späteren Gestaltung finden sich ausführlich bei GIGLI 1996.

⁷⁵ FIOCCO 1913

⁷⁶ Lediglich FIOCCO 1913 wies schon auf die finanziellen Schwierigkeiten hin.

⁷⁷ Die folgende Analyse stützt sich auf den Abdruck des vollständigen lateinischen Vertragstextes im Anhang von Parma Armanis Monographie über Perino del Vaga. PARMA ARMANI 1986, 349.

⁷⁸ Die Umstände, unter denen dieses Haus Perino überlassen wird und welche Rechte und Pflichten sich damit verbinden werden sehr ausführlich im Vertrag festgehalten.

anno 1526 dare totam pinctatam et finita dictam Capellam cum picturis et designis, at dictorum dominorum Guardianorum et societatis voluntatem [...].“⁷⁹

Diese Formulierungen verrät die Sorge, Perino könnte parallel an anderen Projekten arbeiten und die Kapelle für *San Marcello* darüber vernachlässigen. Dass diese Befürchtung keineswegs unbegründet war, wird im Folgenden noch deutlich werden.

Als weiteres Druckmittel, um Perino zur Fertigstellung der Kapelle zu bewegen, enthält der Vertrag schließlich noch die Androhung von 25 Dukaten Abzug, sollte Perino die Frist vom 20. März 1526 nicht einhalten: „et quod dictus Magister Perinus teneatur dictam Capellam perficere in termino predicto ut supra, alias quod perdat et perdere debeat mercedem 25 ducatorum“.⁸⁰

Allerdings scheint Perino völlig unbeeindruckt von diesen Drohungen gewesen zu sein, denn er überzieht die vereinbarte Frist um mehr als ein Jahr. Die Arbeiten an der Kapelle ziehen sich bis 1527, als sie durch den *Sacco di Roma* abrupt gestört wurden.⁸¹ Erst am 25. April 1539 entsteht ein drittes Vertragsdokument, in dem sich Perino erneut zur Fertigstellung verpflichtet. Ursprünglich war Perino mit einer Gesamtausmalung der Kapelle beauftragt, wie aus dem Vertragsdokument vom 6. Februar 1525 hervorgeht, doch durch die vielen Unterbrechungen und Verzögerungen wurde der Auftrag im dritten Vertragsdokument von 1539 auf die Decke, die Flächen links und rechts des Fensters sowie den Eingangsbogen beschränkt.⁸² Diese wurden später wohl ebenfalls von Daniele da Volterra ausgeführt. Am 6. Mai 1543 wurden die Arbeiten endlich abgeschlossen.⁸³

Die bisherige Forschung nutzte die erhaltenen Vertragsdokumente lediglich, um die Chronologie der Realisierung zu rekonstruieren. Die Bedeutung der beiden Folgeverträge als Zeugnisse des vergeblichen Bemühens der Bruderschaft Druck aufzubauen und Perino zur Fertigstellung zu bewegen, wurde bisher übersehen. Die letzte Planänderung von 1539, die den Auftrag von einer Gesamtausmalung auf die Decke und kleinere

⁷⁹ Siehe Abdruck des vollständigen lateinischen Vertragstextes im Anhang von PARMA ARMANI 1986, 349.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Perino das zentrale Bildfeld des Deckengewölbes, die Erschaffung Evas und die Evangelisten Markus und Johannes realisiert. Letzterem fehlte noch ein Arm, was die Plötzlichkeit der Unterbrechung bezeugt. Die Evangelisten Matthäus und Lukas waren nur bis zum Karton gediehen.

⁸² PARMA ARMANI 1986, 65.

⁸³ Ibidem 262. Durch die Erweiterung des Lünettenfensters im Jahr 1866 und andere Umbauten sind die Fresken der Wände verloren gegangen, sodass heute allein die Decke erhalten ist. FIOCCO 1913, 92, GIGLI 1996, 92f.

Wandflächen reduzierte, geschah sicherlich aus der Erfahrung heraus, dass Perino unzuverlässig arbeitete. Die Bruderschaft scheint jegliche Hoffnung auf eine Gesamtausmalung aufgegeben zu haben und suchte nach einer realistischen Lösung.

Das Kapellen-Projekt, das 1523 so erfolgsvorsprechend begann, muss Perino schon nach kurzer Zeit fast gleichgültig geworden sein. Er verzögerte immer wieder die Fertigstellung und delegierte sie schließlich an seinen jungen Mitarbeiter Daniele da Volterra. Der Maßstabwechsel vollzieht sich hier also in zweifacher Weise: Zunächst durch das Projekt der Kapelle selbst, in dem die Bruderschaft als neuer Auftraggeber auftritt und Perino als junger Maler sich mit Hilfe der Kapelle neu positionieren will. Darüber hinaus könnte man aber auch von einem Maßstabswechsel zum Kleineren sprechen, indem das Projekt nach und nach immer reduziert wurde, um überhaupt realisierbar zu sein.

Was bewirkte diesen Wandel? Mit Blick auf den historischen Kontext, möchte ich drei mögliche Gründe vorschlagen. Erstens entwickelte sich der Neubau der Kirche *San Marcello* und die Bruderschaft nicht so, wie es die beteiligten Akteure um 1520 erhofften. Der Brand des alten Kirchengebäudes 1519 gab den Impuls zu einer Neuausrichtung der Kirche, sowohl im räumlichen als auch inhaltlichen Sinne. Die Anlage wurde um 180 Grad gedreht, sodass sich der Haupteingang nun an der zentraleren und wichtigeren Straßenseite des Corso befand. Papst Leo X. Medici ordnete den Wiederaufbau persönlich an und unterstützte ihn großzügig⁸⁴, vermutlich im Zuge seiner Bemühungen die Bande zwischen Florenz und Rom zu stärken.

Darüber hinaus begründete die wundersame Verschonung zweier Bildwerke vor dem Feuer, besagtes Madonnenbild und Holzkreuz, deren Seitenkapellen Perino nacheinander ausmalte, neue Kulte um die geretteten Objekte (Abb. 40). Als das Kruzifix während der Pestepidemie durch die Straßen getragen wurde und wundersame Heilungen berichtet wurden, festigte sich der Glaube an die besondere Kraft des Kreuzes und es kam zur Gründung der *Confraternità del Ss.mo Crocifisso di S. Marcello*. Die Serviten profitierten von diesen Entwicklungen, stärkten sie doch die Bedeutung des Ordens in Rom.

Mit dem Tode Leos X. 1521 fiel die päpstliche Unterstützung, die der Orden zuvor genossen hatte, vermutlich weg. Auch der Neffe Leos, Giulio de' Medici, der 1524 zu

⁸⁴ Leo X. unterstützte den Servitenorden beim Neubau, indem er erlaubte Ablässe im Wert von 2200 Scudi zu verkaufen. GIGLI 1996, 31.

Papst Clemens VII. gewählt wurde, nahm die Förderung des Ordens nicht wieder auf. Wie das zuvor erwähnte Vertragsdokument vom 6. Februar 1525 belegt, hatte die Bruderschaft schon rasch nach ihrer Gründung mit Geldmangel zu kämpfen. Auch für die Serviten wendete sich das Blatt spätestens 1526, als Papst Clemens VII. 2000 Dukaten vom Orden forderte, um den Krieg gegen die Türken zu finanzieren. Das traf den Orden hart und er musste Liegenschaften verkaufen, um diesen Forderungen nachzukommen.⁸⁵

Vor diesem Hintergrund entsteht das Bild eines ambitionierten Ordens, der bisher in Rom keinen besonderen Einfluss ausübte aber die Zerstörung seiner Ordenskirche als Chance für eine Wiederbelebung des Ortes und eine Stärkung seiner Position zu nutzen will. Die Papstwechsel und die politisch instabile Lage in Europa bremsen diese Bemühungen allerdings rasch aus. Perino del Vaga ist durch die beiden Kapellenaufträge ab 1521 am Wiederaufbau beteiligt, sodass ihn diese größeren Entwicklungen ebenfalls betreffen. Eine bisher übersehene Äußerung Vasari beschreibt, wie sich das Projekt aufgrund vieler Unterbrechungen und Geldmangel in die Länge zog.⁸⁶ Seine Unzuverlässigkeit im Hinblick auf die Fertigstellung der *Cappella del Crocifisso* kann als Hinweis interpretiert werden, dass ihm durch die verschlechterte Situation der Kirche *San Marcello*, des Servitenordens und der Bruderschaft, das Kapellenprojekt für *San Marcello* nicht länger prestigeträchtig oder lukrativ erschien.

Dafür spricht auch der zweite, mögliche Grund für Perinos Zögerlichkeit. Während den Arbeiten an der *Cappella del Crocifisso* arbeitete er parallel an einem weiteren Kapellenprojekt, der Freskierung der *Cappella Pucci* (Abb. 41) in *Trinità dei Monti* für Kardinal Pucci. Vermutlich erhielt Perino auch hier den Auftrag für eine Gesamtausmalung.⁸⁷ Der genaue Beginn des Projektes ist nicht dokumentiert und damit ist auch die zeitliche Relation zur *Cappella del Crocifisso* unklar. Zum Teil wird ein Be-

⁸⁵ Ibidem, 32.

⁸⁶ „La quale opera, mentre che egli fece, ebbe molti impedimenti, e di malattie e d'altri infortuni che accaggiono giornalmente a chi si vive; oltre che dicono che mancarono danari ancora a quelli della Compagnia; e talmente andò in lungo questa pratica“ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V. 135.

⁸⁷ Für die *Cappella Pucci* sind einige Vorzeichnungen Perinos erhalten. Darüber hinaus existiert eine Kopie von Peter Paul Rubens, die dieser nach einer Zeichnung Perinos anfertigte. Sie zeigt eine Madonna mit Kind umgeben von einer Gloriole aus Putten. Dieses Motiv hätte als Altarbild den Marienzyklus der Pucci-Kapelle abrunden können. Für ausführlichere Informationen siehe PARMA ARMANI 1986, 62f. Auch Wolk-Simon geht davon aus, dass der Auftrag sich nicht nur auf die Decke beschränkte und stellt andere Vermutungen für das Thema eines möglichen Altarbildes an. WOLK-SIMON 1989, 518.

ginn vor der *Cappella del Crocifisso* angenommen,⁸⁸ allerdings gibt es auch Hinweise, dass zumindest Teile des Entwurfes erst nach 1524 entstanden sein können.⁸⁹ Gleich, welchen Auftrag Perino zuerst erhielt, es ist klar, dass er um 1524/25 parallel an beiden Projekten arbeitete und die im Vertragsdokument mit der Bruderschaft erwähnte Klausel, er solle zwischen dem 8. April 1525 und dem 20. März 1526 ausschließlich an der *Cappella del Crocifisso* arbeiten, offensichtlich nicht einhielt. Stilistisch und in der Aufteilung der Bildfelder ist der Freskenzyklus der Pucci-Kapelle sehr nahe an Raffaels Stanzen⁹⁰, wohingegen die *Cappella del Crocifisso* erstmals starke Michelangelo-Bezüge im Werk Perinos aufweist, auf die im Folgenden näher eingegangen wird. Künstlerisch läutet sie daher eine neue Phase ein und bezeugt die Emanzipation von der alten Rolle als Raffael-Schüler.

Drittens reagierte er mit diesem selbstbewussten Handeln auf starke Veränderungen in der römischen Kunstszene, die 1523/24, während den Arbeiten an der *Cappella del Crocifisso* einsetzten. Zunächst erreichten zwei Neuankömmlinge die ewige Stadt, denen ein Ruf als junge Talente vorauselte: Rosso Fiorentino und Parmigianino. Diese neue Konkurrenz setzte Perino unter Druck, sein eigenes Profil zu schärfen und könnte ihm den Impuls gegeben haben, stärker nach einer künstlerischen Identität jenseits Raffaels zu suchen.

In der selben Zeit verließ Giulio Romano, die Stadt, um sich am Hof in Mantua eine neue Position aufzubauen. Damit räumte del Vagas stärkster Konkurrent das Feld, dessen Rolle als Erbe Raffaels Perino wohl nicht anerkannt hatte. Mit Francesco Penni, Giulios engstem Verbündeten und „Miterbe“ der Bottega, schloss Perino daraufhin wohl Frieden, indem er dessen Tochter heiratete. Im Kreise der ehemaligen Raffael-Mitarbei-

⁸⁸ Parma Armani datiert den Beginn des Projektes entweder noch vor Perinos Florenzreise oder direkt nach seiner Rückkehr nach Rom. PARMA ARMANI 1986, 259.

⁸⁹ So zeigen die Figuren des Matthäus und des Propheten Jesaja am Eingangsbogen große Ähnlichkeiten zu Sebastiano del Piombos *Cappella Borgherini*, die 1524 fertiggestellt und der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Wenn Perino hier Bezug auf del Piombo nimmt, kann der Entwurf für diesen Teil erst nach 1524 sein. Darüber hinaus findet sich in einem Zwickelfeld der *Cappella Pucci* ebenfalls eine Darstellung der Erschaffung Evas, deren Komposition stark der gleichen Szene der *Cappella del Crocifisso* ähnelt.

⁹⁰ Der Freskenzyklus zum Thema des Marienlebens umfasst die Deckenflächen des Kreuzrippengewölbes. Einen kurzen Überblick über das ikonographische Programm bietet GIGLI 1996, 97. Nach Parma Armani erinnern die architektonischen Räume im Hintergrund an Raffaels *Incendio di Borgo*. Ein weiterer Vergleichspunkt sei die Aufteilung der Figuren in klar unterschiedene Gruppen, die durch klassische rhetorische Gesten wirkten. PARMA ARMANI 1986, 58f. Auch Maria Grazia Bernardini sprach von einem „evidente raffaellismo“, BERNARDINI 2012, 98.

ter war damit die seit 1520 andauernde Rivalität entschärft, was zu einer Stärkung der Position Perinos in der römischen Kunstszene führte.

Führt man diese drei Fäden zusammen, wird klar, dass sich Perinos Situation um 1524 deutlich veränderte. Der Wegzug Giulio Romanos und die Entkräftung der Rivalität unter den ehemaligen Raffael-Mitarbeitern festigten Perinos Situation. Gleichzeitig baut sich mit der Ankunft neuer Künstler eine neue Rivalität zwischen „Alt“ und „Neu“ auf. Perinos Ruf scheint zu wachsen, so dass er mit zwei Kapellen-Projekten gleichzeitig beauftragt wurde. Diese Verbesserung seiner Situation führte sicherlich zu einem neuen Selbstbewusstsein gegenüber den Auftraggebern und ihren Forderungen in Vertragsdokumenten, aber auch in künstlerischer Hinsicht, in dem er sich erstmals explizit mit Michelangelo auseinandersetzt.

Perino bezieht Stellung: Neue Interpretation der motivischen Bezugnahme und Auseinandersetzung mit Michelangelo

Die *Cappella Pucci* und die zuvor benannten Beispiele, darunter vor allem die Fresken im *salone* des *Palazzo Baldassini*, belegen Perinos durchgängige, stilistische wie motivische Nähe zu Raffael. Erst für die *Cappella del Crocifisso* (Abb. 42-45) ist eine bewusste Neuorientierung in Richtung Michelangelo festzustellen.⁹¹ Die Forschung beschäftigte vor allem die unübersehbare Nähe der Fresken zu Michelangelo,⁹² unbemerkt blieb jedoch, wie sich mithilfe einiger Zeichnungen⁹³ aus der Anfangsphase des Projektes diese Umorientierung im Detail verfolgen lässt. Perino tritt während der Entwurfsphase für die *Cappella del Crocifisso* in ein neues Spannungsfeld zwischen Raffael, der ihn in der Zeichentechnik und Figurenauffassung weiterhin stark prägt, und Michelangelo, dessen Sixtinische Decke für Perino zum Ausgangspunkt seines eigenen Entwurfes für *San Marcello* wird. Drei Zeichnungen aus der Anfangsphase werden hier erst-

⁹¹ Maria Grazia Bernardini wies auf erste, vereinzelte Bezüge zu Michelangelo im David und Goliath in den *Logge di Raffaello* und der Pietà für *Santo Stefano del Cacco* hin. BERNARDINI 2012, 95. Diese Hinweise sind zwar nachvollziehbar, doch so punktuell, dass sie nicht mit der *Cappella del Crocifisso* zu vergleichen sind.

⁹² GIGLI 1996, 95-97. HANSEN 2013, 28.

⁹³ Berenice Davidson spezialisierte sich um die Mitte des 20. Jahrhunderts auf das zeichnerische Werk Perinos. Ihr Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1966 gilt als Meilenstein in der Forschung zu Perino. DAVIDSON 1966. 2001 wurden im Palazzo Te unter der Leitung von Elena Parma eine große Auswahl der Zeichnungen Perinos gezeigt. Im Zuge dieser Ausstellung wurde die Diskussion über das zeichnerische Oeuvre Perinos auf einer zweitägigen Konferenz erneut angeregt. PARMA ARMANI 2001.

mals gemeinsam als Quellen für diese neue Phase betrachtet. Die stilistische und motivische Analyse der Zeichnungen belegt, inwiefern die *Cappella del Crocifisso* einen Wendepunkt markiert, an dem Perino nach einem neuen Selbstbewusstsein als eigenständiger Künstler sucht.

Eine Rötelzeichnung aus Windsor Castle⁹⁴ (Abb. 46) zeigt eine Studie für die Evangelisten Markus und Johannes mit Putten.⁹⁵ Im Vergleich mit einer Rötelstudie aus dem Spätwerk Raffaels (Abb. 47) wird deutlich, wie stark Perinos Zeichentechnik an der Sanzios orientiert ist: in sehr ähnlicher Weise setzten sie feine Parallelschraffuren für Schattenzonen ein oder verdoppeln wichtige Konturlinien, um sie zu schärfen. Die Leichtigkeit des Striches beider zeigt sich besonders in der flüchtigen Charakterisierung gelockten Haares durch kurze, kreisende Striche.

Die motivische und kompositorische Nähe zu Michelangelo bezeugen hingegen zwei Zeichnungen, ebenfalls aus der Anfangsphase des Entwurfes, die in Auseinandersetzung mit der Sixtinschen Decke entstanden. Im Berliner Kupferstichkabinett⁹⁶ (Abb. 48) ist eine lavierte Federzeichnung Perinos erhalten, die ein früheres Entwurfsstadium für die Decke der *Cappella del Crocifisso* dokumentiert. Anstelle der Erschaffung Evas war hier ein segnender Gott Vater vorgesehen.⁹⁷ Dem Motiv entsprechend, war das zentrale Bildfeld noch hochrechteckig. Die Zone der Evangelisten mit ihrer scheinarchitektonischen Struktur ist hier bereits entwickelt und entspricht in groben Zügen der späteren Ausführung.

Schon für diesen ersten Entwurf orientiert sich Perino deutlich an Michelangelos Sixtinischer Decke. So übernimmt er zunächst die Grundstruktur von einem zentralen

⁹⁴ Royal Collections, RCIN 991218.

⁹⁵ Das Blatt wird allgemein in die Phase vor 1527 datiert. Nur Davidson äußerte sich 1966 in ihrem Katalog zum zeichnerischen Werk Perinos anderweitig und schlug eine Datierung in die 1530er Jahre vor, begründete dies aber nicht weiter. DAVIDSON 1966, 20.

⁹⁶ Berlin, Staatliche Museen Kupferstichkabinett, KdZ 22004.

⁹⁷ Ein möglicher Grund für den Wechsel des Motivs könnte laut Parma Armani sein, dass die Erschaffung Evas expliziter auf die Rolle Christi als Erlöser der Menschheit anspielt. PARMA ARMANI 1986, 65. Diese Deutung übernimmt auch GIGLI 1996, 96.

Bildfeld mit narrativer, bildparalleler Szene, das gerahmt wird von einer Scheinarchitektur, vor der vier sitzende Begleitfiguren agieren⁹⁸ (Abb. 49).

Nachdem dieser erste Entwurf verworfen wurde, kam es zu einem Motivwechsel im zentralen Bildfeld. Gerade in dieser Umarbeitungsphase setzte sich Perino erneut intensiv mit Michelangelos Fresken auseinander, wie ein Skizzenblatt aus den Uffizien⁹⁹ bezeugt (Abb. 50). Anhand mehrerer Merkmale¹⁰⁰ ist deutlich zu erkennen, dass es sich um schnelle Arbeitsstudien handelt, mit deren Hilfe sich Perino die verschiedenen Figuren und Kompositionen der Sixtinischen Decke direkt vor Ort aneignete. Damit bietet es einen wichtigen Einblick in Perinos Arbeitsweise und ermöglicht mithilfe der folgenden, neu vorgeschlagenen Chronologie der Skizzen den Aneignungsprozess nachzuvollziehen.

Meiner Meinung nach befinden sich die ersten Skizzen auf der unteren Hälfte der verso-Seite¹⁰¹. In schnellen, flüchtigen Strichen sind summarisch die Szenen der Erschaffung Adams ganz unten, sowie der Sündenfalls und die Vertreibung aus dem Paradies darüber festgehalten.¹⁰² Auffällig ist, dass alle Szenen seitenverkehrt zum Original wiedergegeben sind. Dies ist ein deutlicher Hinweis, dass Perino als Hilfsmittel einen Spiegel einsetzte. Dieses Verfahren war besonders im Zusammenhang mit Skizzen der

⁹⁸ Die rechteckige Fläche des Tonnengewölbes gliederte Perino in ein zentrales Bildfeld mit der Erschaffung Evas, das seitlich von je zwei sitzenden Evangelisten gerahmt wird. Diese verschiedenen Zonen werden durch ihre Ausrichtung und durch Rahmungen und scheinarchitektonische Elemente deutlich voneinander unterschieden. So tritt die Hauptszene in der Mitte dank eines üppigen, goldenen Mäanderrahmens mit Volutenspangen und Fruchtgirlanden hervor, wohingegen sich die Evangelisten vor einem neutralen, steinfarbenen Hintergrund befinden, der über ihren Köpfen mit einem Architrav abschließt. Sie scheinen auf steinernen Stufen zu sitzen, zwischen denen ein Podest platziert ist, auf dem zwei Putten einen Leuchter halten. Innerhalb dieser Grundstruktur entfaltet Perino eine Vielfalt von Körperhaltungen und Interaktion zwischen den Figuren. Die Ausrichtung der Bildfelder drückt eine klare Hierarchie innerhalb des Bildprogramms aus: So ist die zentrale Szene zum eintretenden Betrachter der Kapelle ausgerichtet, die seitlichen Evangelisten befinden sich jedoch im 90 Grad Winkel zum Hauptbild und sind somit zu den Schmalseiten der rechteckigen Deckenfläche orientiert. Damit wird einerseits ihre rahmende Funktion unterstrichen, andererseits die Rundung des Tonnengewölbes geschickt ausgenutzt, sodass fast die Illusion entsteht, die Evangelisten würden aufrecht sitzen. Perino kombiniert im Deckenfresko also zwei unterschiedliche Bildstrategien: die zentrale Szene wirkt dank ihres goldenen Rahmens und der bildparallelen Komposition im Sinne eines *quadro riportato*, das zum Betrachter ausgerichtet ist, der die Kapelle vom Hauptschiff her betritt. Die Evangelisten hingegen bewegen sich vor einer Scheinarchitektur und sind plastisch modelliert, sodass sie mit der real gebauten Architektur der Kapelle verschmelzen.

⁹⁹ Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 16 E.

¹⁰⁰ Perino führte die Skizzen mit einer scharfen Feder und sehr dunkler Tinte aus, sodass sie auf dem dünnen Papier deutlich durchscheinen und an manchen Stellen sogar Löcher entstanden sind. Um das Blatt optimal auszunutzen, sind die Studien beidseitig dicht über die gesamte Fläche verteilt und überschneiden sich teilweise. Es hat somit einen informellen Charakter und diente Perino zur unmittelbaren, zeichnerischen Auseinandersetzung mit Michelangelo.

¹⁰¹ Angaben wie „oben“ oder „unten“, „links“ oder „rechts“ beziehen sich auf die Abbildung des Blattes nach Davidson 1966, Abb. 15 und 16, die auch im Bildanhang dieser Arbeit wiedergegeben wird.

¹⁰² In der Abbildung, auf die hier Bezug genommen wird, stehen diese Figuren auf dem Kopf.

Sixtinschen Decke verbreitet und führte durch die Inversion des Motivs gleichzeitig zu einer Abwandlung.¹⁰³

Links neben diesen ersten Szenen befindet sich die früheste Skizze nach der Erschaffung Evas. Vermutlich aus Platzgründen auf dem Papier ist die Komposition in zwei Teile auseinandergenommen, sodass zuunterst Adam und Eva zu sehen sind und darüber Gott Vater positioniert ist. Die Vermutung, dass es die erste Skizze dieser Szene ist, fußt auf drei Details. Als einzige auf dem gesamten Blatt ist diese Studie nicht seitenverkehrt zu Michelangelos Original. Perino muss direkt zur Decke geschaut haben und verzichtete in diesem ersten Moment also auf die Hilfe eines Spiegels, den er bei allen folgenden Figurenstudien auf dem Blatt wieder einsetzte. Das weist auf eine gesteigerte Sorgfalt hin, die gut zu der allerersten Skizze der Szene passt. Darüber hinaus zeigt Gott Vater noch die einfache, geöffnete Hand und den kürzeren Gewandsaum, wie in Michelangelos Original. Bei allen sechs späteren Studien dieser Figur auf der recto-Seite ist das Gewand verlängert und stößt auf den Boden auf. Bei vieren ist außerdem die Handhaltung Gott Vaters zum Segensgestus abgewandelt. Alle drei Merkmale, die seitenverkehrte Darstellung, der Segensgestus und der verlängerte Gewandsaum kehren im Fresko für die *Cappella del Crocifisso* wieder. Daher bezeugen die sechs Gott-Vater Studien der recto-Seite, dass Perino die Studien nach Michelangelo konkret als Teil des Entwurfsprozesses für seinen Auftrag für *San Marcello* anfertigte. Die insgesamt sieben Gott-Vater-Studien dokumentieren eine tastende Aneignung der Figur in ihren unterschiedlichen Aspekten: In ihrem kompositorischen Zusammenhang am oberen Rand der recto-Seite, entkleidet als Akt wie im Zentrum oder stärker geometrisiert links unten. Dass sie alle, ausgenommen der ersten, seitenverkehrt sind, beweist nicht nur den Einsatz eines Spiegels als Hilfsmittel, sondern ist Teil dieses Aneignungsprozesses. Dass Perino schon in diesen frühen Skizzen die Szene seitenverkehrt umsetzt und die Figur Gott Vaters in Details abwandelt, zeigt, wie stark das Skizzieren nach Michelangelo für ihn ein eigener, kreativer Prozess war.¹⁰⁴

¹⁰³ POSÈQ 2002.

¹⁰⁴ Wie Posèq untersuchte, unterschied sich das Konzept von künstlerischer Kreativität im 16. Jahrhundert stark von einem heutigen. Das Kopieren nach guten Vorbildern und die gekonnte Aneignung von Einzelfiguren oder Figurengruppen wurden von Zeitgenossen als eigenständige, künstlerische Leistung anerkannt. Bereits die Inversion einer Szene reichte demnach als Abwandlung aus, um etwas Neues zu schaffen. Ibidem, besonders 121.

Die Adam-Eva-Gruppe taucht lediglich zweimal gemeinsam auf,¹⁰⁵ darunter zunächst als Teil der schon erwähnten zweigeteilten Studie gemeinsam mit Gott Vater in der linken unteren Ecke der verso-Seite, sowie am oberen Rand der recto-Seite innerhalb einer Skizze der gesamten Szene. Die Figur der Eva wird in der Mitte der recto-Seite ein weiteres Mal wiederholt. Jedoch existieren keine eingehenderen Studien für diese beiden Figuren. Vermutlich führte Perino sie auf weiteren, heute verlorenen Blättern aus. Im Vergleich mit dem ausgeführten Fresko¹⁰⁶ der *Cappella del Crocifisso* zeigt sich, dass die Figur der Eva fast identisch von Michelangelo übernommen ist, wohingegen sich Perino für die Haltung Adams wohl eher den schlafenden Noah aus der Szene der Trunkenheit Noahs, dem letzten Bildfeld der Sixtinschen Decke, zum Vorbild nahm¹⁰⁷. Die Ähnlichkeit liegt allein in der Positionierung des Oberkörpers und des im Schlaf auf die Brust gesunkenen Kopfes. Der jugendliche Typus ist hingegen wieder sehr nah an Michelangelos Adam aus der Erschaffung Evas.

Wie die Analyse der drei Zeichnungen belegt, synthetisiert Perino verschiedene Figuren und Motive, bis er zu einem eigenen Entwurf gelangt. Studium und Entwurf bilden eine gemeinsame Phase, in der Kopie, Nachahmung und kreative Eigenleistung verschmelzen.¹⁰⁸ In der direkten Anschauung der Sixtinischen Decke, oder vermittelt durch einen Spiegel, sucht Perino neue Motive und Kompositionen jenseits des ihm bekannten Raffael-Kosmos: Er studiert Michelangelo, sucht dabei aber sich selbst. Stilistisch bleibt er in seinem Zeichenduktus und der Figurenauffassung durch Raffael ge-

¹⁰⁵ Nicht mitgezählt ist die untere rechte Ecke der recto-Seite, dort scheint sie lediglich sehr stark durch.

¹⁰⁶ Das zentrale, querrrechteckige Bildfeld stellt die Erschaffung Evas dar. Die Szene ist bildparallel aufgebaut und die Handlung spielt sich von links nach rechts ab. Vor einer hellen, einfachen Landschaft mit tiefem Horizont sind die Figuren nah in den Vordergrund gerückt. Die Szene beginnt links mit Gott Vater, der sich im Profil nach rechts zur Bildmitte wendet und fast die gesamte Höhe der Bildfläche einnimmt. Dank seiner Größe, aber auch seines Charakterkopfes mit großer Nase und grauem, wallendem Bart und seines hellroten, plastischen Gewandes wirkt er imposant und statisch. Sein rechter Arm ist im Segensgestus in Richtung Eva erhoben und hebt sich vor dem blassblauen Himmel deutlich ab. Am rechten Bildrand lehnt Adam schlafend an einem Baumstumpf. Sein nackter Körper ist bildparallel ausgerichtet, doch wendet sich seine Brust leicht dem Betrachter zu und vermittelt den Eindruck eines jungen, durchmodellierten und feingliedrigen Körpers. Diesen jugendlichen Eindruck unterstreicht auch sein Kopf, der im Schlaf auf die Brust gesunken ist und von dessen Stirn eine blonde Locke fällt.

Zwischen Gott Vater und Adam ist Eva positioniert, die sich hinter Adams Beinen erhebt. Ihr Aufstehen ist gleichbedeutend mit ihrer Erschaffung und so scheint ihr linker Fuß gerade in diesem Moment noch aus Adams Rippe zu kommen. Ihr nackter, rundlicher Körper ist ebenfalls seitlich ausgerichtet und hebt sich durch das hellere Inkarnat deutlich von Adam ab. Lange blonde Locken fallen über ihre Schultern und verdecken geschickt ihre Brüste. Sie wendet sich eindringlich nach links ihrem Erschaffer zu und steckt ihm die gefalteten Hände bittend und dankbar entgegen.

¹⁰⁷ Das sah auch HANSEN 2013, 28.

¹⁰⁸ Für die kunsthistorische Forschung ist diese Einheit von Imitation und Kreativität eines der entscheidenden Merkmale des italienischen Manierismus. Zuletzt legte dies sehr eindrücklich Morten Steen Hansen in seiner Monographie über den römischen Manierismus dar. HANSEN 2013.

prägt, was sich auch im ausgeführten Fresko (Abb. 43) niederschlägt. Adam und Eva gehen in der Körperhaltung auf Michelangelo zurück, haben aber eindeutig die jugendliche Weichheit und Rundlichkeit, die Raffaels-Figurenideal auszeichnete. Nur in der Figur Gott Vaters¹⁰⁹ versucht Perino die Monumentalität und *terribilità* Michelangelos zu treffen, in dem er den Kopf und die Hände vergrößert, doch wirken sie dadurch ein wenig karikiert.

I.3 Der Wendepunkt vom auftragssuchenden, jungen Raffael-Schüler zum eigenständigem, selbstbewussten Künstler

Auf mehreren Ebenen bietet die *Cappella del Crocifisso* Antworten auf die These des Maßstabswechsels und die drei Grundfragen der Einleitung, welche Ambition die Auftraggeber mit dem Projekt verbanden, inwiefern der Künstler durch das Projekt eine Veränderung seiner Position in der römischen Kunstszene anstrebte bzw. erreichte und in welcher Weise er zu diesem Zwecke zwischen Raffael und Michelangelo Stellung bezog.

Für die *Confraternità* endet dieses Projekt als Misserfolg; es zieht sich über die Maßen in die Länge, sodass die finanziellen Schwierigkeiten der neu gegründeten Bruderschaft in dieser Verzögerung und dem Ringen, den Künstler zu Fertigstellung zu bewegen, offensichtlich werden. Auch der Servitenorden, der als Institution hinter der Bruderschaft steht, scheitert mit seinem Gesamtprojekt einer nicht nur räumlichen, sondern auch inhaltlichen Neuausrichtung von *San Marcello*.

Für del Vaga jedoch markiert die *Cappella del Crocifisso* den Wendepunkt vom auftragssuchenden, jungen Raffael-Schüler zu eigenständigem, selbstbewussten Künstler. Perino, der bisher zuverlässig und schnell seine Projekte ausführte, scheint sich nun strategisch sehr genau zu überlegen, welche Aufträge ihn in seiner Karriere weiter bringen und welche nicht. Er lässt sich von Verträgen nicht einschüchtern und taktiert geschickt zwischen verschiedenen Auftraggebern, der *Confraternità del Ss.mo Crocifisso di S. Marcello* und Kardinal Pucci, hin und her. Indem er sich an keine Fristen und Abmachungen hält und die Fertigstellung, trotz Drohungen der Auftraggeber in den Vertragsdokumenten, hinauszögert, demonstriert er, dass er nicht mehr auf jeden Auftrag

¹⁰⁹ Als weitere Vorbilder für die Figur Gott Vaters schlug Gigli den Prophet Daniel der *Cappella Pucci* vor. GIGLI 1996, 95.

angewiesen ist. Er testet die Grenzen aus und nimmt sich Freiheiten. Daher ist die Realisierung der *Cappella del Crocifisso* vielfach unterbrochen und gestört.

Motivisch und stilistisch ist dieses neue Selbstbewusstsein auch an den expliziten Michelangelo-Zitaten festzumachen. Perino ist nicht mehr „nur“ der Raffael-Schüler, der im Wind seines Meister segelt, sondern will als eigenständiger Akteur in der römischen Kunstszene auftreten. Durch intensives Studium der Sixtinischen Decke bemüht er sich sein Repertoire an Figurenkonstellationen und Kompositionen zu erweitern. Dabei kopiert er jedoch keinesfalls detailgetreu, sondern synthetisiert schon während des Zeichens Raffaels Stil und Figurenideal, das ihn weiterhin stark prägt, mit den Körperhaltungen und Grundstrukturen von Michelangelos Sixtinischer Decke.

Parallel zur Realisierung der *Cappella del Crocifisso* in *San Marcello* löst sich sowohl die Rivalität der ehemaligen Mitarbeiter der Raffael-Werkstatt, vor allem durch den Weggang Giulio Romanos, als auch das Monopol der Raffael-Schüler in der römischen Kunstszene auf, bedingt durch die Ankunft ambitionierter junger Künstler. Perinos Position wird einerseits bestärkt, andererseits zwingt ihn die neue Konkurrenz zur Schärfung seines Profils. Im Deckenfresko der *Cappella del Crocifisso* beweist er, dass er auf der Höhe der Zeit ist und beide „Register“, Raffael und Michelangelo, ziehen kann. Die Synthese der beiden großen, römischen Künstler kann meiner Meinung nach als Strategie verstanden werden, die eigene *romanità* gegenüber den Neuankömmlingen zu demonstrieren.

Dieses Selbstbewusstsein hält, trotz der Erschütterung durch *Sacco di Roma*, auf lange Sicht an. Nach seiner Rückkehr nach Rom 1537 setzt sich Perino endgültig als der Raffael-Erbe aber auch als eigenständiger, wichtiger Maler in der römischen Kunstszene durch. Bezeichnenderweise drückt sich sein Erfolg weiterhin im Medium der Kapellenausmalung aus, darunter als wichtigstes Projekt die *Cappella Massimo* in *Trinità dei Monti*.¹¹⁰ Mithilfe des jungen Daniele da Volterra kann 1539 letztendlich auch die *Cappella del Crocifisso* abgeschlossen werden. Daniele profitiert von dieser Zusammenarbeit und erhält wohl auf Unterstützung Perinos seinen ersten eigenständigen Auftrag, bei dem es sich ebenfalls wieder um eine Kapelle handelt: die Ausmalung der *Cappella*

¹¹⁰ BERNARDINI 2012, 100f.

Orsini in Trinità dei Monti.¹¹¹ Dieser kurze Ausblick zeigt, welche Rolle auch nach 1527 Kapellen als entscheidendes Medium in der römischen Kunstszene spielen.

II. Rosso Fiorentino und die Cappella Cesi

Um 1523/24 kamen zwei junge Künstler nach Rom, die sich schon zuvor einen Namen gemacht hatten: Rosso Fiorentino und Parmigianino. Sie bilden den Kern der „Neuankömmlinge“¹¹², die sich vermutlich von der Wahl Giulio de Medicis zum Papst am 19. November 1523 eine ähnliche Förderung der Künste erhofften, wie sie bereits das Pontifikat des ersten Medici-Papstes Leos X. geprägt hatte.¹¹³ Diese Vermutung geht letztlich auf den Topos der Wiederbelebung der Künste durch Clemens VII zurück, den schon Vasari in seinen Viten prägte. Mehrfach kontrastierte er Clemens mit seinem Vorgänger, dem niederländischen Hadrian VI., den er als regelrechten Kunstfeind darstellte. Dahinter steht Vasaris enge Verbindung zu den Medici, die seinen freundlichen Ton gegenüber Clemens VII. bestimmt. Sowohl die Verurteilung Hadrians als auch das Lob für Clemens sind überzogen und entsprechen nicht der historischen Quellenlage, wie Reiss 2005 sehr überzeugend nachweisen konnte.¹¹⁴

Chastel griff 1983 in seiner viel diskutierten Monographie über den *Sacco di Roma* Vasaris positives Bild von Clemens VII. auf und etablierte die These von einer jungen, extrem kreativen Künstlergruppe, die sich um den Medici-Papst geschart und den *stile clementino* entwickelt habe, der zum Nukleus des Manierismus geworden sei.¹¹⁵ In dieser Gruppe der jungen Wilden seien besonders Rosso und Parmigianino die tonangebenden Protagonisten gewesen.¹¹⁶ Diese These ist in der Folge vielfach über-

¹¹¹ Ibidem, 103.

¹¹² Es ist davon auszugehen, dass neben den beiden genannten Malern, noch andere Künstler nach Rom kamen. Ein weiterer prominenter Zeitgenosse, der in der Hoffnung nach Rom wechselte, vom Papst beschäftigt zu werden, ist der Goldschmied, Medailenschneider und Bildhauer Benvenuto Cellini, der selbst in seiner Autobiographie von dieser Zeit berichtet.

¹¹³ FREEDBERG 1971, 199, FRANKLIN 1994, 121.

¹¹⁴ REISS 2005, 339 und 362.

¹¹⁵ CHASTEL 1983, 142-149.

¹¹⁶ Schon vor Chastel werden Rosso und Parmigianino von Shearman und Freedberg als zentrale Figuren dieser Jahre in Rom bezeichnet. SHEARMAN 1966, 161, FREEDBERG 1971, 176. Interessanterweise rücken die ehemaligen Raffaelmitarbeiter erst ab den 1980er Jahren in den Fokus der kunsthistorischen Forschung und werden als ebenso wichtige Protagonisten erkannt, vor allem dank der Forschungen Linda Wolk-Simons und Elena Parma-Armanis zu Perino del Vaga, Achim Gnanns Dissertation und Pierluigi Leone de Castris' Werkverzeichnis zu Polidoro da Caravaggio und Marcia Halls stilgeschichtlicher Untersuchung des 16. Jahrhunderts in Rom. PARMA-ARMANI 1986, WOLK 1987, WOLK-SIMON 1989, GNANN 1997, LEONE DE CASTRIS 2001, HALL 1999.

nommen¹¹⁷ oder zu Recht stark kritisiert¹¹⁸ worden, da die genannten Künstler nie von Papst Clemens beschäftigt oder besonders gefördert wurden. Sie daher als clementinische Künstler zu bezeichnen, wäre abwegig. Dennoch wurden zweifellos die bisherigen Konstellationen der römischen Kunstszenen durch den Zuzug Rossos und Parmigianinos, zweier ambitionierter Künstler mit starken Individualstilen, in Frage gestellt.

II.1 Die Ausgangssituation: Der hoffnungsvolle Wechsel nach Rom

Am Anfang von Rossos römischer Karriere steht ein Auftrag aus den höchsten Kreisen, der für den jungen Künstler¹¹⁹ eine große Chance bietet, sich mit einem Schlag in der ewigen Stadt zu etablieren: 1524 ist er an der Grabkapelle für Agnolo Cesi beteiligt, einem gelehrten, römischen Adligen. In der bisherigen Forschung fand dieses Kapellenprojekt nur mäßig Beachtung, da die Quellenlage gering und schon vor Längerem von Franklin vorbildlich aufgearbeitet wurde.¹²⁰ Weitere Faktoren waren sicherlich der geringe Umfang der Fresken, der schlechte Erhaltungszustand und das negative Urteil Vasaris¹²¹ mit weitreichenden Folgen für die kunsthistorische Beurteilung, auf die im Folgenden noch eingegangen wird.

Unter dem Blickwinkel der Kapellenausmalungen als das kritische Medium der 1520er wird die *Cappella Cesi* einer neuen Bewertung unterzogen. Sie belegt, dass Kapellenprojekte nicht nur für die Gruppe der ehemaligen Raffael-Mitarbeiter die entscheidende Gattung sind, sondern sich auch Neuankömmlinge wie Rosso Fiorentino

¹¹⁷ HALL 1999, BERNARDINI 2011, 96, siehe Forschungsstand.

¹¹⁸ WOLK 1987, 383, Fußnote 17, WOLK-SIMON 1989, 518f, HALL 1999, 80. In Bezug auf Rosso bemerkt Franklin, dass es keinerlei Anhaltspunkte gibt, Rosso habe jemals für Clemens gearbeitet oder sei von ihm gefördert worden. FRANKLIN 1994, 121.

¹¹⁹ Als Giovan Battista di Jacopo 1495 in Florenz geboren, erhielt er schon früh seinen Spitz- und Künstlernamen „Rosso“ aufgrund seines roten Haares. Über seine Ausbildung weiß Vasari lediglich zu berichten, Rosso habe in Florenz nach Michelangelos Cascina-Karton gezeichnet. Darüber hinaus habe er aber bei keinem Lehrmeister bleiben wollen, da seine Ansichten so gegensätzlich gewesen seien, so Vasari: „Disegnò il Rosso dalla sua giovinezza al cartone di Michele Agnolo, e con pochi maestri volle stare all'arte, avendo egli una certa sua opinione contraria alle maniere di quegli“, VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. IV, 474. Vermutlich ging Rosso gemeinsam mit Pontormo bei Andrea del Sarto in die Lehre, außerdem wird in der kunsthistorischen Forschung immer wieder Fra Bartolomeo als weiterer Bezugspunkt für den jungen Künstler genannt. Seine frühen Werke sind von stilistischen und formalen Experimenten geprägt und dokumentieren Rossos Flexibilität und Ambitionen. Die sog. Kreuzabnahme von Volterra aus dem Jahr 1521 gilt aufgrund der kantigen, geometrisierenden Formgebung und expressiven Emotionalität als erstes Hauptwerk.

¹²⁰ Die Chronologie der Kapelle wurde durch URBAN 1961 etabliert. Franklin trug 1994 alle Dokumente nochmals zusammen, bewertete sie neu und besprach die erhaltenen Fresken ausführlich. FRANKLIN 1994.

¹²¹ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. IV, 480.

und Parmigianino gezielt um Kapellen-Aufträge bemühten. In einer neuen Analyse der historischen Umstände und der erhaltenen Fresken werde ich auf die drei Grundfragen der Einleitung eingehen, welche Hoffnungen mit solch einem Kapellenprojekt, sowohl seitens des Auftraggebers als auch des Künstlers, verbunden waren und welche weitreichenden Folgen Rossos Scheitern für seine römische Karriere hatte.

II.2 Ein Entrée auf dem Silbertablett: Die *Cappella Cesi*

Am Beginn des Projektes verheißen alle Vorzeichen jedoch zunächst Erfolg. Vermutlich hatte Rosso diesen Auftrag schon in Aussicht, als er Florenz verließ und kam demnach mit einer klaren Perspektive nach Rom.¹²² Aus dem erhaltenen Vertragsdokument geht hervor, dass Cesi die Leitung des Projektes Antonio da Sangallo, dem Architekten der Kapelle, übertragen hatte. Dieser fungiert als Vertragspartner Rossos und verfasste das Dokument in eigener Handschrift.¹²³ Für Franklin könnte Sangallo sogar derjenige gewesen sein, der Rosso für das Projekt aussuchte. Dies sei nur ein Beispiel in einer Reihe von Fällen, in denen die Architekten der Sangallo-Familie ihre Beziehungen nutzen, um jüngere oder weniger vernetzte Künstler zu fördern.¹²⁴ Bei Vasari findet sich außerdem eine Bemerkung, dass einige Zeichnungen Rossos schon vor seiner Ankunft in Rom zirkulierten und einiges Aufsehen erregten.¹²⁵ Entspricht dies der Wahrheit, war Rosso kein völlig Unbekannter als er nach Rom kam.

Angnolo Cesis hohe Ambitionen

Die Cesi-Kapelle stellte für Rosso also eine einmalige Gelegenheit dar, sich in der ewigen Stadt einen Namen zu machen, denn das Projekt war mit hohen Ambitionen des Auftraggebers verknüpft. Schon 1515 erwarb Agnolo Cesi eine Kapelle in *S. Maria della Pace* (Abb. 51, 52 und 54) mit dem Plan, sie als Familien- und Grabkapelle zu nut-

¹²² FRANKLIN 1994, 121.

¹²³ Ibidem, 124.

¹²⁴ Ibidem, 121.

¹²⁵ „Avendo il Rosso finito l'opere sue [...], s'inviò a Roma; et essendo in grandissima aspettazione, l'opere sue erano oltre modo desiderate, essendosi veduti alcuni disegni fatti per lui, i quali erano tenuti maravigliosi, attesocché il Rosso divinissimamente e con gran pulitezza disegnava.“ VASARI, *LE VITE*, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. IV, 480.

zen.¹²⁶ Cesi ist ein gutes Beispiel für den Maßstabwechsel vom Papst zu privaten Auftraggebern, denn er entstammte einer reichen, römischen Adelsfamilie und verkehrte in den exklusiven, gebildeten und einflussreichen Kreisen am päpstlichen Hof. Er machte sich als Rechtsgelehrter und Sekretär Julius II. einen Namen und war bekannt für seine Sammlung antiker Texte und Kunstwerke. In den 1510er Jahren stand er in enger Beziehung zu Leo X. und Agostini Chigi,¹²⁷ der neben dem Papst der wichtigste Kunstmäzen seiner Zeit war. Chigis bekannteste Projekte sind seine Villa am Tiberufer, heute *Farnesina* genannt, und seine beiden Kapellenstiftungen in *Santa Maria del Popolo* und *Santa Maria della Pace*. Bisher wurde nicht erkannt, wie sehr Cesi mit dem Plan einer eigenen Grabkapelle in *Santa Maria della Pace* einem bereits durch seine Freunde und Bekannten etablierten Schema der Auftraggeberschaft folgt. Die Wahl des Ortes in direkter Nachbarschaft zur Chigi-Kapelle (Abb. 53), auf deren Bogen Raffael 1514 seine berühmten Sibyllen schuf, sollte Cesis Zugehörigkeit zu den höchsten Kreisen manifestieren. Wie bewusst Cesi diese örtliche Nähe suchte, zeigt die explizite Erwähnung im Vertragsdokument von 1524, Cesis Kapelle befinde sich neben jener Chigis.¹²⁸ Ebenso ist die Wahl Antonio da Sangallos als Architekt und Projektleiter strategisch eine geschickte Entscheidung, denn dieser spielt eine zentrale Rolle in der römischen Kunstszene. Sangallo arbeitete für alle entscheidenden Auftraggeber, ist an den wichtigsten Projekten beteiligt und kollaborierte regelmäßig mit erfolgreichen Künstlern, darunter vor allem Raffael.¹²⁹ Zu Beginn des Kapellenprojektes bemüht sich Cesi demnach, alle Parameter so zu setzen, dass sie seinen hohen Ambitionen gerecht werden und seiner reale oder gewünschten gesellschaftliche Stellung entsprechen.

Davon kann Rosso als junger, aufstrebender Künstler und Neuankömmling nur profitieren. Das Kapellen-Projekt ist in bester, zentraler Lage und der bisher umfassendste Auftrag in Rossos Karriere, denn er wurde nicht nur mit der gesamten malerischen Ausstattung beauftragt, die ein Tafelbild für den Altar, sowie Fresken an der Ka-

¹²⁶ Warum das Projekt in den folgenden Jahren ruhte, ist nicht rekonstruierbar. FRANKLIN 1994, 122-24.

¹²⁷ Weitere Informationen und Literatur zur Person Cesis finden sich bei FRANKLIN 1994, 122. und GNANN 1996, 373, Fußnote 30.

¹²⁸ „[...] a chanto a quella fatta di Austinio Gisi“. Das Originaldokument stellt Rossos Kopie des Vertrages dar, die er mit weiteren Dokumenten in Arezzo zurückließ, als er Italien verließ und nach Frankreich ging. FRANKLIN 1994, 124. Den Vertrag verfasste Antonio da Sangallo am 26. April 1524 in seiner eigenen Handschrift, daher in der Folge vereinfacht SANGALLO 1524 genannt. Es wurde von Franklin 1994 reediert. FRANKLIN 1994, 305f.

¹²⁹ Einen hervorragenden Überblick über Sangallos Oeuvre bietet der mehrbändige Katalog seiner Architekturzeichnungen. FROMMEL/ADAMS 2000.

pellenfassade und Inneren umfasste, sondern auch mit Stuckierungen.¹³⁰ Darüber hinaus ist das Vertragsdokument ausgesprochen kurz und informell. Wie Franklin richtig bemerkt, ist auffällig, dass vertraglich keinerlei Bildprogramm oder einzelne Bildthemen festgelegt wurden.¹³¹ Das Marien-Patrozinium der Kapelle, die der Assunta geweiht ist, gibt zumindest einen klaren Rahmen vor. Wie weit Rosso in der Entwicklung eines Bildprogrammes freie Hand hatte, oder ob es mündliche Absprachen mit Cesi oder Sangallo gab, ist nicht mehr nachvollziehbar.

Rossos überraschendes Scheitern: persönlich und künstlerisch?

Rosso beginnt 1524 beginnt zügig mit der Freskierung der obersten Wandflächen, zu beiden Seiten des Obergadenfensters, die er noch im selben Jahr fertigstellt, signiert und datiert (Abb. 55-57).¹³² Der Fortgang der Arbeiten ist durch die Notierung der ausbezahlten Summen auf dem Vertrag belegt.¹³³ Doch endete Rossos Engagement an der Kapelle abrupt nach der Fertigstellung der Lünette. Der Auftrag, der laut Vertrag die gesamte malerische Gestaltung der Kapelle umfassen sollte, wurde ihm offensichtlich wieder entzogen. Das Projekt, das für Rosso so verheißungsvoll begann, endete für ihn mit plötzlichem Scheitern.

Was bewirkte diese überraschende Wendung? In den Schriften zweier Zeitgenossen Rossos, bei Vasari und Benvenuto Cellini, finden sich Hinweise, wie es zu diesem Bruch gekommen sein könnte. Vasari reagierte in seiner Vita Rossos, in der er ansonsten durchgehend überschwängliche Töne anschlägt, mit deutlicher, ästhetischer Ablehnung. Gleich zweimal äußert er, die Fresken seien „das Schlechteste“, was Rosso je-

¹³⁰ „Io Antonio da Sangallo i'nome di messer Agniolo da Ciessi aluogo fare una capella i'nella Pace a mastro Giovanbatista alias Rosso di pittura a chanto a quella fatta di Austinio Gisi cioè la facciata e un'a[n]cona a olio in tavola e altre pitture e adomamenti di capella di stuchi“. SANGALLO 1524, 305. Vermutlich sollte Rosso auch das Bogenfeld ausmalen, wie aus einer Architekturzeichnung Sangallos geschlossen werden kann. In dem Entwurf ist die für die skulpturale Gestaltung der Kapelle angedeutet, die das Bogenfeld ausspart. Damit schließt sie auch formal an die danebenliegende Chigi-Kapelle an. FRANKLIN 1994, 125. Die Zeichnung befindet sich heute in den Uffizien unter der Inventarnummer Dis. A. 706 recto und wurde bei Urban abgebildet und besprochen. URBAN 1961, besonders 223.

¹³¹ FRANKLIN 1995, 125.

¹³² Ibidem, 124.

¹³³ Rosso arbeitete etwa fünf Monate an den Fresken und erhielt insgesamt 54 Dukaten als Bezahlung, ein großzügiger Lohn. Ibidem, 124.

mals gemacht habe.¹³⁴ Quasi als Entschuldigung führt er an, Rosso sei von der neuen künstlerischen Umgebung und all den großartigen Werken in Rom überwältigt worden, „*tutto stordito e stupefatto*“¹³⁵. Tatsächlich legen die monumentalen Aktfiguren eine Auseinandersetzung mit Michelangelos Sixtinischer Decke nahe.¹³⁶ Franklin schlug vor, die Figur des Adam aus Erschaffung sei inspiriert durch die Phares-Esron-Aram-Lünette, die sich an der Stirnseite der Sixtinischen Kapelle befand. Sie ist heute zerstört, doch ist ihre Komposition durch Stiche überliefert (Abb. 58). Darüber hinaus bezeugt besonders eine Kreide-Studie für die Eva aus dem Sündenfall¹³⁷ (Abb. 59) Rossos Interesse an muskulösen Aktdarstellungen. Der Fokus dieses Blattes liegt eindeutig auf der plastischen Modellierung des Körpers mit Licht und Schatten, die Rosso mithilfe von Schraffuren erreicht, die den Formen des Körpers folgen und sich in besonders dunklen Zonen kreuzen. Die weiche, rote Kreide hinterlässt einen diffusen Strich, wodurch die Schattenzonen eine gewisse Samtigkeit haben, die in interessantem Kontrast zur eigentlich starken Hell-Dunkel-Modellierung steht. Im Vergleich zu einer weiblichen Aktstudie um 1520 (Abb. 60) wird deutlich, wie sehr sich Rosso in der Studie der Eva aus dem Sündenfall dem idealisierten, überaus muskulösen Körperideals Michelangelos annähert. Hatte der weibliche Körper von 1520 noch kleine, flache Brüste und einen runden Bauch, der deutlich hervorsticht und dessen Umrisslinien in leichten Wellen verlaufen, sodass er weich und ungeschönt wirkt, hat die Eva von 1524 kegelartig, idealisierte Brüste, einen breiten Brustkorb, sowie sehr kräftige Arme und Beine. Die rote Kreide setzte Rosso auch schon in früheren Zeichnungen regelmäßig ein, dennoch ist es sicher kein Zufall, dass er sie in der Studie für die Eva verwendete, nutzte doch auch Miche-

¹³⁴ Interessanterweise erwähnt Vasari auch beide Male die Nähe zu Raffaels Werk, das Scheitern in dieser illustren Nachbarschaft scheint für ihn also besonders schwerwiegend: „Quivi fece nella Pace sopra le cose di Raffaello, un’opera, della quale non dipinse mai peggio. [...] il Rosso non fece mai peggio: e d’avantaggio, è quest’opera a paragone di quelle di Raffaello da Urbino.“ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. IV, 480f. Diese Stelle fiel auch schon FRANKLIN 1994, 125 auf.

¹³⁵ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. IV, 480.

¹³⁶ Franklin schlug vor, der Adam aus Erschaffung sei inspiriert durch eine Figur aus der Phares-Esron-Aram-Lünette, die sich an der Stirnseite der Sixtinischen Kapelle befand. Sie ist heute zerstört, doch durch Stiche überliefert. FRANKLIN 1994, 130.

¹³⁷ Allein diese diese Zeichnung Rossos ist aus der Entwurfsphase der Capella Cesi erhalten. Die Kreide-Studie für die Figur der Eva wird in der National Gallery of Scotland bewahrt, Edinburgh, Inventarnummer D 4870. Das Blatt mit den Maßen 31.50 x 17.80 cm ist offensichtlich nachträglich beschnitten, denn sowohl Evas Zehenspitzen des linken Fußes als auch eine Studie eines Handrucksens in der rechten unteren Ecke sind angeschnitten. Die Aktfigur der Eva in seitlich sitzender Position und mit erhobenen Armen ist mit sicheren, kräftigen Umrisslinien gefasst, nur am linken Rand des Blattes sind einige Pentimenti zu sehen. Es handelt sich also um eine Studie aus einem späteren Stadium der Entwurfsphase, in der die Figur grundsätzlich schon entwickelt war.

langelo dieses Medium besonders für Studien, die sich in ähnlicher Weise mit der Binnenmodellierung von Körpern beschäftigen.¹³⁸

Letztlich hatte Rosso vor allem mit den äußerst schwierigen, räumlichen Voraussetzungen zu kämpfen. Die Wandfläche der Lünette wird durch das zentrale Fenster¹³⁹ in zwei Zonen geteilt. Rosso reagiert auf diese vorgegebene Teilung, indem er zwei Episoden aus der Genesis gegenüberstellt, links die Erschaffung Evas (Abb. 56) und rechts den Sündenfall (Abb. 57). Die Komposition der Szenen besteht aus je drei Figuren, darunter Adam und Eva in beiden Fällen als monumentale Aktfiguren, die extrem nahe in den Vordergrund gerückt sind. Ihre Fingerspitzen, Ellenbogen oder Knie schneiden die Kanten der Bildflächen und scheinen dadurch den Bildraum zu sprengen. Im Vergleich zwischen den Szenen fällt auf, dass die Figuren nicht alle den selben Maßstab haben, sondern im Sündenfall rechts noch größer sind, als links in der Erschaffung Evas. Das Schwanken im Maßstab und die Überscheidung der Ränder könnten als eine kompositorische Unsicherheit Rossos gedeutet werden, doch stellen schon die Gegebenheiten des Ortes große Herausforderungen an den Künstler: In der Tat sind die Bildfelder der Lünette aufgrund ihrer gestreckten Viertelkreis-Form, aber auch ihrer schwierigen Lichtsituation problematisch. Das zentrale Fenster lässt die Wandflächen links und rechts im Gegenlicht erscheinen. Die Fresken sind durch Wasserschäden am Dach in keinem guten Erhaltungszustand und in situ ausgesprochen schwierig zu betrachten und zu fotografieren. Das schlechte Urteil Vasaris über die Cesi-Fresken wirkte lange nach¹⁴⁰ und ist erst in jüngerer Zeit von Franklin hinterfragt worden, der sich bemühte, die gesteigerten Größe der Figuren als Rossos Versuch zu erklären, den schwierigen Verhältnissen der Wandfläche entgegenzuwirken und die Lesbarkeit der Szenen zu verbessern.¹⁴¹

Eine weitere mögliche Begründung für diese überraschende Wendung gibt Benvenuto Cellini in seiner Autobiographie. Er erzählt, Rosso habe in der Öffentlichkeit so schlecht über Raffael und Sangallo gesprochen, dass er nicht nur alle Raffael-Schüler,

¹³⁸ Zum Vergleich siehe Abb. 75. Zwar nutzte Michelangelo meist eine Stylus-Vorzeichnung, auf die Rosso verzichtet, doch dominiert bei Buonarrotti das Medium Kreide in jedem Fall den Gesamteindruck seiner Zeichnungen.

¹³⁹ Das Fenster wird von Urban, der sich intensiv mit der Architektur der *Cappella Cesi* beschäftigte, in das Quattrocento datiert. URBAN 1961, 221. Demnach ist seine heutige Form dieselbe, die auch Rosso vorfand.

¹⁴⁰ Freedberg übernimmt Vasaris These von der Überwältigung Rossos durch die römische Kunst und spricht von einem „trauma of his first experience in Rome“. FREEDBERG 1971, 199.

¹⁴¹ FRANKLIN 1994, 127.

sondern auch den Architekten gegen sich aufbrachte. Sangallo habe ihm daraufhin den Auftrag wieder entzogen und auch dafür gesorgt, dass er keine weiteren finde.¹⁴² Nun ist Cellinis Lebensbeschreibung für überspitzte Formulierungen und Übertreibungen berühmt, doch fügt sich diese Anekdote über Rossos eigenwillige Persönlichkeit und seinen schwierigen Umgangston in eine Reihe ähnlicher Episoden ein¹⁴³, sodass Cellinis Begründung für den Entzug des Auftrages in der Forschung bisher Glauben geschenkt wurde.¹⁴⁴

Das Nachspiel: Übergabe an Parmigianino

Nachdem Rosso der Auftrag entzogen wurde, gelang es ihm nicht, vergleichbare Projekte zu finden. Daher besteht das Oeuvre seiner römischen Jahre überwiegend aus Druckgrafik, auf die er sich aus Mangel an anderen Optionen verlegte.¹⁴⁵ Darüber hinaus sind zwei Tafelbilder erhalten, die sich in die Jahre zwischen 1524 und 1527 datieren lassen

¹⁴² „Per la sua male lingua, essendo lui in Roma, gli aveva detto tanto male de l’opere di Raffaello di Urbino, che i discepoli suoi lo volavano ammazzare a ogni modo: da questo lo campai, guardandolo di e notte con grandissime fatiche. Ancora per aver detto male di maestro Antonio da San Gallo, molto eccellente architetto, gli fece torre un’opera che lui gli aveva fatto avere da messer Angol de Cesi, dipoi cominciò tanto a far contro di lui, che egli l’aveva condotto a morirsi di fame, per la qual cosa io gli pre-stai di molte decine di scudi per vivere.“ CELLINI, LA VITA, 293.

¹⁴³ Den stärksten Beleg dafür, dass Rosso seine Zunge nicht im Zaum halten konnte, liefert er selbst in einem Brief an Michelangelo vom 6. Oktober 1526, in dem er sich bei Buonarrotti entschuldigt, schlecht über ihn und seine Werke gesprochen zu haben. Florenz, Casa Buonarrotti, Archiv Buonarrotti, X. 659, wiedergegeben bei FRANKLIN 1994, 306. Ein weiteres Beispiel für Rossos exzentrisches oder schwieriges Verhalten findet sich bei Vasari, der in einer ausführlichen Anekdote schildert, wie sich Rosso in Florenz einen intelligenten Affen gehalten haben soll, der Trauben aus dem benachbarten Klostergarten stahl. VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. IV, 78-480.

¹⁴⁴ FRANKLIN 1994, 125, HALL 1999, 89, WOLK-SIMON 2005, 267.

¹⁴⁵ WOLK 1987, 383f, FRANKLIN 1994, 134, HALL 1999, 89.

und weit mehr Aufmerksamkeit erregten, als die *Cappella Cesi*.¹⁴⁶ Das Kapellenprojekt stagnierte nach Rossos Ausscheiden vorerst, doch gab es einen Versuch der Fortführung. Achim Gnann konnte überzeugend darstellen, dass 1525 Parmigianino mit der Weiterführung beauftragt wurde.¹⁴⁷ Er vermutet, dass Rosso und Parmigianino ein gutes Verhältnis verband und Rosso seinem Freund sogar erlaubte, eigene Zeichnungen zur Grundlage für die neuen Entwürfe der Cesi-Kapelle zu nehmen.¹⁴⁸ Letztlich wurden auch Parmigianinos Entwürfe nie realisiert.¹⁴⁹ Bezeichnenderweise fällt nach dem Ausscheiden Rosso aus dem Projekt die Wahl mit Parmigianino wieder auf einen Neu-

¹⁴⁶ Die „Entdeckung“ des sog. *Cristo Morto* 1958, die darauf folgende Zuschreibung an Rosso und Würdigung als eines der Schlüsselwerke des Manierismus durch Shearman setzten einen neuen Impuls für die Beschäftigung mit Rossos Frühwerk, das zuvor im Schatten seines reichen französischen Oeuvres am Hofe Franz I. stand. SHEARMAN 1966, besonders 168. Eine detaillierte Analyse seines frühen Werdegangs in Italien, der für diesen Zusammenhang wichtigen Phase seines Schaffens, lieferte jedoch erstmals Franklin in seiner 1994 erschienenen Monographie *Rosso in Italy*, in der er alle relevanten Schriftquellen und Werke zusammenführte. Auf der Basis von neuen Archivdokumenten schlug Franklin vor, dass Rosso den *Cristo morto* für Bischof Leonardo Tornabuoni schuf, der ihn für seinen Bischofssitz in Sansepolcro in Auftrag gab. Das Bildthema des toten Christus passe zum Patrozinium des Heiligen Grabes, das darüber hinaus der Stadt ihren Namen gab. Rosso stellte das Bild noch vor 1527 in Rom fertig, doch verließ es aufgrund des *Saccos* niemals die Stadt. Rosso gab es wohl einer Nonne des Klosters *San Lorenzo in Colonna* in Obhut und hatte Mühe es nach dem *Sacco* zurückzuerhalten, wie ein Brief des Künstlers vom Oktober 1527 belegt. FRANKLIN 1994, 138-142, besonders 141. Die gesteigerte Sinnlichkeit der Darstellung des Christuskörpers wurde in der älteren Forschung, besonders extrem bei Sidney Freedberg, als gewagt, zynisch oder übersexualisiert bezeichnet. FREEDBERG 1971, 201, HALL 1999, 84. Franklin hob erstmals hervor, dass der Auftraggeber Tornabuonis sich um religiöse Reformen bemühte und daher eine ironische oder gar zynische Haltung hinter der körperlichen Schönheit niemals in seinem Sinne gewesen wäre. FRANKLIN 1994, 148. In einem Brief Rossos von 1527 fand schon Franklin den Hinweis, dass Rosso selbst das Bild als Christus in Form einer Pietà begleitet von Engeln bezeichnete. FRANKLIN 1994, 144. Nagel führte die Überlegungen Franklins zum ursprünglichen Kontext weiter fort und gelangte zu einer neuen ikonographischen Interpretation. Demnach vermittelt die körperliche Sinnlichkeit die mystische Bedeutung des Christuskörpers sowohl im Rahmen der Eucharistie, aber auch in Bezug auf den verklärten Körper Christi in der Parusie. Durch diese zwei Dimensionen deute Rosso das ikonographische Schema der Pietà um, das im Spätmittelalter vor allem das Leiden Christi und sein Menschsein in den Fokus stellte. NAGEL 2005. Wie dieser Exkurs schon andeutet, ließe sich anhand dieses Bildes die ambivalente Bewertung von Rosso römischem Oeuvre durch die Kunstgeschichte nachvollziehen. Dieser Forschungsstand steht letztlich exemplarisch für die komplizierte und weit zurückreichende Debatte über den Manierismus als Begriff und Epoche, denn alle wichtigen Topoi wie das „Wilde“, das „Unklassische“, das „Sinnlich-Verfeinerte“, das „Zynische“ kommen in ihr vor.

¹⁴⁷ Parmigianino fertige einige Entwürfe an, aus denen hervorgeht, dass die Kapelle ursprünglich nur eine Nische innerhalb der Wandfläche war, wie sie heute noch die benachbarte Chigi-Kapelle oder die gegenüberliegende, von Baldassarre Peruzzi freskierte Ponzetti-Kapelle zeigen. GNANN 1996, vor allem 373f. Dadurch klärt sich, dass auch in Rossos Vertrag die malerische Gestaltung eben dieser Wandflächen gemeint ist.

¹⁴⁸ GNANN 1996, 380. Träfe dies zu, könnte anhand Parmigianinos Entwurf eine Vermutung über das von Rosso geplante Bildprogramm gemacht werden. Darüber hinaus zitiert Parmigianino interessanterweise in seinem Entwurf für das Altarbild der Vermählung Mariens, das für die *Cappella Cesi* vorgesehen war, Rossos Komposition des selben Themas für *San Lorenzo* in Florenz. GNANN 1996, 362.

¹⁴⁹ Nach dem Tode Angolo Cesis 1529 machte sein Sohn Paolo einen neuen Vertrag mit Antonio da Sangallo, in dem die bisherigen Pläne gänzlich verworfen wurden. Neben den zwei Grabmälern für Cesi und dessen Frau war nun eine umfangreiche Marmorrelief- und Skulpturenausstattung geplant, die mit weiteren Unterbrechungen in den folgenden Jahrzehnten ausgeführt wurde und bis heute das Erscheinungsbild der Kapelle prägt. Das Altarbild wurde schließlich von Marcello Venusti nach einem Entwurf Michelangelos zwischen 1544 und 1546 angefertigt, ist aber im Zuge von Umbauten im 17. Jahrhundert verloren gegangen. Eine gesicherte Datierung des Altarbildes und der vorbereitenden Zeichnungen Michelangelos konnte jüngst durch Federica Kappler vorgenommen werden. KAPPLER 2014

ankömmling in der römischen Kunstszene. Cesi und Sangallo wollen also dezidiert jemanden außerhalb etablierten Kreise.

II.3 Der Wendepunkt vom jungen Talent zum gescheiterten Neuankömmling

Welches Bild setzt sich aus diesen verschiedenen Hinweisen zusammen? Alle Beteiligten verbinden mit dem Kapellenprojekt die Hoffnung, ihre Position innerhalb der römischen Gesellschaft und Kunstszene zu verbessern. Noch in Florenz gelingt dem jungen Rosso der Coup, einen prestigeträchtigen und umfangreichen Auftrag für eine Kapellenausmalung in einer zentral gelegenen Kirche Roms zu ergattern, die seine Malereien in die direkte Nachbarschaft Raffaels setzt und das ideale Entrée in die römische Kunstszene bietet. Der Auftraggeber ist ambitioniert und will sich selbst durch dieses Kapellenprojekt in den Kreis der großen Mäzene, wie es sein Freund Agostini Chigi schon ist, einreihen. Sowohl Rosso als auch Cesi suchen im Medium der Seitenkapelle einen künstlerischen bzw. gesellschaftlichen Durchbruch.

Die Leitung des Projektes übernimmt einer der bestvernetzten und etabliertesten Architekten, der Rosso anscheinend wohl gesonnen ist. Doch schon nach wenigen Monaten scheitert Rosso, sowohl in künstlerischer als auch in persönlicher Hinsicht. Seine Fresken, die unter äußerst schwierigen räumlichen Verhältnissen entstehen und sein Bestreben, sich mit Michelangelos Figurentypen und -konstellationen auseinanderzusetzen, können künstlerisch nicht überzeugen. Indem er darüber hinaus noch im persönlichen Umgang provozierend auftritt, verwirkt er das Wohlwollen Sangallos und damit seine Chancen auf weitere Aufträge.

Das Projekt der Cesi-Kapelle ist besonders symptomatisch für die schwierigen und unsteten Umstände der 1520er Jahre in Rom. Sie verbindet einen reichen Auftraggeber aus den höchsten Kreisen des päpstlichen Hofes mit einem einflussreichen Architekten, der als Organisator des Projektes auftritt, und mit mindestens zwei jungen, aufstrebenden Künstlern, die sich bemühen, in der römischen Kunstszene Fuß zu fassen. Doch das Projekt ist geprägt von Unterbrechungen, Planänderungen, Wechsel der Protagonisten und Phasen der Stagnation. Für Rosso bedeutet sein Scheitern an diesem Kapellenprojekt einen nachhaltigen Karriereknick, dem er erst durch seinen Wechsel nach Frank-

reich an den Hof Franz I. entkommen kann. Die Kapelle ist das Medium, an dem sich in diesem Falle der Misserfolg manifestiert.

III. Sebastiano del Piombo und die *Cappella Borgherini*

Um zu zeigen, dass sich das Phänomen der Kapellenausmalung als das kritische Medium der 1520er nicht nur im Kreise ehemaligen Raffael-Mitarbeiter nachweisen lässt, sondern sich durch die ganze römische Kunstszenen zieht, wird in diesem Kapitel der Maler Sebastiano del Piombo in den Blick genommen. In der folgenden Analyse wird deutlich, wie er eine Position in der römischen Kunstszenen durch die *Cappella Borgherini* grundlegend verbessern konnte.

III.1 Die Ausgangssituation: Porträtist und Außenseiter

Neben dem sehr dominanten Raffael-Kreis, der weite Teile der Kunstszenen besetzte, arbeitet Sebastiano del Piombo¹⁵⁰ schon seit 1511 in Rom¹⁵¹ und war dadurch ein Außenseiter und Einzelfall. Als junger Maler wurde er von einem venezianischen Landsmann, dem einflussreichen Bankier und Mäzen Agostino Chigi, in die ewige Stadt geholt, um in dessen Villa am Tiberufer zu arbeiten. Obwohl er somit direkt in den inneren Kreis der römischen Kunstszenen gelangte, war Sebastiano nur mäßig erfolgreich. Seine ersten römischen Werke in der Villa Chigi führte er als Fresken aus, doch verraten die Wandbilder noch heute, dass er mit technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Auch kompositorisch und stilistisch wurden sein monumentaler Polyphem (Abb. 61) und die

¹⁵⁰ Sebastiano stammte aus Venedig, wo er um 1485 unter dem Namen Sebastiano Luciani geboren wurde. Seinen Beinamen „del Piombo“ erhielt er erst ab 1531, als er das Amt des päpstlichen Siegelhüters, *Frate del Piombo*, übernahm. Bevor er als Maler bekannt wurde, machte er eine erste Karriere als Lautenist. In der Vita Sebastianos betont Vasari besonders del Pimbos „höfischen“ Talente, wie die musische Begabung und die gesellschaftliche Gewandtheit. Irlenbusch bemerkt, wie geschickt Vasaris durch dieses vermeintliche Lob suggeriert, Sebastiano habe einige Aufträge nur dank seines gewandten Auftretens und weniger aufgrund künstlerischer Fähigkeiten erhalten. IRLENBUSCH 2004, 7. Sie bezieht sich hier vermutlich auf folgende Stelle bei Vasari: „Per che spargendosi la Fama delle virtù di Sebastiano, Agostino Chigi sanese, richissimo mercante, il quale in Vinegia aveva molti negozii, sentendo in Roma molto lodarlo, cercò di condurlo a Roma, piacendogli, oltre la pittura, che sapessi così ben sonare di liuto e fosse dolce e piacevole nel conversare.“ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 86.

¹⁵¹ Sebastianos Entscheidung für Rom war dauerhaft, denn er kehrte in der Folge nur selten und für kurze Zeit nach Venedig zurück. HIRST 1981, 32f.

kleineren Szenen in den Lünetten der Loggia als schwach eingestuft.¹⁵² Die Arbeiten für Agostino Chigi, die das ideale Entrée in die römische Kunstwelt hätten sein können, waren letztlich ein Misserfolg, denn in den darauffolgenden Jahren erhält Sebastiano keine weiteren Aufträge für Wandmalereien. In der kunsthistorischen Forschung wird Sebastiano üblicherweise als Spezialist für Porträts gehandelt, dem es gelungen sei, sich auf diesem Feld in der römischen Kunstszenen der 1510er Jahre zu etablieren.¹⁵³ Wie Irlenbusch bemerkte, betonte schon Vasari, Sebastianos Stärke läge in seinen Porträtbildnissen¹⁵⁴. Da weder Michelangelo noch Vasari selbst ein besonderes Interesse an diesem Genre hatten, stehe hinter diesem Lob eigentlich eine Degradierung.¹⁵⁵ Die Frage liegt nahe, ob nicht die kunsthistorische Forschung die Einschätzung Vasaris, Sebastiano sei vor allem ein Porträtist gewesen, nicht genügend hinterfragt. Tatsächlich fertigte Sebastiano eine größere Zahl von Bildnissen an, doch ist es zweifelhaft, ob er sich selbst als Porträtmaler verstand. Vielleicht ermöglichte ihm dieses Genre lediglich, über den Misserfolg seiner Fresken für Agostino Chigi hinwegzukommen. Porträts konnte er im Medium der Ölmalerei ausführen, das er gut beherrschte. Sie waren darüberhinaus nicht allzu zeitaufwendig und entsprachen in idealer Weise seinen technischen und zeitlichen Möglichkeiten als Einzelkünstler ohne größere Werkstatt.

Doch gab er die Ambition für Projekte größeren Umfanges nicht auf.¹⁵⁶ Im Zentrum dieses Kapitels steht, wie Sebastiano sich gezielt um Kapellengestaltungen bemüht, in der Hoffnung, dass diese als Katalysator für eine Verbesserung seiner Position als Ein-

¹⁵² Vasari bemerkt, die Lünetten würden im Vergleich zur römischen Malerei aufgrund ihres venezianischen Stils fremd wirken: „Sebastiano fece di alcune poesie di quella maniera ch’aveva recato da Vinegia, molto disforme da quella che usavano in Roma i valenti pittori di que’ tempi.“ VASARI, *LE VITE*, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 87. Hirst spricht sogar von einem „embarrassment for the painter’s admirers“. Darüber hinaus vermutet er, die technischen Schwierigkeiten seien darauf zurückzuführen, dass Sebastiano noch nie zuvor im Medium Fresko gearbeitet habe. Ibidem 1981, 34f.

¹⁵³ FREEDBERG 1985, 370, WOLK 1987, 384-385, Fußnote 20, HALL 1999, 86.

¹⁵⁴ In der Tat beginnt die Vita Sebastianos in der Version von 1550, nach einer kurzen Bemerkung über seine musikalischen Talente, mit einer langen Aufzählung früher Porträts. VASARI, *LE VITE*, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 85-87. Interessanterweise scheinen auch einige Porträts Sebastianos von Künstlerkollegen als Vorlage für die jeweiligen Porträts in Vasaris Viten in der Ausgabe von 1568 herangezogen worden zu sein. DAVIS 1982.

¹⁵⁵ IRLBUSCH 2004, 7f. Diese These wird unterstützt, durch die Tatsache, dass Vasari der Vita Sebastianos in der zweiten Edition von 1568 eine Art Vorwort voranstellte, in dem er del Piombo als moralisches Exempel für Faulheit und Lethargie herabsetzte. Ohne den Stimulus der Rivalität mit Raffael habe er besonders in späteren Jahren kaum etwas geschaffen. VASARI, *LE VITE*, Ausgabe 1568, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 85f.

¹⁵⁶ Neben den Porträts arbeitete er konstant an kleineren Tafelbildern mit religiösen Szenen. Die Bedeutung dieser Bilder als Ausdruck des Wunsches nach größeren Aufträgen ist bisher noch nicht genug erfasst worden.

zelkünstler wirken. Er litt sehr unter der Rivalität mit Raffael¹⁵⁷ und suchte daher zunächst Unterstützung bei Michelangelo. In drei Fällen kam es zwischen ihm und Buonarrotti zu einer Zusammenarbeit, die in beiden Biographien einen Sonderfall darstellt und ohne Parallelen blieb. Sie ist gekennzeichnet durch eine besondere, künstlerische Synthese, die ich erstmals als solche nachvollziehen werde. Die Ausmalung der *Cappella Borgherini* ist jenes der drei Projekte, das die spezifische Qualität dieser Zusammenarbeit besonders verdichtet und schließlich zum erhofften Wendepunkt in Sebastianos Karriere wird. Diese Bedeutung des Kapellenprojektes ist bisher nicht erkannt worden, ebenso wurde völlig übersehen, dass der Erfolg dieser Kapelle Sebastiano drei weitere Aufträge für Kapellenprojekte einbringt und er damit sein Ziel, sich als Maler auch über Tafelbilder hinaus zu etablieren, erreicht.

III.2 Sebastiano sucht Unterstützung: Die Kollaboration mit Michelangelo

Im Vergleich mit Raffaels Großwerkstatt, die in den 1510er Jahren Aufträge immensen Ausmaßes realisierte, hatte Sebastiano del Piombo keine vergleichbaren Ressourcen, bis auf eine: Spätestens seit 1515¹⁵⁸ verband ihn eine Freundschaft mit Michelangelo. In der Hoffnung auf einen Karriereschub, wusste Sebastiano daraus Nutzen zu ziehen: Zwar verließ Buonarrotti Rom im Jahr 1516, um in Florenz für die Medici an San Lorenzo zu arbeiten, doch kam es zwischen 1516/17 und 1524 in drei Fällen zu einer Zusammenarbeit zwischen den befreundeten Künstlern, die sich teils schon vor 1516 angebahnt haben muss. Die drei gemeinsamen Projekte umfassen zwei Tafelbilder, die sog. *Pietà von*

¹⁵⁷ Sebastiano kämpfte mit der Konkurrenz Raffaels, dessen Großwerkstatt besonders in der zweiten Hälfte der 1510er Jahre blühte und Projekte immensen Umfangs realisierte. Besonders deutlich wird dies in einem Brief Leonardo Sellaio vom 19. Januar 1517 an Michelangelo, in dem er berichtet, Sebastiano habe in Vorbereitungen für ein Tafelbild Holz gekauft und habe nun Angst, dass Raffael versuchen wird, ihn an der Ausführung des Werkes so gut er kann zu hindern: „Carissimo chonpare, per quello chararese 3 g[i]ornni sono vi schrisi chome Bastiano aveva tolto a fare quella tavola: à avuti 'danari per fare e' legname. Ora mi pare che Raffaello metta sotosopra el modo perché lui non lla fac[i]a, per non venire a paraghoni. Bastiano ne sta a sospetto.“ MICHELANGELO, CARTEGGIO, Edition Barocchi/Poggi, Bd. I, 243. Auf die Bedeutung dieses Briefes im Zusammenhang mit der Erweckung des Lazarus wies auch schon HIRST 1981, 66 hin. Sebastiano selbst schreibt am 2. Juli 1518 an Michelangelo, dass ihn die Konkurrenzsituation mit Raffael im sog. Narbonne-Wettstreit so sehr beschäftigt, dass er sein eigenes Werk vor den Augen des Konkurrenten zu verstecken sucht: „L'ò intertenuta tanti, ché non voglio che Raffaello veda la mia insino lui non ha fornita la sua;“ Fast verzweifelt klingt die Bitte, Michelangelo möge ihm einen Entwurf (?) zur Unterstützung schicken: „Et al presente non atendo ad altro, che ogni modo me la espedirò prestissimo, adesso che sum fora de suspicione; et Credo non vi farò vergogna. Ancora Rafaello non [ha] pricipiata la sua.“ MICHELANGELO, CARTEGGIO, Edition Barocchi/Poggi, Bd. II, 32. Vasari spricht regelrecht von einer „gara della arte fra lui e Raffaello da Urbino“ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1568, Edition Bettarini/Barcochi, Bd. V, 86.

¹⁵⁸ HIRST 1981, 50.

Viterbo (Abb. 62) aus den Jahren 1516/17 und die *Erweckung des Lazarus* (Abb. 63), die zwischen 1517 und 1519 entstand, sowie die Wandmalereien der *Cappella Borgherini* in San Pietro in Montorio (Abb. 64-74), die zwischen 1516 und 1524 realisiert wurden. In allen drei Fällen war Michelangelo grundsätzlich in der Entwurfsphase involviert, doch ist das genaue Ausmaß seiner Beteiligung umstritten¹⁵⁹ und variiert zwischen den drei Projekten. Im ersten Fall, der sog. *Pietà von Viterbo*, unterstützte Michelangelo seinen Freund wohl ohne Wissen des Auftraggebers mit Vorzeichnungen für die zentrale Figurengruppe. Die Ausarbeitung und die Landschaft im Hintergrund sind hingegen Sebastianos Leistung.¹⁶⁰

Die *Erweckung des Lazarus* war Sebastianos Beitrag im sog. Narbonne-Wettstreit.¹⁶¹ Cardinal Giulio de Medici, Neffe Papst Leos X. und späterer Papst Clemens VII. beauftragte für seine Titularkirche in Narbonne sowohl Sebastiano als auch Raffael mit einem monumentalen Altarbild. In diesem Fall war sich der Auftraggeber Giulio wohl absolut bewusst, dass Michelangelo zur Genese des Werkes beitragen würde.¹⁶² Somit führte er durch dieses Projekt, das nominell an Sebastiano vergeben wurde, indirekt Michelangelo und Raffael in einen Wettstreit.

Chronologisch überschneiden sich die Projekte der *Cappella Borgherini* und der *Erweckung des Lazarus*. Vermutlich kam es schon vor der Abreise Michelangelos aus Rom im Juni 1516¹⁶³ zu einer Übereinkunft zwischen den beiden Künstlern und Borgherini. Da Giulio de Medici bei weitem der wichtigere Auftraggeber war, unterbrach

¹⁵⁹ Hirst geht in seiner Monographie zu Sebastiano grundsätzlich davon aus, Michelangelo habe Sebastiano in den Anfangsphasen der drei Projekte durch Entwurfszeichnungen für die zentralen Figurengruppen unterstützt. Freedberg nimmt die gegenteilige Position ein und geht von einer minimalen Beteiligung Michelangelos aus, der Sebastiano bestenfalls per Brief schnelle ad-hoc Zeichnungen oder Ideen für Einzelfiguren geschickt habe, jedoch keine „richtigen“ Entwürfe. Alle zeichnerische Ausarbeitung und Entwicklung des Motives habe bei Sebastiano gelegen, der sich diese schnellen Ideen Michelangelos in einem eigenen künstlerischen Prozess vollkommen zu eigen gemacht habe. Im Hintergrund von Freedbergs Argumentation steht eine weit zurückreichende Zuschreibungsdebatte einiger Zeichnungen, als deren Autor überwiegend Michelangelos angenommen wird. Freedberg weist sie jedoch größtenteils Sebastiano zu und muss daher ein Interesse daran haben, Michelangelos Beteiligung an den drei Projekten als möglichst klein darzustellen. WILDE 1953, 28-31, HIRST 1981, 41-62, besonders 58-61, FREEDBERG 1985, 375-392.

¹⁶⁰ Eine ausführliche Besprechungen dieses Werkes bietet HIRST 1981, 41-48. Eine weitere Erwähnung findet sich bei Freedberg, der den Beginn des Projektes auf spätestens 1516 datiert. FREEDBERG 1985, 376-378.

¹⁶¹ Für eine vertiefende Untersuchung des Narbonne-Wettstreits und der *Erweckung des Lazarus* siehe HIRST 1981, 66-75, GARDNER VON TEUFFEL 1984, DUNKERTON/HOWARD 2009. Für eine Besprechung einiger zeichnerischer Quellen, die Michelangelo zugeschrieben werden, siehe CHAPMAN 2005, 148-150. Dass nicht nur Sebastianos Beitrag für den Narbonne-Wettstreit für das Ausland gedacht war, sondern dass dies auf eine ganze Reihe von Werken zutraf, die dadurch regelrecht eine diplomatische Rolle spielten, untersuchte BAKER-BATES 2007.

¹⁶² FREEDBERG 1985, 377f. Chapman vermutet sogar, dass Michelangelo selbst den Papst dazu überredete, Sebastian zu beauftragen. CHAPMAN 2005, 148.

¹⁶³ HIRST 1981, 50.

Sebastiano die Arbeit an der *Cappella Borgherini* zugunsten der Narbonne-Tafel, um sie nach deren Fertigstellung wieder aufzunehmen.

Über die möglichen Motive für die Kollaboration zwischen Michelangelo und Sebastiano ist häufig spekuliert worden. Nach Vasaris¹⁶⁴ Darstellung habe sich Sebastiano im Wettstreit der Anhänger Raffaels und Michelangelos zunächst neutral verhalten und somit die Gunst Michelangelos erworben. Dieser habe del Piombo daraufhin als Strohmann einsetzen wollen, um durch ihn seine eigene Kunst gegenüber der Raffaels zu beweisen.¹⁶⁵ Vasaris These, Michelangelo habe sich aus einem Gefühl der Rivalität zu Raffael heraus auf die Zusammenarbeit eingelassen, wurde in der kunsthistorischen Forschung überwiegend Glauben geschenkt.¹⁶⁶ Sie scheint besonders im Fall des Narbonne-Wettstreites überzeugend.

Nur Hirst deutet an, Michelangelo könnte auch ein pragmatischeres Motiv bewegt haben. Demnach habe er Pierfrancesco Borgherini, einem florentinischen Bankier und Auftraggeber der Kapelle in San Pietro in Montorio, aus Freundschaft versprochen, für ihn etwas zu malen. Die Zusammenarbeit mit Sebastiano an der *Cappella Borgherini* bot eine elegante Lösung, sich dieser Verpflichtung mit minimalen Aufwand zu entledigen und schürte in Michelangelo darüber hinaus die Hoffnung auf eine Bezahlung im

¹⁶⁴ Trotz seines negativen Urteils stellt Vasaris Vita neben den Werken selbst die wichtigste Quelle zum Oeuvre del Piombos dar. Für die Zeit zwischen 1515 und 1524 haben sich außerdem einige Briefe Leonardo Sellaio's erhalten, eines Florentiners und gemeinsamen Freundes von Sebastiano und Michelangelo. Aus Rom schrieb er regelmäßig an Michelangelo in Florenz um ihn über gemeinsame Projekte mit Sebastiano und die römische Kunstszene auf dem Laufenden zu halten. Die Briefe Sellaio's Sebastianos an Michelangelo wurden als Teil des *carteggio* Michelangelos von Barocchi und Poggi editiert. MICHELANGELO, CARTEGGIO, Edition Barocchi/Poggi. Besonders Michael Hirst und Sidney Freedberg haben diese Briefe im Hinblick auf die Zusammenarbeit zwischen Sebastiano und Michelangelo aufgearbeitet. FREEDBERG 1985, 370-392, HIRST 1981, 49-65.

¹⁶⁵ „Sebastiano, perché essendo di squisito giudizio, conosceva apunto il valore di ciascuno. Destatosi dunque l'animo di Michelagnolo verso Sebastiano, perché, molto gli piaceva il colorito e la grazia di lui, lo prese in protezione, pensando che se egli usasse l'aiuto del disegno in Sebastiano, si potrebbe con questo mezzo, senza che egli operasse, battere coloro che avevano sì fatta opinione, et egli, sotto ombra di terzo, giudic[ar]e quale di loro fusse meglio.“ VASARI, LE VITE, Ausgabe 1550, Edition Bettarini/Barocchi, Bd. V, 88.

¹⁶⁶ Für Freedberg war dieser Plan „without risk to the latter [Michelangelo], but with credit to both and, in the expected comparison, with discredit to Raphael [...] Sebastiano was the best available instrument for such a purpose of Michelangelo's, if — as Vasari alleges — it in fact existed. What Sebastiano may have lacked to fit him to compete with Raphael, Michelangelo would, in Vasari's presumption of the case, have supplied.“ FREEDBERG 1985, 375. Irlenbusch bemerkt immerhin, die Zusammenarbeit sei „weitau komplexer als von Vasari dargelegt“ gewesen und weist darauf hin, dass der Topos der Künstlerrivalität als Ansporn sich wie ein Grundtenor durch die ganze Vita Sebastianos zieht. IRLENBUSCH 2004, 9-10. Auch Chapman wiederholt, Michelangelo habe aus Eifersucht auf Raffael mit Sebastiano zusammengearbeitet. CHAPMAN 2005, 144.

voraus.¹⁶⁷ Borgherini muss von Anfang an gewusst haben, dass Michelangelo an den Entwürfen beteiligt sein würde,¹⁶⁸ da sein Mitarbeiter Leonardo Sellaio regelmäßig an Michelangelo nach Florenz schrieb und ihn über den Fortgang des Kapellenprojektes unterrichtete. So profitierte Sebastiano von Michelangelos Ruf, der ihm zu größeren und prestigeträchtigeren Aufträgen verhalf, als jene, die er bisher alleine hatte akquirieren können. Von dem Erfolg des ersten Projektes beflügelt, dem Tafelbild der *Pietà von Viterbo*, bei dem Michelangelo noch ohne Wissen des Auftraggebers Sebastiano mit Entwürfen unter die Arme griff, gelang es del Piombo mit Michelangelos offener Unterstützung, einen Auftrag für eine Kapellenausmalung zu erhalten. Die *Cappella Borgherini* ist Sebastianos erstes Kapellenprojekt. Nach dem Misserfolg der Fresken in Agostino Chigis Villa am Tiberufer, erhält Sebastiano durch Michelangelos Hilfe eine zweite Chance im Medium der Wandmalerei.

III. 3 Künstlerische Synthese: Zur Genese der *Cappella Borgherini*

Im Kontext der drei gemeinsamen Projekte Michelangelos und Sebastianos wird seit Langem zu einer Reihe von Zeichnungen eine komplizierte Zuschreibungsdebatte geführt. Es geht an dieser Stelle nicht darum, sich in dieser Debatte der einen oder anderen Seite anzuschließen. Vielmehr gilt es, einen Schritt zurückzutreten und zu erkennen, dass sich in dieser Unlösbarkeit der Zuschreibung eine besondere Qualität der künstlerischen Zusammenarbeit offenbart. Für diese Neubewertung der Kollaboration zwischen Sebastiano und Michelangelo an der *Cappella Borgherini* sind drei Blätter von besonderer Bedeutung.

Eine frühe Kreideskizze Michelangelos für das Altarbild der Geißelung aus dem British Museum (Abb. 75) zeigt, dass die erste Idee für eine größere Zahl von Figuren umfasste und die Komposition breiter angelegt war. Da die Szene hier von links beleuchtet wird, scheint Michelangelo in dieser Skizze wohl nicht die Beleuchtung der

¹⁶⁷ HIRST 1981, 50 wies auf eine Stelle in einem Brief Michelangelos an seinen Bruder in Florenz vom 20. Oktober 1515 hin, an der er schreibt, er habe Borgherini etwas Gemaltes versprochen: „una certa cosa di pictura“. Allerdings bemerkte oder interessierte Hirst nicht, wie kalkuliert Michelangelo handelte, denn er schrieb seinem Bruder, er wolle Borgherini in keiner Weise belasten oder verärgern, da er gern die Bezahlung für diese Malerei im Voraus hätte. So lautet der ganze Satz: „Sappi che io non voglio dar charicho né noia nessuna a Pier Francesco Borg[h]erini, perché io gli voglio essere mancho obrigato che io posso, perché io gli ò fare una certa cosa di pictura, e parebbe che io ricerchassi el pagamento inanzi,“ MICHELANGELO, CARTEGGIO, Edition Barocchi/Poggi, Bd. I, 182.

¹⁶⁸ HIRST 1981, 49, CHAPMAN 2005, 146.

geplanten Kapelle durch den Eingang auf der rechten Seite berücksichtig zu haben.¹⁶⁹ Diese Skizze fällt demnach in die frühe Entwurfsphase, in der Michelangelo eine Komposition für Sebastiano entwickelte.¹⁷⁰ Auf der Grundlage dieser ersten Studien fertigte er dann eine kleine Entwurfszeichnung an, die er im August 1516 an Sebastiano in Rom schickte¹⁷¹. Sie ist heute verloren, aber durch eine Kopie Giulio Clovios dokumentiert (Abb. 76). Es handelt sich um eine ausgearbeitete Version der zentralen Gruppe, wobei die Figuren zum besseren Verständnis der Proportionen und Komposition unbekleidet dargestellt sind. Im Vergleich zur früheren Kreideskizze ist die Anzahl der Figuren reduziert und die Szene stärker in den Vordergrund gerückt. Auch die Beleuchtung kommt nun von rechts und nimmt damit auf die Position der Kapelle nahe des Haupteingangs der Kirche Rücksicht.

Michelangelo übernahm also die Entwicklung der Hauptszene des Kapellenprojektes, doch nur bis zu einem gewissen Grad: Er arbeitete die Positionierung der Figuren zueinander, sowie die individuellen Posen und die Binnenstruktur der Körper aus. Es blieb Sebastiano überlassen, die Figurengruppe in einen perspektivischen Raum einzubetten und ihre Bekleidung sowie die gesamte Farbigkeit auszuarbeiten.¹⁷² Zu diesem Zwecke fertigte Sebastiano eigene Detailstudien und womöglich sogar kleine Tonfiguren auf der

¹⁶⁹ CHAPMAN 2005, 147.

¹⁷⁰ Freedberg schreibt diese Skizze hingegen Sebastiano zu und datiert sie auf einen späteren Zeitpunkt. Für ihn stellt sie einen Versuch Sebastianos dar, mit der Entwurfszeichnung Michelangelos freier umzugehen und von dessen Komposition abzuweichen. Sebastiano habe sich schließlich aber doch entschieden, Michelangelos Komposition zu folgen. FREEDBERG 1985, 391. Chapman erwähnt diese Zuschreibung an Sebastiano mit keinem Wort und hält an Michelangelos Autorschaft fest. CHAPMAN 2005, 147. Es liegt der Verdacht nahe, dass er in seiner Funktion als Kurator für französische und italienische Zeichnungen des British Museum, zu dessen Sammlung das Blatt gehört, kein Interesse daran hat, die Autorschaft Michelangelos anzuzweifeln.

¹⁷¹ Diese Datierung geht aus dem Briefwechsel zwischen Sellaio und Michelangelo hervor. WILDE 1953, Reprint 1975, 28, FREEDBERG 1985, 389.

¹⁷² Im realisierten Fresko befindet sich Christus an der Geißelsäule in der zentralen, vertikalen Achse der Konche und bildet damit das Zentrum der Kapelle. Die Szene der Geißelung findet in einer antikisierenden Säulenhalle statt, die zentralperspektivisch so konstruiert ist, dass die Verzerrung durch die gerundete Wandfläche ausgeglichen wird. Die Geißelsäule ist in ein Rastersystem aus grau-weißen Marmorsäulen eingebunden, das recht und links in einer Flucht von drei Säulen sichtbar wird und seine Entsprechung im schwarz-weißen Fußboden findet. Die Marmorinkrustation der Rückwand schließt diese Raumteilung mit Pilastern ab, zwischen denen sich eine Konche oder zumindest ein Bogen in der Marmorinkrustation spannt, der die zentrale Geißelsäule geschickt hinterfängt. In diesem architektonischen Raum ist Christus in vorderster Ebene platziert, umgeben von vier Häschern, die ihn in einem nach vorne geöffneten Halbkreis umringen. Sein nackter Körper, der nur von einem Lendentuch bedeckt ist, präsentiert sich dem Betrachter überwiegend frontal, wobei Brust und Kopf nach rechts geneigt sind. Diese leichte Torsion bringt die Muskelpartien des Oberkörpers besonders zur Geltung und verschärft die Dramatik, weiß der Betrachter doch, dass die Häscher jeden Moment mit den bereits erhobenen Geißeln auf ihn einschlagen werden. Zwei Häscher scheinen die Hände und Arme Christi hinter der Säule festzuhalten, während zwei weitere rechts und links von Christus mit erhobenen Armen zum Schlag ausholen. Der rechte befindet sich ebenfalls in vorderster Bildebene und wendet dem Betrachter den nackten, braunen und muskulösen Rücken zu, der kompositorisch als Gegenstück zum hellen Oberkörper Christi erscheint.

Grundlage von Michelangelos Zeichnung an, wie aus einem Brief Sellaios hervorgeht.¹⁷³ Die Technik des Modellierens einzelner Figuren zum besseren Verständnis der Komposition gilt als eine Eigenheit Michelangelos. Sebastiano versuchte also nicht nur zeichnerisch Michelangelos Entwurf zu durchdringen, sondern übernahm auch dessen Arbeitsweisen.¹⁷⁴

In diese Ausarbeitungsphase gehört vermutlich auch das Blatt mit einer Detailstudie für Christus an der Geißelsäule (Abb. 77). Die Zuschreibung an Michelangelo oder Sebastiano ist umstritten.¹⁷⁵ An dieser Stelle soll ein neuer Blickwinkel auf dieses Blatt vorgeschlagen werden: Gleich wer der beiden Künstler die Zeichnung anfertigte, entscheidend ist, dass sie stilistische und technische Merkmale beider zeigt. So sind der kräftige Körper, die breiten Schultern und die betonte Ausarbeitung der Muskeln typisch für Michelangelo, die Verwendung von schwarzer anstatt roter Kreide und das Verreiben mit den Fingern zur Modellierung mit Licht und Schatten für Sebastiano. Wie Hirst erstmals vorschlug, könnte sich Michelangelo bewusst auf die künstlerische Sprache Sebastianos eingestellt haben, indem er die Komposition auf wenige Figuren reduzierte und sich zeichnerisch Sebastianos Stil annäherte.¹⁷⁶ Doch bewertet Hirst diese Annäherung lediglich als freundliches Entgegenkommen Michelangelos gegenüber einem künstlerisch unflexiblen oder sogar begriffsstutzigen Sebastiano.

Meiner Meinung nach zeigt sich gerade in diesem Fall eine einmalige Qualität der Zusammenarbeit. So wie Michelangelo in der Reduzierung der Figuren und eventuell seiner Zeichentechnik auf Sebastianos Bedürfnisse einging, näherte sich auch Sebastiano in seiner Zeichentechnik und Arbeitsweise, durch das Modellieren einzelner Figuren in Ton, Michelangelo an. Gerade die Unlösbarkeit der Zuschreibungsdebatte ist letztlich kein Problem oder Makel, sondern ein Merkmal, das beweist, wie weit die künstlerische Synthese in der Entwurfsphase der *Cappella Borgherini* reichte.

¹⁷³ Hinweise dazu finden sich schon bei WILDE 1953, 28, HIRST 1981, 52, FREEDBERG 1985, 389.

¹⁷⁴ HIRST 1981, 52.

¹⁷⁵ So gehen Hirst und Chapman davon aus, sie stamme von Michelangelo, Freedberg hingegen schreibt sie Sebastiano zu. HIRST 1981, 61, CHAPMAN 2005, 144-151, FREEDBERG 1985, 391.

¹⁷⁶ HIRST 1981, 60f.

Raffael und die Transfiguration der Kalotte: Vorbild oder Nachahmung?

Neben dieser künstlerischen Synthese mit Michelangelo bezeugt die Szene der Transfiguration in der Kalotte der Kapelle (Abb. 72), dass es auch zwischen Sebastiano und Raffael eine Auseinandersetzung gegeben haben muss. Die genauen Umstände hängen untrennbar mit der Frage nach der Chronologie der Realisierung der Kapelle zusammen, die aufgrund der bekannten Quellenlage nicht eindeutig gelöst werden konnte. Der springende Punkt ist die Frage, wie weit die Wandmalereien ausgeführt waren, als Sebastiano 1517 die Arbeiten an der Kapelle zugunsten des Narbonne-Altarbildes für Giulio de Medici unterbrach. Darüber herrscht in der kunsthistorischen Forschung große Unstimmigkeit. Freedberg und Hirst gehen zunächst beide davon aus, dass die seitlichen Propheten auf dem Bogen (Abb. 73 und 74) bereits ausgeführt waren und das Hauptbild (Abb. 69) zeichnerisch und eventuell mit Hilfe von Tonmodellen vorbereitet war.¹⁷⁷ Ob die Transfiguration in der Kalotte schon realisiert war, ist jedoch umstritten und hängt mit der Frage zusammen, ob sie das Vorbild oder eine Reaktion auf Raffaels Altarbild gleichen Themas darstellt. Freedberg datiert sie auf 1520/21 und nimmt damit an, sie sei lediglich eine Antwort auf Raffaels Transfiguration.¹⁷⁸ Hirst datiert sie jedoch etwas früher und verweist auf Zeichnungen Raffaels, die belegen, wie oft er seine Entwürfe veränderte, bevor er relativ spät und damit wohl in Reaktion auf Sebastianos Fresko zu seiner finalen Lösung gefunden habe.¹⁷⁹

Auch an dieser Stelle scheint die Debatte mit letzter Sicherheit nicht zu lösen, hängt sie doch mit Datierungen zusammen, die zuletzt auf Kennerschaft beruhen. Gleichwohl kann für die Frage nach der Bedeutung der *Cappella Borgherini* als Moment des Durchbruchs in Sebastianos Karriere eine wichtige Schlussfolgerung gezogen werden: Sebastianos Bedeutung stieg mit diesem Projekt so entscheidend an, dass erstmals eine Bezugnahme Raffaels auf Sebastiano denkbar erscheint. Dieser Sprung hängt untrennbar mit dem Medium der Wandmalerei zusammen: Sebastiano wandelt sich vom reinen Tafelbildmaler zum Kapellenmaler und tritt dadurch in ein neues Konkurrenzverhältnis.

¹⁷⁷ HIRST 1981, 53. FREEDBERG 1985, 389. CHAPMAN 2005, 147.

¹⁷⁸ FREEDBERG 1985, 391.

¹⁷⁹ HIRST 1981, 53-55.

Sebastianos Herausforderung: der Sprung vom Tafelbild zum Kapellenraum

Wie meistert Sebastiano diesen Sprung von der Zweidimensionalität zur Dreidimensionalität, vom Tafelbild zum Kapellenraum? Da neben den erwähnten Zeichnungen (Abb. 75 und 76, eventuell 77) keine weiteren Entwürfe Michelangelos für dieses Projekt nachzuweisen sind, übernahm Sebastiano wohl den grundlegenden Gesamtentwurf und die Ausführung. In der Anfangsphase lässt sich eine enge Zusammenarbeit für den Entwurf der Geißelungsszene nachweisen, doch umfasst die *Cappella Borgherini* nicht nur das Hauptbild, sondern die Ausmalung eines ganzen Kapellenraumes (Abb. 68), die sehr viel mehr Sebastianos als Michelangelos Werk ist. Die Gliederung der Bildfelder verrät, wie del Piombo auf die besonderen räumlichen Voraussetzungen des kleinen Konchenraumes direkt am Eingang der Kirche¹⁸⁰ (Abb. 66 und 67) reagiert. So findet er zunächst für die querrrechteckige und gerundete Wandfläche innerhalb der Konche eine geschickte Lösung: In einem zentralen, annähernd quadratischen Bildfeld ist die Geißelung Christi dargestellt (Abb. 69). Die Szene ist über einem gemalten Marmorsockel positioniert und beginnt exakt auf der Höhe der Mensa. Zu beiden Seiten befinden sich schmale, hochrechteckige Bildfelder, in denen der Hl. Franziskus rechts (Abb. 71) und der Apostel Petrus links (Abb. 70) als Ganzfiguren dargestellt sind.¹⁸¹ Durch die Rundung der Wandfläche treten diese Heiligenfiguren deutlich näher an den Betrachter heran und scheinen den Kapellenraum einzufassen. Die Platzierung direkt über der Altarplatte und die flankierenden Heiligen weisen der Geißelung Christi die Funktion eines Altarbildes zu und rekurren auf übliche Gliederungsschemata für Altarbilder.¹⁸²

Die räumliche Verortung der beiden Heiligen in den seitlichen Bildfeldern ist allerdings unklar und wirkt nur teilweise gelungen. Einerseits stehen die Füße Petri auf einem grauen Kissen, das sich perspektivisch hinter dem Marmorsockel befindet, auf dem als sein Attribut ein großer Schlüssel liegt, andererseits gibt der einfache, schwarze Hintergrund keine weiteren Anhaltspunkte. Die untere Partie des Hl. Franziskus wirkt beschädigt, daher ist die Position seiner Füße nicht mehr zu erkennen. Ähnlich unklar bleibt die Positionierung eines Buches auf einem kaum erkennbaren Lesepult rechts von

¹⁸⁰ siehe hierzu Fußnote 172.

¹⁸¹ Diese Heiligen waren wohl die Namenspatrone Borgherinis und wurden wohl auf seinen Wunsch hin dargestellt. HIRST 1981, 58.

¹⁸² siehe hierzu Fußnote 64.

Franziskus. Letztlich werden Räumlichkeit und Plastizität vor allem durch eine starke Helldunkel-Modellierung erreicht, sodass die Figuren aus dem Schwarz hervorzutreten scheinen. Ein helles Gewand und ein leuchtend gelber Mantel verleihen der Figur Petri Volumen und Schwere. Die grünlich-graue Kutte des Franziskus hebt sich hingegen kaum vom Hintergrund ab, vielmehr liegt der Akzent auf seinem asketischen Gesicht und den Händen, die als sein wichtigstes Attribut die Stigmata präsentieren.

Die schon im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Raffael erwähnte Kaulotte stellt die Transfiguration Christi dar (Abb. 72). Auch hier nutzt Sebastiano die Wölbung der Wandfläche aus, um die Räumlichkeit der Komposition zu verstärken. In der Verlängerung der zentralen, vertikalen Achse des unteren Bildfeldes (Abb. 68) befindet sich der verklärte Christus. Er ist in ein knöchellanges, blassrotes Gewand und einen hellblauen Mantel gekleidet, der sich rechts hinter ihm aufbauscht. Die Farben seiner Gewänder greifen das Rot und Blau des Hintergrundes auf, der einen dramatisch geröteten Abend- oder Morgenhimmel darstellt. Mit erhobenen Händen und zum Himmel gerichtetem Blick scheint Christus selbst von dem Moment der Verklärung überrascht und bewegt. Rechts und links von seinem Kopf tauchen in diagonalen Abwärtsbewegungen die Propheten Moses und Elia in den Bildraum ein. Ihre Charakterköpfe mit weißen Bärten und großen Nasen ähneln sich stark, doch ist Moses links an der Gesetztestafel in seiner Hand und kleinen Hörnern über seiner Stirn zu erkennen. Am unteren Bildrand erwachen die drei Apostel, die Christus auf den Berg Tabor begleitet haben, aus ihrem Schlaf und erheben sich erregt durch den Anblick der Verklärung und der Propheten.

Die Figur Christi in der Verklärung scheint regelrecht aus der Geißelsäule des darunter liegenden Bildes hervorzugehen. Dieser kompositorische Kniff bindet die beiden Bildfelder nicht nur formal zusammen, sondern betont ihre inhaltliche Nähe: Die Geißelung Christi ist der erste Moment in der Passion, in der Christus die ganze Tiefe menschlichen Leidens durch Verspottung und Folter erfährt. In seinem darauffolgenden Kreuzestod nimmt er alle Sünden auf sich und verwandelt den Tod in Erlösung und ewiges Leben. Diese Rolle Christi als der erhoffte Messias und Erlöser wird in der Verklärung auf dem Berg Tabor, die chronologisch vor der Passion liegt, deutlich proklamiert. Indem die Propheten Moses und Elia erscheinen, wird Christus mit dem im Alten Testament angekündigten Messias identifiziert. Die beiden Szenen ergänzen sich, indem

sie die beiden Naturen Christi darstellen: die menschliche, leidensfähige und die göttliche, überzeitliche.

Auf der Wandfläche über der Kalotte sind zwei weitere Figuren dargestellt, deren Körper in den Bogenzwickel eingepasst sind, sodass sie den Anschein erwecken auf der Bogenrundung zu liegen (Abb. 73 und 74). Sie haben ihre klaren Vorbilder in den Propheten der Sixtinischen Decke. Wie Hirst richtig schlussfolgerte, greift Sebastiano also selbstständig auf ein Motiv Michelangelos zurück, was bestätigt, dass es keinen direkten Entwurf Buonarottis für diesen Teil der Kapelle gegeben haben kann.¹⁸³ Die linke, männliche Figur ist in ein einfaches grünes Gewand und einen gelben Mantel gekleidet, der über seinen Knien liegt. In seinen Händen hält er einen großen, geschlossenen Codex. Mit den Fingern seiner rechten Hand greift er zwischen die Seiten, so als wolle er gleich eine bestimmte Stelle aufschlagen. Die linke Hand liegt locker in einer Art Redegestus auf dem Schnitt des Buches auf. Er wendet sich mit dem Oberkörper nach links einem Engel zu, der ihm vom linken Bildrand entgegenkommt und eine Hand auf die Schulter legt. Diese Geste der Unterstützung vermittelt den Eindruck, der Engel gebe ihm gerade die himmlische Botschaft ein.

Der rechte Prophet ist in ein phantasievolles rot-grünes Gewand gekleidet, das an Darstellungen alttestamentarischer Priester erinnert. Um seinen Kopf ist eine Art Turban gebunden und in seinen Händen hält er eine geöffnete Schriftrolle, die er konzentriert betrachtet. Auch zu ihm tritt vom rechten Bildrand ein Engel, der dem Propheten seine Arme helfend entgegenstreckt, doch scheint er ihn noch nicht bemerkt zu haben.

Aufgrund der Unterschiede in der Kleidung und in den Schriftmedien wird an dieser Stelle erstmals vorgeschlagen, dass hier bewusst ein Evangelist einem Vertreter des alten Testaments gegenübergestellt wird: Der Evangelist links in klassisch-überzeitlicher Kleidung mit einem Codex, der alttestamentarische Prophet rechts in phantasievoll historisierendem Gewand und mit altertümlicher Schriftrolle. Dies verstärkt die Botschaft der beiden Hauptbilder, der Geißelung und Verklärung, in der Christus als der im alten Testament erwartete Messias identifiziert wird. Die Einheit von Altem und Neuem Testament wird nochmals betont.

¹⁸³ Hirst nennt als Vorbild besonders den Propheten Joel. HIRST 1981, 57.

In dieser ausführlichen Analyse der Wandmalereien wurde deutlich, wie Sebastiano geschickt in der Aufteilung der Bildfelder die Rundungen und verschiedenen Ebenen der vorgegebenen Wandfläche aufnimmt und nutzt. So positioniert er das zentrale Bildfeld im Sinne eines Altarbildes über der Mensa, nutzt die Rundungen der Wandflächen aus, um die flankierenden Heiligen räumlich hervortreten zu lassen und bindet durch die zentrale Achse von der Geißelsäule bis zum verklärten Christus die beiden Hauptszenen formal und in ihrer Bedeutung zusammen. Durch den Propheten und den Evangelisten in den Zwickelfeldern greift Sebastian das Thema der Einheit von Altem und Neuem Testament und die Erfüllung der Verheißung auf den Messias in der Person Jesu Christi erneut auf und rundet das Bildprogramm ab. Trotz mancher Schwächen beweist er am Projekt der *Cappella Borgherini*, dass er nicht nur Tafelbild-Maler, sondern auch der Gattung Kapellenausmalung sowohl räumlich als auch inhaltlich gewachsen ist.¹⁸⁴

III. 4 Wendepunkt: Karriereschub durch Zusammenarbeit

Die *Cappella Borgherini* ist ein komplexer Fall, in dem nicht alle Fragen nach der Autorschaft einzelner Zeichnungen, Michelangelos genauer Anteil an der Genese oder der Zusammenhang mit Raffaels Transfiguration geklärt sind. Doch spielen sie keine große Rolle für die Bedeutung der von Kapellenausmalungen im Rom der 1520er und konkret der *Cappella Borgherini* als Wendepunkt in der Vita Sebastianos. Dieser Auftrag bedeutete einen großen Sprung, sowohl im Ausmaß als auch im Aufwand. Nach den eher missglückten Fresken in der Villa Farnesina traute sich Sebastiano nach langer Zeit wieder ein größeres Projekt und das Medium der Wandmalerei zu. Aufschwung erhält er durch den Erfolg der ersten Zusammenarbeit mit Michelangelo, der sog. *Pietà von Viterbo*. Er hofft, in dieser Kollaboration ein Erfolgsrezept gefunden zu haben, um sich gegen Raffael und dessen Mitarbeiter behaupten zu können. Zwar ist die *Cappella Borgherini* ein Erfolg, doch endet die Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern mit diesem Projekt. In späteren Jahren ist Sebastiano auf die Kollaboration nicht gut zu

¹⁸⁴ Die Technik der Freskomalerei scheint Sebastiano jedoch weiterhin nicht zu liegen und so entwickelt er eine eigene Öltechnik, die er für das unterste Register erstmals einsetzt. Hirst bemerkt, dass diese technische Neuerung für Sebastiano wie eine Befreiung gewesen sein muss, da Öl ein sehr viel langsames Arbeiten erlaubt als die Fresko-Technik. Eventuell experimentierte Raffael schon in der *Sala di Costantino* mit einer Öltechnik, doch erst Sebastiano brachte sie in der *Cappella Borgherini* zur Anwendung. Für vertiefende Informationen ibidem, 63.

sprechen, wie bei Vasari hervorgeht.¹⁸⁵ Auch sehen sich die beiden Freunde nicht mehr wieder und ließen den Kontakt wohl einschlafen.

Die *Cappella Borgherini* stellt insofern einen Wendepunkt dar, als dass Sebastiano seine Rolle in der römischen Kunstszene neu justierte. Er arbeitete in der Folge nie mehr mit Michelangelo oder anderen Künstlern zusammenarbeiten, sondern alleine. Nach Raffaels Tod 1520 und dem Weggang Giulio Romanos aus Rom 1524 spezialisierte sich eher Perino del Vaga auf Wandmalerei und erhielt die meisten Aufträge in diesem Medium. Doch ist bisher in der Forschung übersehen worden, dass Sebastiano durch den Erfolg der *Cappella Borgherini* in den 1520ern drei weitere, extrem prestigeträchtige Aufträge für Kapellenausmalungen erhielt. Vermutlich ist dieser Aspekt bisher nicht erkannt worden¹⁸⁶, da die Projekte nie das Stadium der Ausführung erreichten. Die drei Aufträge umfassen eine Kapellenausmalung für Kardinal Enckevoirt in Santa Maria dell'Anima und die Fertigstellung der beiden Chigi-Kapellen.

Die Bedeutung der Auftraggeber bezeugt, welche Position Sebastiano durch die *Cappella Borgherini* errungen hatte: Innerhalb der italienisch dominierten Kurie war Kardinal Enckevoirt der führende Niederländer in Rom und ein ehemaliger Vertrauter des niederländischen Papstes Hadrian VI. Er stand im Zentrum des deutsch-sprechenden Zirkels und war sehr einflussreich. Der Auftrag für seine persönliche Kapelle in Santa Maria dell'Anima, der deutschen Nationalkirche in Rom, muss für Sebastiano ein enormer Erfolg gewesen sein. Allerdings verzögerte del Piombo die Ausführung, sodass ihm das Projekt in den 1530er Jahren schließlich wieder entzogen und Michael Coxcie übertragen wurde, der möglicherweise auf den Entwürfen und Vorarbeiten Sebastians aufbaute.¹⁸⁷

Der Auftraggeber der zwei anderen Kapellenprojekte waren die Erben Agostino Chigis, des einflussreichsten und wichtigsten Kunstmäzens der 1510er Jahre, in dessen Villa Sebastiano zu Beginn seiner römischen Karriere die eingangs erwähnten Fresken ausgeführt hatte, die jedoch nicht überzeugen konnten. 1526 machte der Erbe Agostino Chigis einen Vertrag mit Sebastiano, beide Chigi-Kapellen, in *Santa Maria del Popolo*

¹⁸⁵ Ibidem, 49.

¹⁸⁶ Lediglich Marcia Hall erwähnt diese Kapellenprojekte. HALL 1999, 87f.

¹⁸⁷ HALL 1999, 87f. Zu Michael Coxies römischem Aufenthalt in den 1530ern und der Barbara-Kapelle für Kardinal Enckevoirt siehe LEUSCHNER 2013, 50-63. Besonders das Fresko der Kalotte mit der Himmelfahrt Christi hat starke Ähnlichkeiten zur Kalotte der *Cappella Borgherini* und legt nahe, dass Coxcie entweder begonnene Entwürfe Sebastianos weiterführte oder bewusst sich an ihm orientierte.

und *Santa Maria della Pace*, die nach dem Tode Agostinos 1520 unvollendet geblieben waren, durch Altarbilder fertigzustellen. Sebastiano plante wohl, in *Santa Maria del Popolo* ebenfalls ein Wandbild in der Öltechnik, die er in *San Pietro in Montorio* entwickelt hatte¹⁸⁸, doch wurde das Projekt vom *Sacco di Roma* unterbrochen und danach nicht wieder aufgenommen. Einzig ein *modello* im Amsterdamer Rijksprentenkabinet ist erhalten.¹⁸⁹

Die Position, die Sebastiano von der kunsthistorischen Forschung in der römischen Kunstszene der 1520er Jahre zugewiesen wurde, muss letztlich korrigiert werden. Der Einschätzung, Sebastiano habe sich also auf Tafelmalerei, darunter vor allem Porträts, konzentriert und Perino del Vaga sei der ausgewiesene Spezialist für Kapellen gewesen¹⁹⁰, kann nicht vorbehaltlos zugestimmt werden. Durch den Erfolg der *Cappella Borgherini* beflügelt, bemühte sich Sebastiano um weitere Kapellenprojekte und konnte sich die Aufträge einflussreicher und potenter Auftraggeber sichern. Aus verschiedenen Gründen, unter denen wohl vor allem die Erschütterung des *Sacco di Roma* und vielleicht auch Sebastianos vermeintliche Langsamkeit zu nennen sind, gelangten diese Aufträge nie über das Stadium des Entwurfes und vorbereitender Studien hinaus. Dennoch bezeugen sie den enormen Karriereschub, den die Zusammenarbeit mit Michelangelo Sebastiano bescherten, denn der Erfolg der *Cappella Borgherini* rückt ihn ins Zentrum der Kunstszene. Er ist anerkannt und nimmt spätestens ab 1531, als er das Amt des päpstlichen Siegelhüters erhält, eine gesicherte Stellung in der römischen Kunstszene und am Hof Clemens VII. ein. Ohne den Karriereschub durch den Erfolg der Kapellenprojekte für Borgherini wäre ihm der entscheidende Durchbruch nicht gelungen.

Fazit

Zu Beginn des Fazits ist es sinnvoll, noch einmal in aller Kürze auf die Ausgangssituation und Fragestellung der vorliegenden Arbeit zurückzukommen. Wie eingangs dargestellt, gelten die 1520er Jahre für die kunsthistorische Forschung traditionell als Epochenchwelle zwischen Hochrenaissance und Manierismus. Diese Setzung der Peri-

¹⁸⁸ LEUSCHNER 2013, 56.

¹⁸⁹ HALL 1999, 88.

¹⁹⁰ WOLK 1987, 382, HALL 1999, S. 86.

odengrenze stützte sich vor allem auf zwei einschneidende Ereignisse, den Tod Raffaels 1520 und den *Sacco di Roma* 1527. In der Tat sind die dazwischenliegenden Jahre von schnell aufeinanderfolgenden Ereignissen geprägt, durch die alte Strukturen aufgelöst, verändert und neu verhandelt wurden. Anstelle eines punktuellen Einschnittes durch ein oder zwei konkrete Ereignisse ist es aus meiner Sicht viel produktiver, die 1520er Jahre als einen komplexen, vielschichtigen Veränderungsprozess zu begreifen, der sich auf mehreren Ebenen - der sozialen, politisch, ökonomischen und künstlerischen - vollzog.

Im Umgang mit dieser Phase teilt sich die kunsthistorischen Forschung in zwei große Linien. Auf der einen Seite stehen die polaren Erklärungsmuster, die mit Gegensatzpaaren, wie z. B. „klassisch-unklassisch“, arbeiten, auf der anderen Seite zwei inklusive Ansätze, Spezialisierung und Stilpluralismus, die sich bemühen der Breite der römischen Kunst der 1520er gerecht zu werden und eher im Sinne eines „sowohl-als-auch“ argumentieren. Doch fehlt diesen Ansätzen die Rückbindung an Detailstudien und die Vernetzung von Einzelergebnissen.

Die vorliegende Arbeit baut auf den inklusiven Ansätzen auf und erweitert sie durch die These des Maßstabswechsels vom Großen ins Kleine, der vornehmlich zwei Ebenen betraf: die Auftraggeberschaft und die Künstler. Dieser Ansatz ermöglicht es, sehr verschiedene Entwicklungen, erstens die Veränderung der Auftraggeberschaft vom Papst zu Adeligen und Bürgern, zweitens von großen zu kleinen Projekten und drittens von Raffaels Großwerkstatt zu einer Fülle von Einzelkünstlern, gemeinsam zu betrachten und als ein Charakteristikum dieser Umruchszeit zu begreifen.

Um diese These zu prüfen wurde für diese Arbeit ein kunstsoziologischer Ansatz gewählt, der das Handeln der beteiligten Akteure anhand von historischen Quellen, wie Briefen oder Vertragsdokumenten, sowie mit Hilfe von Zeitzeugenberichten, darunter vor allem Vasari und Cellini, gemeinsam mit der stilistischen und ikonographischen Analyse der Werke und ihrer zugehörigen graphischen Quellen untersuchte.

Aufbauend auf der Grundthese des Maßstabswechsels wurde die Bedeutung von Kapellen als kritisches Medium für die 1520er Jahre erkannt. Kapellenprojekte haben nicht nur für die Auftraggeber und Künstler um 1520 eine Schlüsselfunktion, da sie als Projekt den vielschichtigen Veränderungen, die hier in der These des Maßstabswechsels gebündelt werden, am besten entsprechen, sondern erlauben auch aus heutiger, kunsthistorischer Perspektive, diese Komplexität zu analysieren. Dabei schließt die Studie zu Ka-

pellenprojekten auch die Lücke zwischen den großen Erklärungsmustern und den monographischen Studien zu einzelnen Künstlern oder Werken, indem sie mit drei Beispielen sowohl die Vielfalt der römischen Kunstszene abdeckt, aber auch die jeweiligen Einzelstudien miteinander vernetzt und letztlich im Kleinen die große These des Maßstabswechsels überprüft und bestätigt. Die drei Kapitel im Zentrum dieser Arbeit untersuchten daher drei Kapellen von drei verschiedenen Künstlern und Auftraggebern, um die römische Kunstszene der 1520er in ihrer ganzen Breite zu erfassen. Die analysierten Beispiele belegen, dass die verschiedenen Akteure in Kapellenprojekten das Potential sahen, ihre Positionierung innerhalb eines sozialen oder künstlerischen Gefüges zu verändern. Durch den kunstsoziologischen Ansatz ist es dabei gelungen, das sich verändernden Selbstverständnis des Auftraggebers oder Künstlers im Moment der Kapellenausmalung näher zu fassen. Die Ergebnisse der drei Kapitel werden im Folgenden auf diesen zwei Ebenen, des Auftraggebers und des Künstlers, zusammengeführt.

Resümee zur Situation der Auftraggeber: hohe Ambitionen – schwerfällige Realisierung

Das erste Resümee bezieht sich auf die Art der Auftraggeber und die Ambitionen und Hoffnungen, die sich mit den Kapellenprojekten verbanden. Die drei Kapitel stellten verschiedene Auftraggeber vor, die in ihrer Unterschiedlichkeit symptomatisch für den Maßstabwechsel von Groß zu Klein, hier vom Papst zu vielen Privatleuten aus Adel und Bürgertum sind.

Die *Confraternità del Ss.mo Crocifisso di S. Marcello* setzte sich aus genau diesem Klientel zusammen und hatte es sich zur Aufgabe gemacht, den Kult um das wundertätige Kruzifix zu institutionalisieren und zu fördern. Zu diesem Zwecke gab sie die Gestaltung einer Seitenkapelle in Auftrag, um dem Kreuz und dessen Verehrung sowie ihrer Bruderschaft selbst eine räumliche Verankerung zu schaffen. Diese Unternehmung reihte sich in das umfassendere Projekt des Wiederaufbaus von *San Marcello* ein, mit dem der Servitenorden auch eine inhaltliche Neuausrichtung seiner Position in Rom verknüpfte. Der mehrfache Papstwechsel und die politische Instabilität entzogen dem Orden die Unterstützung durch den Papst. Auf finanzieller Ebene sahen sie sich nun anstelle von Förderung mit Forderungen konfrontiert, die das Gesamtprojekt *San Marcello* ausbremsten. Auch die Bruderschaft kämpfte mit Geldsorgen und verlor als Auftragge-

ber der *Cappella del Crocifisso* ihren Einfluss gegenüber dem Maler Perino del Vaga, der in Reaktion auf die Zahlungsschwierigkeiten das Kapellenprojekt einfach stagnieren ließ. Er sah sich wohl seinen Auftraggebern nicht ausreichend verpflichtet und wandte sich anderen Aufträgen zu. Aus dieser schwachen Rolle konnte sich die Bruderschaft nicht mehr befreien und musste letztlich Schadensbegrenzung betreiben, indem sie ihre Pläne zur Ausstattung der Kapelle reduzierte und in Kauf nahm, dass der junge Daniele da Volterra sie mit deutlicher Verspätung nach den Entwürfen Perinos zu Ende führte.

Im zweiten Fall, der *Cappella Cesi*, handelte es sich um einen gelehrten, privaten Auftraggeber aus römischem Adel, der hohe Ämter am päpstlichen Hof innehatte. Interessanterweise eiferte der adelige Agnolo Cesi dem Vorbild des bürgerlichen Agostino Chigis nach, des großen Bankiers und privaten Mäzens der 1510er Jahre, indem er seine Privatkapelle in *Santa Maria della Pace* bewusst neben jener Chigis realisieren wollte. Mit Antonio da Sangallo machte er einen der bestvernetzten Protagonisten der römischen Kunstszenen zum Projektleiter. Indem zunächst Rosso Fiorentino, und nach dessen persönlichem oder künstlerischem Scheitern, Parmigianino die malerische Gestaltung übertragen wurde, fiel die Wahl mit Absicht auf einen „Neuankömmling“. Cesi verband hohe Ambitionen mit dem Projekt, die sich schließlich für ihn nicht mehr erfüllten, da er selbst 1529 starb und seine Kapelle erst in den folgenden Jahrzehnten in stark veränderter Form fertig gestellt wurde.

Auch im dritten Beispiel musste der Auftraggeber Borgherini eine Unterbrechung von ca. zwei Jahren, zwischen 1517 und 1519, in Kauf nehmen, da Sebastiano die *Cappella Borgherini* zugunsten des Narbonne-Wettstreites ruhen ließ und erst nach Fertigstellung der *Erweckung des Lazarus* die Arbeiten an der Kapelle wieder aufnahm. Dennoch ist Borgherini in dieser Reihe der einzige Auftraggeber, dessen Kapelle, zwar mit Verzögerung, aber innerhalb von acht Jahren realisiert wurde. Interessanterweise ist er kein Römer, sondern ein reicher florentiner Bankier, dem es gelungen war, sich in der ewigen Stadt zu etablieren. Er steht für die Auftraggeberschicht des vermögenden Bürgertums, zu der auch der eben genannte Agostino Chigi gehörte. Dessen unvollendete Kapellenprojekte wurden aufgrund des Erfolges der *Cappella Borgherini* Sebastiano del Piombo übertragen. Dieser Erfolg Sebastianos muss rückwirkend auch auf Borgherini abgefärbt haben, bestätigte er doch, dass der Bankier mit del Piombo einen wichtigen Maler für seine Kapelle ausgesucht hatte.

Eine Bruderschaft, ein Adeliger und ein Bankier bilden sehr gut die Breite der neuen Auftraggeberschaft ab, die sich maßstäblich, also hierarchisch unter dem Papst befand. Alle drei verorten ihre Projekte in bekannten, römischen Kirchen, und wollen so offensichtlich die Doppelfunktion von Kapellen als zugleich öffentliche sichtbarer und privater Ort ausnutzen, um ihre Prestige in der römischen Gesellschaft zu verbessern. Doch ziehen sich die Kapellenprojekte zum Teil übermäßig in die Länge, sodass sowohl Auftraggeber als auch Künstler um die Fertigstellung ringen. Trotz des überschaubaren Rahmens scheinen selbst Kapellen als kleinere Projekte nur schwer durchzuführen. Somit können die neuen Auftraggeber nur bedingt die Rolle des Papstes ausfüllen, der als Mäzen für Stabilität und Finanzierungssicherheit stand.

Resümee zur Situation der Künstler: 1524 – das Jahr der Wendepunkte

Im Positionierungsstress, dem sich die Künstler im Rom der 1520er ausgesetzt sahen, stellt das Jahr 1524 den Moment dar, in die Fäden aller drei Beispiele dieser Arbeit zusammenlaufen. An diesem Punkt lassen sich die Fragen, inwiefern die Künstler eine Veränderung ihrer Position durch Kapellenprojekte anstrebten und zu welchem Zwecke dabei Referenzen an Raffael oder Michelangelo eingesetzt wurden, gemeinsam beantworten.

Durch den Weggang Giulio Romanos entschärfte sich zunächst die Konkurrenzsituation unter den ehemaligen Raffaelmitarbeitern. Perino war mitten in der Arbeit an der *Cappella del Crocifisso* und entwickelte in der zeichnerischen Auseinandersetzung mit Michelangelos Sixtinscher Decke die Erschaffung Evas für das zentrale Bildfeld der Kapelle. Erstmals taucht in seinem Oeuvre solch ein explizites Michelangelo-Zitat auf und signalisiert eine gewisse Emanzipation von der Rolle als Raffael-Schüler und ein neues Selbstverständnis als eigenständiger Künstler in der freien Wahl künstlerischer Bezugnahme. Vielleicht musste er auch seine Raffael-Zugehörigkeit nicht länger demonstrieren, hatte sein stärkster Konkurrent um die Rolle als Raffaels Erbe, Giulio Romano, doch die Stadt verlassen, wodurch Perino neuen Freiraum erlangte. Indem sich del Vaga motivisch an Michelangelo orientierte, stilistisch aber weiterhin seine Nähe zu Raffael behielt, gelang ihm eine Art Synthese zweier aktueller Richtungen der römischen Kunst, durch die seine eigene *romanità* gefestigt wurde. Meiner Meinung nach

war dies eine bewusste Strategie, das eigene Profil gegenüber Neuankömmlingen zu schärfen.

1524 war auch Rosso Fiorentino nach Rom gekommen und arbeitete an der *Cappella Cesi*, die ihm das ideale Entrée in die römische Kunstszene hätte sein können. Bezeichnenderweise setzt auch er sich in seinen Fresken mit Michelangelos Sixtinischer Decke auseinander und versucht deren muskulösere Figurentypen für seine Version der Erschaffung Evas und des Sündenfalls zu adaptieren. Er kämpft mit der schlechten Beleuchtungssituation und vor allem dem schwierigen Format der Wandfläche. Ob der Grund für den plötzlichen Entzug des Auftrags lediglich in seinen negativen Äußerungen über den Projektleiter Sangallo lag oder doch die ästhetische Ablehnung seiner Fresken war, ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären. Gewiss ist, dass dieses Scheitern an der Cesi-Kapelle für Rosso schwere Folgen hatte. Er erhielt nicht nur keine weiteren Aufträge für Kapellenausmalungen in Rom, sondern fast überhaupt keine Aufträge. Aus Not verlegte er sich wohl auf Druckgraphik, da er in diesem Medium auch ohne Auftraggeber arbeiten konnte.

Auch Sebastianos Lage änderte sich 1524 grundlegend. Nach ca. acht Jahren konnte er endlich die *Cappella Borgherini* fertigstellen und der Öffentlichkeit präsentieren. Dieses Kapellenprojekt hatte er nur mit Unterstützung Michelangelos erhalten, der ihn in der Entwurfsphase für das zentrale Bildfeld und vielleicht auch für die Kalotte unterstützte. Wie hier erstmals herausgearbeitet, verrät die komplizierte Zuschreibungsdebatte, dass mehrere der erhaltenen Zeichnungen stilistische und technische Mittel beider Künstler aufweisen und damit Zeugnis einer besonderen, künstlerischen Synthese geben, die in beiden Biographien ohne Parallelen blieb. Der Gesamtentwurf, die Ausarbeitung und Ausführung lagen letztlich jedoch allein in Sebastianos Hand, sodass die Kapelle zurecht als sein Werk gilt. Wie bisher nicht erkannt wurde, gelang Sebastiano mit der *Cappella Borgherini* der entscheidende Durchbruch im Medium der Kapellenausmalung, wodurch er seine eigene Rolle innerhalb der Kunstszene deutlich ausbaute. Nicht nur wird es erstmals denkbar, dass Raffael in seiner Transfiguration auf Sebastianos Darstellung desselben Themas in der Kalotte rekurrierte, und nicht umgekehrt. In der Folge der *Cappella Borgherini* gelang es Sebastiano auch, drei bedeutende Kapellenprojekte zu übernehmen, deren Auftraggeber zu den wichtigsten Persönlichkeiten der Stadt gehörten. Zwar kommt es aufgrund des *Sacco di Roma* 1527 bei keinem der drei

Projekte zur Ausführung, doch bezeugen sie den enormen Aufschwung, den Sebastiano 1524 durch die Fertigstellung der *Cappella Borgherini* erfuhr.

In dem allgemeinen Prozess des Maßstabswechsels vom Großen ins Kleine wurden diese drei Kapellenprojekte für die drei Künstler zu Wendepunkten in ihren Karrieren: Perino wandelt sich vom auftragssuchenden Raffael-Schüler zum eigenständigem Künstler, Rosso vom jungen Talent zum gescheiterten Neuankömmling und Sebastian vom Außenseiter zum etablierten Einzelkünstler.

Ausblick: Der Maßstabwechsel zum Kleinen – auch ein Wechsel zum Unfertigen?

Alle drei Auftraggeber und Künstler erhoffen sich durch das jeweils analysierte Kapellenprojekt eine Verbesserung ihrer Rolle innerhalb der römischen Gesellschaft bzw. Kunstszene. Doch sind alle drei Projekte von Unterbrechungen und Phasen der Stagnation geprägt. In zwei Fällen haben sie außerdem ein endloses Nachspiel. Trotz des überschaubaren Umfangs und des schnellen Mediums Fresko kämpfen alle drei Maler mit der Fertigstellung, oder wie im Falle Perinos, verlieren sogar ihr Interesse an dem Projekt. Langfristige Projekte scheinen nicht mehr durchführbar, finanzielle Sicherheiten werden fragil, Verträge werden weniger ernst genommen.

Letztlich nimmt zwischen 1520 und 1527 die Aufsplitterung des Entstehungsprozesses vieler Werke drastisch zu. Man könnte sogar behaupten, die mehrfache Überformung durch verschiedene Akteure stellt jetzt nicht mehr eine Ausnahme, sondern die Regel dar. Der eingangs eingeführte Maßstabwechsels könnte schließlich nicht nur zum Kleineren, sondern auch zum Unfertigen führen. Somit könnte die langjährige Bevorzugung der Hochrenaissance in der kunsthistorischen Forschung gegenüber den 1520er Jahren überdies als Bevorzugung des Vollendeten gegenüber dem Unvollendeten, dem Großen gegenüber dem Kleinen, dem Eindeutigen gegenüber dem mehrfach Überformten bezeichnet werden.

Wie in den drei Kapellenprojekte auch durch genaue Detailanalysen anschaulich wurde, stellt der Charakter des Heterogenen, Unfertigen und Überformten, den viele Werke der Jahre zwischen 1520 und 1527 aufweisen, ein Merkmal der Epoche dar, das als solches ernst zu nehmen ist. In der Analyse und Bewertung der Werke ist es daher nicht sinnvoll, es als Argument für eine Abwertung einzusetzen. Neben Stilpluralismus und Spezialisierung stellt der Maßstabwechsel zum Kleinen daher einen dritten Zugang

dar, die Phase um 1520 als prozesshaft zu verstehen, als eine Zeit des Umbruchs, der Verschiebung, der Flexibilität und Neupositionierung. Die Kapellenprojekte haben dabei in doppelter Hinsicht eine Schlüsselfunktion, da sie als Medium nicht nur aus der Perspektive der Auftraggeber und Künstler den vielschichtigen Veränderungen am besten entsprechen, sondern auch der heutigen, kunsthistorischen Forschung erlauben, diese Komplexität des Maßstabswechsels zu erfassen, zu analysieren und zu würdigen.

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

CELLINI, LA VITA

Opere di Benvenuto Cellini. A cura di Giuseppe Guido Ferrero. Con un profilo della vita celliniana di Enrico Carrara. Turin 1971.

MICHELANGELO, CARTEGGIO, Edition Barocchi/Poggi

Paola Barocchi/Giovanni Poggi (Hg.), Il carteggio di Michelangelo, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, 5 Bde. Florenz 1965-1983.

VASARI, LE VITE, Edition Bettarini/Barocchi

Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini; Commento secolare a cura di Paola Barocchi, 10 Bände, Florenz 1966-1996.

SANGALLO 1524

Vertragsdokument zwischen Antonio da Sangallo und Rosso Fiorentino vom 26. April 1524, wiederabgedruckt von FRANKLIN 1994, 305f.

Sekundärquellen:

ANTAL 1947

Frederick Antal, The Florentine painting and its social background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries. London 1947 (Deutsche Übersetzung Ernst Schoen, Berlin 1958).

ANTAL 1949a

Frederick Antal, Remarks on the method of art history I, in: The Burlington Magazine, 91, 551, 1949, S. 49-52.

ANTAL 1949b

Frederick Antal, Remarks on the method of art history II, in: The Burlington Magazine, 91, 552, 1949, S. 73-75.

BAKER-BATES 2007

Piers Baker-Bates, Between Italy and Spain: cultural interchange in the Roman career of Sebastiano del Piombo, in: Renaissance Studies, 21, 2, 2007, S. 254-265.

BENTIVOGLIO 1987

Enzo Bentivoglio, Cappella Chigi, Rom, in: Christoph Luitpold Frommel/Stefano Ray/Manfredo Tafuri (Hg.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987 (Übersetzung der italienischen Originalausgabe Raffaello Architetto, Mailand 1984), S. 125-142.

BERNARDINI 2011

Maria Grazia Bernardini, Nel segno di Michelangelo e Raffaello. Da Perin del Vaga e Francesco Salviati, in: Maria Grazia Bernardini/Marco Bussagli (Hg.), Il rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello (Kat. Aust. Fondazione Roma Museo Palazzo Sciarra, Rom 2011/12), Rom 2011.

BREDEKAMP 2000

Horst Bredekamp, Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung, in: Wolfgang Braungart (Hg.), Manier und Manierismus, Tübingen 2000, S. 109-129.

CHAPMAN 2005

Hugo Chapman, Michelangelo drawings. Closer to the master, London 2005.

CHASTEL 1983

André Chastel, Il Sacco di Roma. 1527, Turin 2010² (Neuaufgabe der Erstausgabe Turin 1983).

COGOTTI/GIGLI 1995

Marina Cogotti/Laura Gigli, Palazzo Baldassini, Rom 1995.

CONTARDI/LILIUS 1984

Bruno Contardi/ Henrik Lilius (Hg.), Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento, Rom 1984.

DAVIDSON 1966

Bernice F. Davidson (Hg.), Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia/Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Cat. critico a cura di Bernice F. Davidson, Florenz 1966.

DAVIS 1982

Charles Davis, Un appunto per Sebastiano del Piombo Ritrattista, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 26, 3, 1982, S. 383-388.

DELUMEAU 1951

M. Jean Delumau, Une confrérie romaine aux XVI^e siècle. L'Arciconfraternità del SS.^{mo} Crocifisso in S. Marcello, in: Mélanges d'archéologie et d'histoire, LXIII, 1951, S. 281-306.

DUNKERTON/HOWARD 2009

Jill Dunkerton/Helen Howard, Sebastiano del Piombo's "Raising of Lazarus": A history of change, in: National Gallery Technical Bulletin, 30, 2009, S. 26-51.

EDWARDS 1982

Nancy Edwards, The renaissance stufetta in Rome. The circle of Raphael and the recreation of the antique, phil. Diss. (unpubl.), University of Minnesota, 1982.

FERINO-PAGDEN 2002

Sylvia Ferino-Pagden, Parmigianinos Selbstportrait. La consistenza (im)materiale dell'autoritratto di Vienna, in: Lucia Fornari Schianchi (Hg.), Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del convegno internazionale di studi, Parma. 13-15 giugno 2002, Mailand 2002, S. 67-82.

FERINO-PAGDEN 2003

Sylvia Ferino-Pagden, In Urbe: Parmigianino zwischen Antike und Moderne, in: Sylvia Ferino-Pagden/Lucia Fornari Schianchi (Hg.), Parmigiano und der europäische Manierismus (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien 2003), Mailand/Wien 2003.

FIOCCO 1913

Giuseppe Fiocco, La Cappella del Crocifisso in San Marcello, in: Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, 7, 3, 1913, S. 87-94.

FRANKLIN 1994

David Franklin, Rosso in Italy. The Italian career of Rosso Fiorentino, New Heaven/London 1994.

FREEDBERG 1971

Sidney J. Freedberg, Painting in Italy, 1500 to 1600, Harmondsworth 1975² (Erstausgabe Harmondsworth 1971).

FREEDBERG 1985

Sidney J. Freedberg, Painting of the high Renaissance in Rome and Florence, New York 1985.

FROMMEL/ADAMS 2000

Christoph Luitpold Frommel/Nicholas Adams (Hg.), The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle, Bd. 2: Churches, villas, the Pantheon, tombs and ancient inscriptions, Cambridge, Mass. (u.a.) 2000.

GARDNER VON TEUFFEL 1984

Christa Gardner von Teuffel, Sebastiano del Piombo, Raphael and Narbonne: New evidence, in: The Burlington Magazine, 126, 981, 1984, S. 764-766.

GIGLI 1977

Laura Gigli, San Marcello al Corso. Le chiese di Roma illustrate, Rom 1977.

GIGLI 1996

Laura Gigli, San Marcello al Corso (Le chiese di Roma illustrate/Nuova serie, 29), Rom 1996.

GNANN 1996

Achim Gnann, Parmigianinos Projekte für die Cesi-Kapelle in S. Maria della Pace in Rom, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 59, 3, 1996, S. 360-380.

GNANN 1997

Achim Gnann, Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römischen Innendekorationen (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 68), München 1997.

GOUWENS 2005

Kenneth Gouwens, Clement and calamity: The case for re-evaluation, in: Kenneth Gouwens/Sheryl E. Reiss (Hg.), The pontificate of Clement VII. History, politics, culture, Aldershot 2005, S. 3-14.

GOUWENS/REISS 2005

Kenneth Gouwens/Sheryl E. Reiss (Hg.), *The pontificate of Clement VII. History, politics, culture*, Aldershot 2005.

HALL 1999

Marcia B. Hall, *After Raphael. Painting in central Italy in the sixteenth century*, Cambridge 1999.

HANSEN 2013

Morten Steen Hansen, In *Michelangelo's mirror*. Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi, University Park 2013.

HIRST 1981

Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

IRLENBUSCH 2004

Christina Irlenbusch, Giorgio Vasari. *Das Leben des Sebastiano del Piombo*. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch, Berlin 2004.

KAPPLER 2014

Federica Kappler, Una nota di cronologia sui disegni di Michelangelo per la pala Cesi di Santa Maria della Pace, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 56, 3, 2014, S. 355-360.

LEONE DE CASTRIS 2001

Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. Opera completa*, Neapel 2001.

LEUSCHNER 2013

Eckhard Leuschner, The young talent in Italy, in: Koenraad Jonckheere (Hg.), *Michael Coxcie and the giants of his age. 1499-1592*, London 2013, S. 50-63.

MARINI 2005

Maurizio Marini, *Polidoro Caldara da Caravaggio. L'invidia e la fortuna*, Venedig 2005.

MCCLUNG HALLMAN 2005

Barbara McClung Hallman, "The disastrous" pontificate of Clement VII: Disastrous for Giulio de' Medici?, in: Kenneth Gouwens/Sheryl E. Reiss (Hg.), *The pontificate of Clement VII. History, politics, culture*, Aldershot 2005, S. 29-40.

NAGEL 2004

Alexander Nagel, *Experiments in art and reform in Italy in the early sixteenth century*, in: Kenneth Gouwens/Sheryl E. Reiss (Hg.), *The Pontificate of Clement VII. History, politics, culture*, Aldershot 2005, S. 385-409.

PARMA-ARMANI 1986

Elena Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul manierismo*, Genua 1986.

POSÈQ 2002

Avigdor W. G. Posèq, On mirror copying of the Sistine vault and Mannerist “invenzioni”, in: *Artibus et Historiae*, 23, 45, 2002, S.117-138.

REISS 2005

Sheryl E. Reiss, Adrian VI, Clement VII, and art, in: Kenneth Gouwens/Sheryl E. Reiss (Hg.), *The pontificate of Clement VII. History, politics, culture*, Aldershot 2005, S. 336-362.

SAPORI 2013

Giovanna Saporì, Lo specchio di Perino. La biografia di Perino del Vaga nell'edizione delle *Vite* di Vasari del 1550, in: Barbara Agosti/Silvia Ginzburg/Alessandro Nova (Hg.), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Studi e ricerche 9), Venedig 2013, S. 75-89.

SHEARMAN 1966

John Shearman, The ‘Dead Christ’ by Rosso Fiorentino, in: *Boston Museum of Fine Arts Bulletin* 64, 1966, S. 148–172.

STINGER 2005

Charles L. Stinger, The place of Clement VII and Clementine Rome in Renaissance history, in: Kenneth Gouwens/Sheryl E. Reiss (Hg.), *The pontificate of Clement VII. History, politics, culture*, Aldershot 2005, S. 165-184.

URBAN 1961

Günter Urban, Die Cappella Cesi in S. Maria della Pace und die Zeichnungen des Antonio da Sangallo, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertizianae*, 1961, S. 213-238.

WALLACE 2005

William E. Wallace, Clement VII and Michelangelo: An anatomy of patronage, in: Kenneth Gouwens/Sheryl E. Reiss (Hg.), *The pontificate of Clement VII. History, politics, culture*, Aldershot 2005, S. 189-198.

WILDE 1953

Johannes Wilde, *Michelangelo and his studio*, London 1953 (Nachdruck London 1975).

WOLK 1987

Linda Wolk, *Studies in Perino del Vaga's early career*, phil. Diss. (unpubl.), University of Michigan 1987.

WOLK-SIMON 1989

Linda Wolk-Simon, Rezension von E. Parma Armani, Perin del Vaga, l'anello mancante, in: *The Art Bulletin*, 71, 3, 1989, S. 515-523.

WOLK-SIMON 2005

Linda Wolk-Simon, Competition, collaboration, and specialization in the Roman art world, 1520-27, in: Kenneth Gouwens/Sheryl E. Reiss (Hg.), *The pontificate of Clement VII. History, politics, culture*, Aldershot 2005, S. 253-273.

ZIMMERMANN 2005

T. C. Price Zimmermann, Guicciardini, Giovio, and the character of Clement VII, in:
Kenneth Gouwens/Sheryl E. Reiss (Hg.), The pontificate of Clement VII. History, politics, culture,
Aldershot 2005, S. 19-27.

Abbildungsteil

Abbildungen



Abb. 1: Raffael, Porträt des Papstes Leo X., um 1518–1519, Öl auf Holz, 155,2×118,9 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, nach TOMAN 1994, S. 337.



Abb. 2: Jan van Scorel, Porträt des Papstes Hadrian VI., 1523, Öl auf Holz, 93 × 73,6 cm, Centraal Museum, Utrecht, Bildquelle Wikimedia commons.



Abb. 3: Sebastiano del Piombo, Clemens VII., 1526, Museo Capodimonte, Neapel, © Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.



Abb. 4: Parmigianino, Selbstporträt im Konvexspiegel, um, 1523/24, Öl auf Holz, Durchmesser 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, © Kunsthistorisches Museum, Wien.

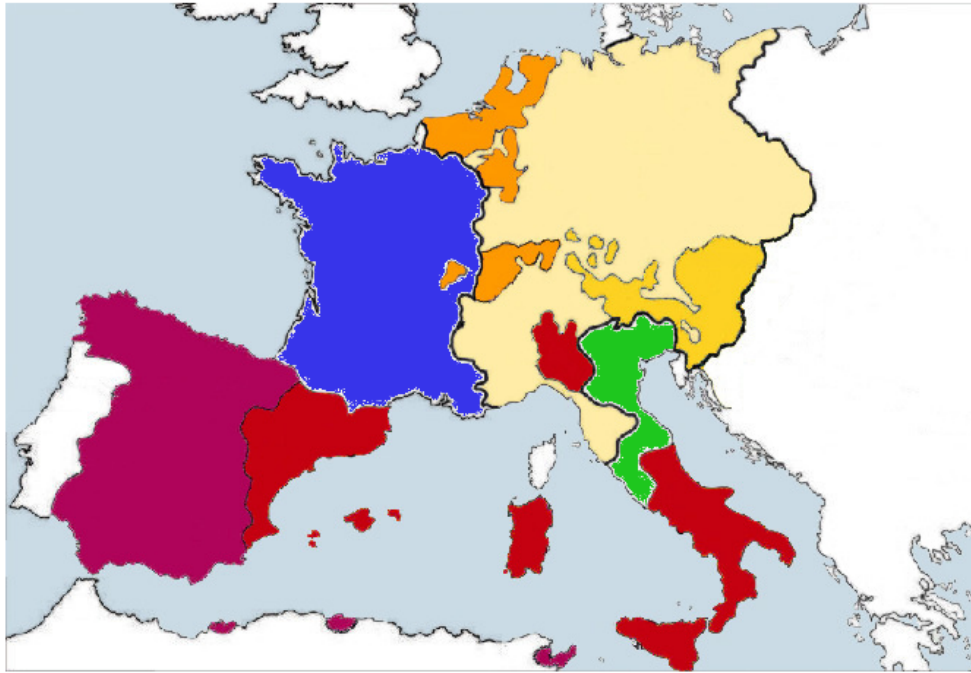


Abb. 5: Die Karte kann einen groben Überblick über die geographischen Machtverhältnisse bieten. Der Herrschaftsbereich Karls V. hier dunkelrot bis hellgelb - umklammert, sowohl Frankreich - in blau- als auch den Kirchenstaat - in grün. © Lucio Silla, bearbeitet von Katharina Nordhofen.



Abb. 6: Masolino und Masaccio, Cappella Branda Castiglioni, Szenen aus dem Leben der Hl. Katharina von Alexandrien, 1427-1430, Fresko, San Clemente, Rom, nach ROBERTS 1993, S. 107, Abb. 48.



Abb. 7: Filippino Lippi, Cappella Carafa, Fresko, 1488-1493, Santa Maria sopra Minerva, Rom, nach ZAMBARANO/KATZ NELSON 2004, S. 515.



Abb. 8: Pinturicchio, Cappella Bufalini, 1479-1485, Fresko, Santa Maria in Aracoeli, Rom, nach ROETTGEN 1997. Abb. 107.



Abb. 9: Fra Angelico und Benozzo Gozzoli, Cappella Niccolina, 1447/48, Fresko, Palazzo Vaticano, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 10: Domenico Ghirlandaio, Cappella Sassetti, 1483-86, Fresko, Santa Trinità, Florenz, © Archivi Alinari, Florenz.



Abb. 11: Raffael u.a., Cappella Chigi, 1513-1656, Santa Maria del Popolo, Rom, nach OBERHUBER 1999, S. 175, Abb. 150.



Abb. 12: Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio u.a., Cappella della Passione, Detail der Fresken in situ, 1522, Fresko, Santa Maria della Pietà, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 13: Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio u.a., Cappella della Passione, Detail eines angenommen und stark restaurierten Freskos, 1522, Fresko, Santa Maria della Pietà, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 14: Polidoro da Caravaggio, Cappella di Fra Mariano, 1525-27, Fresko, San Silvestro al Quirinale, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 15: Polidoro da Caravaggio, Cappella di Fra Mariano, 1525-27, Fresko, San Silvestro al Quirinale, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 16: Polidoro da Caravaggio, Cappella di Fra Mariano, 1525-27, Fresko, San Silvestro al Quirinale, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 17: Polidoro da Caravaggio, Cappella di Fra Mariano, 1525-27, Fresko, San Silvestro al Quirinale, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 18: Polidoro da Caravaggio, Cappella di Fra Mariano, Landschaftsdetail, 1525-27, Fresko, San Silvestro al Quirinale, Rom, © Katharina Nordhofen.

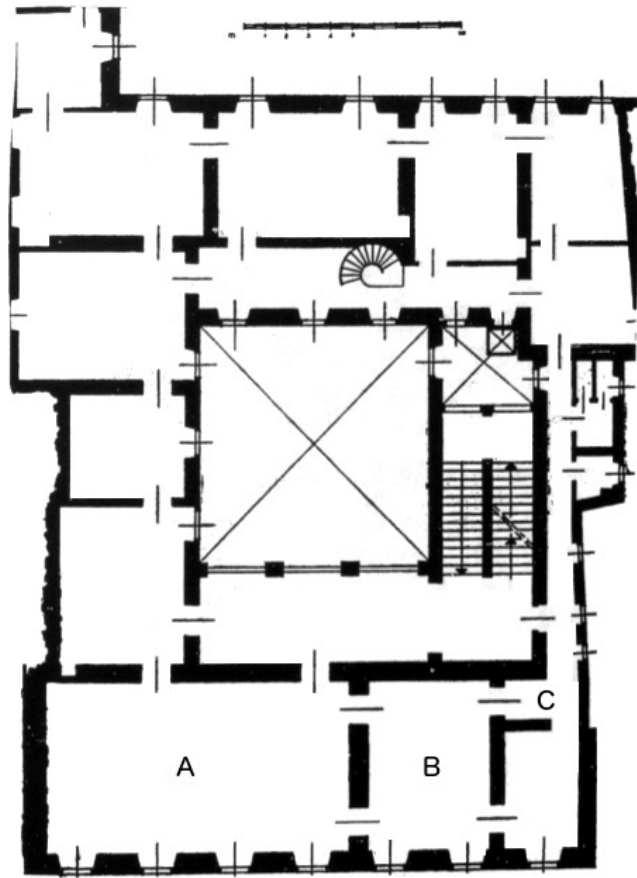


Abb. 19: Palazzo Baldassini, Grundriss des ersten Stockes, Salone (A), Studiolo (B), Stufetta (C), nach WOLK 1987, 467, Abb. 51.



Abb. 20: Antonio da Sangallo, Fassade des Palazzo Baldassini in der Via delle Coppelle, 1520/21, Rom. © Katharina Nordhofen.



Abb. 21: Antonio da Sangallo, Innenhof des Palazzo Baldassini, 1520/21, Rom. © Katharina Nordhofen.



Abb. 22: Giovanni da Udine, Sala, 1520-21, Fresko, Palazzo Baldassini, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 23: Raffael und Werkstatt, Loggia des Kardinals Bibbiena, um 1519, Fresko, Palazzo Vaticano, Rom, nach JONES/PENNY 1983, S. 194.



Abb. 24: Giovanni da Udine, Sala, Detail der Deckenmalereien, 1520-21, Fresko, Palazzo Baldassini. Rom. © Katharina Nordhofen.



Abb. 25: Raffael und Werkstatt, Loggia des Kardinals Bibbiena, Detail, um 1519, Fresko, Palazzo Vaticano, Rom, Bildquelle Wikimedia commons.



Abb. 26: Perino del Vaga, Salone, Blick auf die Ostwand, 1520-21, Fresko, Palazzo Baldassini, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 27: Perino del Vaga, Salone, Blick auf die Westwand, 1520-21, Fresko, Palazzo Baldassini, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 28: Perino del Vaga, Salone, Detail einer Supraporte, 1520-21, Fresko, Palazzo Baldassini, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 29: Perino del Vaga, Salone, Detail der Westwand, 1520-21, Fresko, Palazzo Baldassini, Rom, © Katharina Nordhofen



Abb. 30: Werkstatt Raffael (Giulio Romano), Detail Papst Sylvester, Sala di Costantino, 1520-24, Palazzo Vaticano, Rom, nach CARAVAGGI 1993, S. 192.



Abb. 31: Polidoro da Caravaggio, Studiolo des Palazzo Baldassini, 1520-21, Fresko, © Katharina Nordhofen.



Abb. 32: Polidoro da Caravaggio, Studiolo des Palazzo Baldassini, Detail des Frieses, 1520-21, Fresko, © Katharina Nordhofen.



Abb. 33: Perino del Vaga, Stufetta des Palazzo Baldassini, Detail der Deckenmalereien 1520-21, Fresko, © Katharina Nordhofen.



Abb. 34: Carlo Fontana, Fassade der Kirche San Marcello al Corso, 1622 fertiggestellt, Rom, © Katharina Nordhofen.

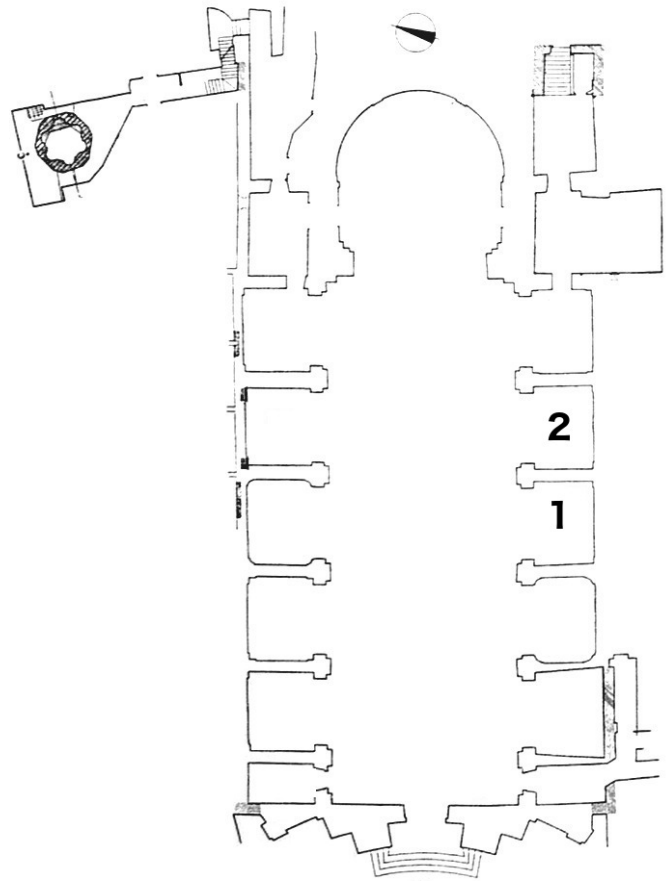


Abb. 35: Grundriss der Kirche San Marcello al Corso, Cappella della Madonna (1), Cappella del Crocifisso (2) © nach GIGLI 1996, S. 208.



Abb. 36: Cappella della Madonna, 14.-19. Jh., San Marcello al Corso, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 37: Cappella della Madonna, Detail des Marienbildes, Anfang des 14. Jhs., Fresko, San Marcello al Corso, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 38: Perino del Vaga, Entwurf für die Cappella della Madonna in San Marcello, Silberstift auf hellgrün grundiertem Papier mit weißen Höhungen, 37x26,7 cm, British Museum, Inv. Nr. 1860,0616.76, London, © Trustees of the British Museum.



Abb. 39: Cappella del Crocifisso, San Marcello al Corso, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 40: Blick auf die Cappella del Crocifisso (links) und die Cappella della Madonna (rechts), San Marcello al Corso, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 41: Perino del Vaga, Heimsuchung, Fresko, 1523-27 (?), Cappella Pucci, Trinità dei Monti, Rom, © Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 42: Perino del Vaga unter Mithilfe Daniele da Volterras, Deckenfresken der Cappella del Crocifisso, 1523-43, Fresko, San Marcello al Corso, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 43: Perino del Vaga, Die Erschaffung Evas, 1523-27, Fresko, Cappella del Crocifisso, San Marcello al Corso, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 44: Daniele da Volterra nach einem Karton Perino del Vagas, Die Evangelisten Matthäus und Lukas, 1539-43, Fresko, Cappella del Crocifisso, San Marcello al Corso, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 45: Perino del Vaga, Die Evangelisten Markus und Johannes, 1523-27, Fresko, Cappella del Crocifisso, San Marcello al Corso, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 46: Perino del Vaga, Die Evangelisten Markus und Johannes mit Putten (Studie für die Cappella del Crocifisso), vor 1527, rote Kreide über Stylus auf Papier, 32,7 x 51,2 cm, Royal Collections, RCIN 991218, Windsor Castle, Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2017.



Abb. 47: Raffael, Sitzender Männerakt mit aufgeschlagenem Buch (Studie für die Transfiguration), 1518-1520, Rötel über Spuren von schwarzer Kreide, Vorgriffelung und gegriffelte Quadrierung, 12,6 x 14,5 cm, Sammlung Albertina, Wien, © Albertina, Wien.



Abb. 48: Perino del Vaga, Gottvater im Mittelfeld eines Deckenbildentwurfs, umgeben von den vier Evangelisten (Studie für die Cappella del Crocifisso), 1522 - 1525, Feder und Tinte in Braun, laviert, über Spuren einer Vorzeichnung mit grauem Stift, auf Papier; 22,6 x 40,3 cm, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Inventarnr. KdZ 22004, © Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.



Abb. 49: Michelangelo, Sixtinische Decke, Scheidung von Licht und Finsternis, 1508-1512, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikan, Rom, nach PFEIFFER, 2007, S. 183, Abb. 88. (Ausschnitt).



Abb. 50: Perino del Vaga, Studien für die Erschaffung Evas (v.) und ach der Sixtinischen Decke, (r.) , 1523-27, Feder und Tinte auf Papier, teilweise löchrig durch korrodierte Tinte, 27,8 x 20,3 cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inventarnr. 16 E., Florenz, nach DAVISON 1966, Fig. 11.



Abb. 51: Pietro da Cortona, Fassade der Kirche Santa Maria della Pace, 1656-1667, Rom, © Katharina Nordhofen.

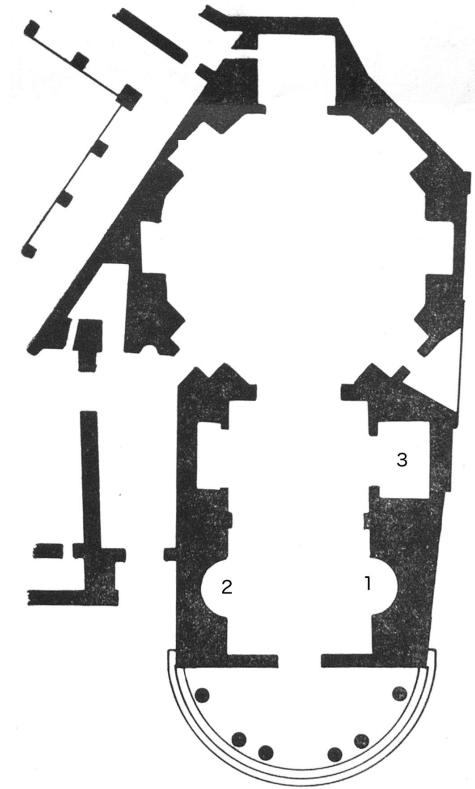


Abb. 52: Grundriss von Santa Maria della Pace, Chigi-Kapelle (1), Ponzetti-Kapelle (2), Cesi-Kapelle (3), nach LE CHIESE DI ROMA 1959.



Abb. 53: Blick in das Kirchenschiff und auf die benachbarten Kapellen Cesi (links) und Chigi (rechts) in Santa Maria della Pace, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 54: Cappella Cesi, Santa Maria della Pace, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 55: Rosso Fiorentino, Lünette der Cappella Cesi, 1524, Fresko, Santa Maria della Pace, Rom,
© Katharina Nordhofen.



Abb. 56: Rosso Fiorentino, die Erschaffung Evas, 1524, Fresko, Cappella Cesi, Santa Maria della Pace, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 57: Rosso Fiorentino, der Sündenfall, 1524, Fresko, Cappella Cesi, Santa Maria della Pace, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 58: Detail eines Stiches publiziert von William Ottley nach Michelangelos Phares-Esron-Aram-Lünette der Sixtinischen Kapelle, nach FRANKLIN 1994, S 130, Abb.

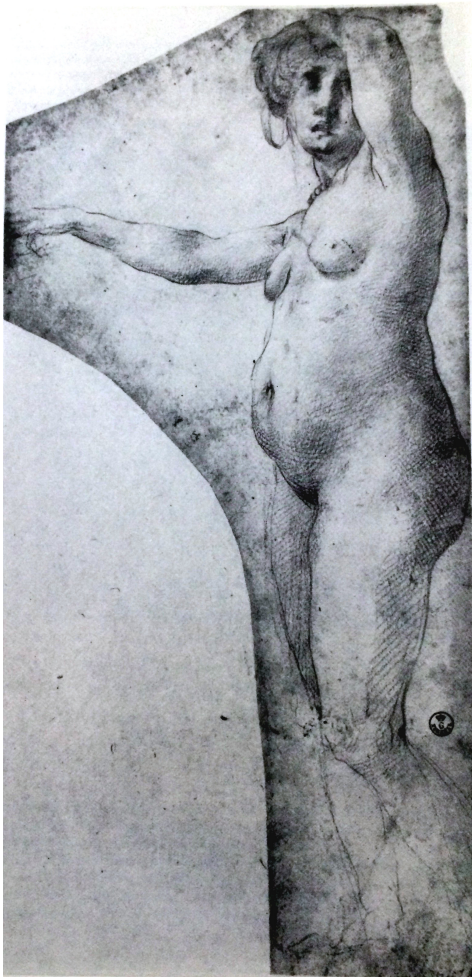


Abb. 60: Rosso Fiorentino, Stehender, weiblicher Akt, rote Kreide über blassen Umrissen in schwarzer Kreide auf Papier, unregelmäßig beschnitten, ca. 1520, 36,7x17,7cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inventarnr. 6478F, Florenz, nach CARROLL 1987, 59, Fig. 3, © Caisse nationale des monuments historiques, Paris.



Abb.59: Rosso Fiorentino, Sitzender, weiblicher Akt mit erhobenen Armen (Studie für die Eva aus dem Sündenfall), rote Kreide auf Papier, 31.50 x 17.80 cm, D 4870, National Gallery of Scotland, Edinburgh, © National Gallery of Scotland.



Abb. 61: Sebastiano del Piombo, Polyphem, 1511, Fresko, Villa Farnesina, Rom, FROMMEL 2003. S. 120/121, Abb. 96.



Abb. 62: Sebastiano del Piombo, sog. Pietà von Viterbo, 1516/17, Öl auf Holz, 225×260 cm, Museo Civico, Viterbo, Bildquelle Wikimedia commons.



Abb. 63: Lazarus, 1517-19, Öl auf Holz, 381×289 cm, National Gallery, London, © National Gallery, London.



Abb. 64: San Pietro in Montorio, Fassade, 15. Jh., Rom, © Katharina Nordhofen.

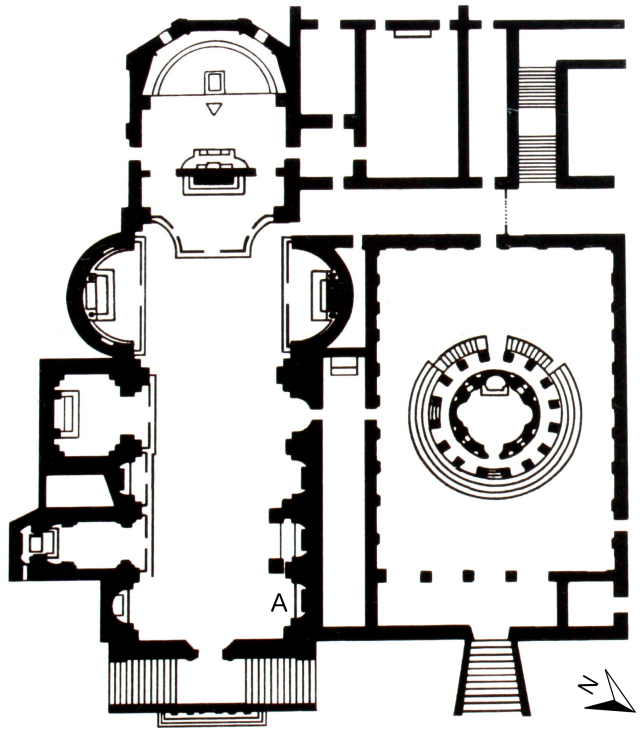


Abb. 65: Grundriss der Kirche San Pietro in Montorio, Cappella Borgherini (A), nach CANTATORE 2007, S. 61.



Abb. 66: Blick in das Innere auf die Seitenkapellen der Nord-West-Seite, zuhinterst die Capella Borgherini, San Pietro in Montorio, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 67: Sebastiano del Piombo, Cappella Borgherini, 1516-1524, Fresko und Öltechnik, San Pietro in Montorio, Rom, © Katharina Nordhofen.

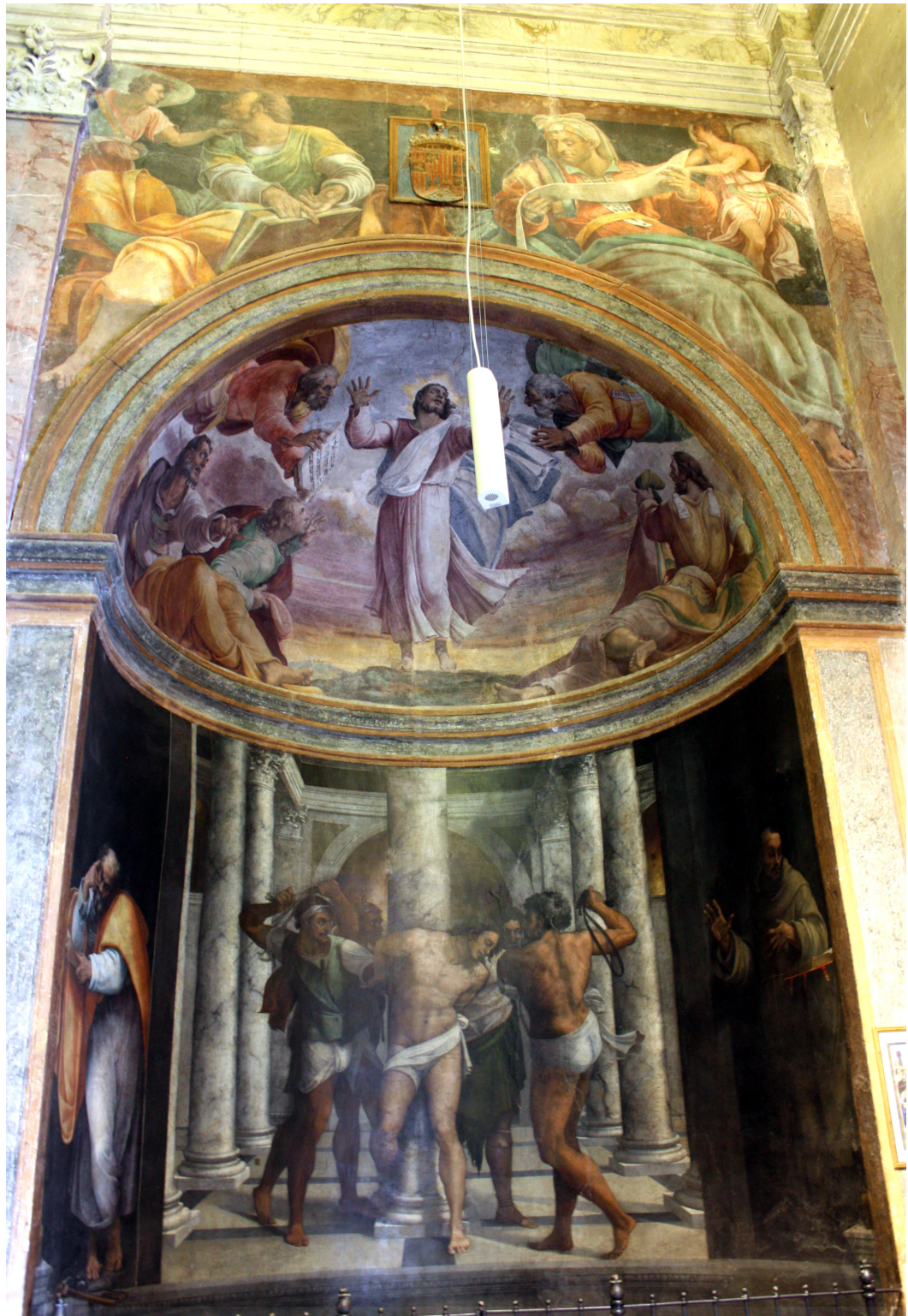


Abb. 68: Sebastiano del Piombo, Cappella Borgherini, 1516-1524, Fresko und Öltechnik, San Pietro in Montorio, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 69: Sebastiano del Piombo, Geißelung, 1516-1524, Öltechnik, Cappella Borgherini, San Pietro in Montorio, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 70: Sebastiano del Piombo, Hl. Petrus, 1516-1524, Öltechnik, Cappella Borgherini, San Pietro in Montorio, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 71: Sebastiano del Piombo, Hl. Franziskus, 1516-1524, Öltechnik, Cappella Borgherini, San Pietro in Montorio, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 72: Sebastiano del Piombo, Transfiguration, 1516-1524, Fresko, Cappella Borgherini, San Pietro in Montorio, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 73: Sebastiano del Piombo, linker Prophet/
Evangelist (?), 1516-1524, Fresko, Cappella
Borgherini, San Pietro in Montorio, Rom,
© Katharina Nordhofen.



Abb. 74: Sebastiano del Piombo, rechter Prophet,
1516-1524, Fresko, Cappella Borgherini, San Pietro
in Montorio, Rom, © Katharina Nordhofen.



Abb. 75: Michelangelo, Geißelung Christi (Studie für die Cappella Borgherini in San Pietro in Montorio), 1516, rote Kreide über Stylus auf Papier, 23,3 x 23,5 cm, British Museum, Inventarnr. 1895,0915.500, London, © Trustees of the British Museum.



Abb. 76: Giulio Clovio nach Michelangelo, Die Geißelung Christi, um 1545, rote Kreide über schwarzen Umrisslinien, 20x18,2 cm, The Royal Collection, Inventarnr. RCIN 990418, Windsor Castle, Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2017.



Abb. 77: Michelangelo oder Sebastiano del Piombo (?), Christus an der Geißelsäule (Studie für die Cappella Borgherini in San Pietro in Montorio), 1516, schwarze Kreide, teils verrieben, über Stylus-Unterzeichnung, 27,4x14,3 cm, British Museum, Inventarnr. 1895,0915.813, London, © Trustees of the British Museum.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur. Skulptur. Malerei. Zeichnung, Köln 1994, S. 337.
- Abb. 2 Wikimedia commons (aufgerufen am 20. Juni 2017) https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHadrian_VI.jpg.
- Abb. 3 Wolfgang Lindemann/Claudio Strinati (Hg.), Raffaels Grazie - Michelangelos Furor. Sebastiano del Piombo, 1485-1547 (Kat. Ausst. Rom, Palazzo di Venezia - 8. Februar bis 2. Juni 2008, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Sonderausstellungshallen am Kulturforum 28. Juni bis 28. September 2008), Mailand 2008, S. 54, Abb. 1, © Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.
- Abb. 4 Achim Gnann, Parmigianino. Die Zeichnungen. Habilitationsschrift an der Universität Wien. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 58, Petersberg 2007, S. 79, Abb. 26, © Kunsthistorisches Museum, Wien.
- Abb. 5 Wikimedia commons (aufgerufen am 20. Juni 2017), <https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AEmpire-Roman-Emperor-Charles-V.jpg>, © Lucio Silla, Bearbeitung Katharina Nordhofen.
- Abb. 6 Perri Lee Roberts, Masolino da Panicale, Oxford 1993, S. 107, Abb. 48.
- Abb. 7 Patrizia Zambrano/Jonathan Katz Nelson, Filippino Lippi, Mailand 2004, S. 515.
- Abb. 8 Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, Abb. 107.
- Abb. 9 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 10 Bietoletti u.a (Hg.), Florenz. Kunst und Architektur, o. O. 2007, S. 274, © Archivi Alinari, Florenz.
- Abb. 11 Konrad Oberhuber, Raffael. Das malerische Werk, München/London/New York, 1999, S. 175, Abb. 150.
- Abb. 12 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 13 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 14 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 15 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 16 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 17 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 18 © Katharina Nordhofen 2016.

- Abb. 19 Linda Wolk, Studies in Perino del Vaga's early career, phil. Diss. (unpubl.), University of Michigan 1987, S. 467, Abb. 51.
- Abb. 20 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 21 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 22 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 23 Roger Jones/Nicholas Penny, Raffael, München 1983, S. 194, Abb. 209, © Scala Istituto Fotografico Editoriale, Florenz.
- Abb. 24 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 25 Wikimedia commons (aufgerufen am 20. Juni 2017), https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ALoggetta_del_cardinal_Bibbiena_034.jpg.
- Abb. 26 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 27 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 28 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 29 © Katharina Nordhofen 2016
- Abb. 30 Caravaggi, Roberto (Hg.), Raffaello, Mailand 1993, S. 192.
- Abb. 31 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 32 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 33 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 34 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 35 Laura Gigli, San Marcello al Corso (Le chiese di Roma illustrate / Nuova serie, 29), Roma 1996, S. 208.
- Abb. 36 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 37 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 38 © Trustees of the British Museum.
- Abb. 39 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 40 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 41 Christina Strunck (Hg.), Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, Petersberg 2007, S. 196, © Bibliotheca Hertziana, Rom.
- Abb. 42 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 43 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 44 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 45 © Katharina Nordhofen 2016.

- Abb. 46 Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2017.
- Abb. 47 [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[237r\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[237r]&showtype=record), © Albertina, Wien.
- Abb. 48 © Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.
- Abb. 49 Heinrich W. Pfeiffer, Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt, Stuttgart 2007, S. 183, Abb. 88.
- Abb. 50 Bernice F. Davidson (Hg.), Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia/Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Cat. critico a cura di Bernice F. Davidson, Florenz 1966, Fig. 11.
- Abb. 51 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 52 Istituto di Studi Romani (Hg.), Santa Maria della Pace, Le chiese di Roma, 90, Rom 1959.
- Abb. 53 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 54 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 55 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 56 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 57 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 58 David Franklin, Rosso in Italy. The Italian career of Rosso Fiorentino, New Heaven/London 1994, S. 130, Abb. 93.
- Abb. 59 © National Gallery of Scotland.
- Abb. 60 Eugene A. Carroll, Rosso Fiorentino, Drawings, Prints, and Decorative Arts (Kat. Ausst. National Gallery of Art, Washington, 25. Oktober 1987 - 3. Januar 1988) Washington 1987, S. 59, Abb. 3, © Caisse nationale des monuments historiques, Paris.
- Abb. 61 Christoph Luitpold Frommel (Hrsg.), La Villa Farnesina a Roma, Modena 2003, S. 120-121, Abb. 96.
- Abb. 62 Wikimedia commons (aufgerufen am 20. Juni 2017), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Sebastiano_del_piombo%2C_piet%C3%A0.jpg.
- Abb. 63 © National Gallery, London.
- Abb. 64 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 65 Flavia Cantatore, San Pietro in Montorio. La chiesa dei re cattolici a Roma, Rom 2007, S. 61, Bearbeitung Katharina Nordhofen.
- Abb. 66 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 67 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 68 © Katharina Nordhofen 2016.

- Abb. 69 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 70 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 71 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 72 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 73 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 74 © Katharina Nordhofen 2016.
- Abb. 75 © Trustees of the British Museum.
- Abb. 76 Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2017.
- Abb. 77 © Trustees of the British Museum.

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit führt erstmals die These ein, dass sich in Rom um 1520 ein fundamentaler Maßstabswechsel vom Großen ins Kleine vollzog, der vornehmlich die Auftraggeberschaft und Situation der Künstler betraf. Die zwei wichtigsten Faktoren für diesen Maßstabwechsel waren die Auflösung der Raffael-Werkstatt und das Wegfallen des Papstes als Hauptauftraggeber. In der Folge versuchten neue Auftraggeber und Künstler in diesen so entstandenen Leerraum vorzustößen und sich in einem Positionierungswettstreit durchzusetzen.

In der Konsequenz kommt es zu einer Zuspitzung auf Seitenkapellen in öffentlichen Kirchen, die als räumlich und zeitlich überschaubare Projekte in idealer Weise den veränderten Bedürfnissen entgegenkamen. Es handelt sich um klar abgegrenzte, meist kleinere Räume, die sich im Medium Fresko schnell, günstig und effektiv gestalten ließen. Dabei übernahmen sie eine Doppelfunktion als zugleich privater und öffentlicher Ort, dessen Patrozinium und Ausstattung den Bedürfnissen und Wünschen der Auftraggeber angepasst werden konnte. Aufgrund dieser Eigenschaften lag in Kapellenprojekten das Potential, die Positionierung der Beteiligten innerhalb eines sozialen oder künstlerischen Gefüges zu verändern und letztlich zu Wendepunkten in Künstlerkarrieren zu werden. Wie in drei Beispielen erstmals aufgezeigt wird, waren sich sowohl Künstler als auch Auftraggeber dieses Potentials bewusst und bemühten sich daher gezielt und Kapellenprojekte. Mithilfe eines kunstsoziologischen Ansatzes werden nicht nur die Werke selbst, sondern auch das Agieren der Künstler in der römischen Kunstszenen gemeinsam betrachtet. Perino del Vegas *Cappella del Crocifisso* markiert seine Emanzipation vom ehemaligen Raffael-Schüler zum eigenständigen Künstler; Rosso Fiorentinos *Cappella Cesi* bezeugt sein Sturz vom jungen Talent zum gescheiterten Neuankömmling und verdeutlicht, dass das Veränderungspotential von Kapellenprojekten auch zum Negativen ausschlagen konnte. Anhand der *Cappella Borgherini* lässt sich Sebastiano del Piombos Strategie erkennen, durch die Zusammenarbeit mit Michelangelo seine Rolle vom Außenseiter zum etablierten Einzelkünstler zu verbessern.

Das Phänomen der Seitenkapelle als Wendepunkt in Künstlerkarrieren durchdringt also die gesamte römische Kunstszenen, sodass man Kapellen als das kritische Medium begreifen kann, in dem sich die größeren politischen, ökonomischen und sozialen Umbrüche kondensiert nachweisen lassen. Diese besondere Qualität von Kapellen ist in der Forschung zu den ersten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Rom bisher noch nicht erkannt worden und steht erstmals im Zentrum dieser Untersuchung.

Riepilogo

Intorno al 1520 si verificò a Roma un cambio di estrema importanza, che coinvolse sia i committenti che la situazione degli artisti. I due motivi principali, furono il disfacimento della grande bottega di Raffaello ed il ruolo sempre meno importante del Papa come committente principale. Di conseguenza, nuovi committenti ed artisti subentrarono al *posto della bottega e del Papa* e iniziarono a competere per progetti ed autorità creando nuove gerarchie.

Il risultato di questo cambio fondamentale fu che le cappelle laterali delle chiese divennero particolarmente importanti come spazi perlopiù piccoli e contemporaneamente pubblici e privati. Potevano essere decorati in breve tempo e con mezzi gestibili. Dunque erano al centro degli interessi culturali in quanto avevano un potenziale di cambiamento dello status artistico e sociale del mecenate e dell'artista. Visto in retrospettiva, alcuni progetti delle cappelle sono stati sviluppati con ampio raggio nella carriera degli artisti. Sulla base di tre esempi esposti in tesi si cerca di dimostrare che questo fenomeno, non era ristretto a qualche caso ma era un elemento caratterizzante di questi anni. Tramite un approccio artistico-sociologico, si cerca di capire, non solo la situazione degli artisti ma anche l'evidenza delle opere e delle fonti storiche. Questo cambio sostanziale dell'importanza data ai progetti delle cappelle laterali per la società artistica romana del secondo decennio del Cinquecento, non è stato finora riconosciuto e si trova per la prima volta al centro dell'interesse scientifico.