

**Baldassarre Croce,
ein Maler der katholischen Reform**

vorgelegt von Holger Steinemann

bei Prof. Dr. Herwarth Röttgen

**Universität Stuttgart
Institut für Kunstgeschichte
1996**

Inhalt

I. Croces Zyklus der alttestamentarischen Susanna	2
I.1. Einführung	2
I.2. Der Susannenzzyklus	5
I.3. Die Darstellungen Susannas vor Croce	10
I.4. Die Stellung der Susannenlegende in der theologischen Debatte des 16. Jahrhunderts	12
I.5. Victoria castitatis: Susanna als Antitypus Evas und Präfiguration Marias	14
I.6. Der Triumph der himmlischen Liebe: Susanna als Galatea	20
I.7. Resümee aus rezeptionshistorischer Sicht	29
II. Katalog	35
II.1. Einführung	35
II.2. Die Biographie Baldassarre Croces	37
II.3. Chronologischer Werkkatalog	44
II.4. Nicht zu datierende Werke Croces	111
Literaturnachweis	113

I. Croces Zyklus der alttestamentarischen Susanna

I.1. Einführung

Baldassarre Croce - ein Maler der katholischen Reform.

Der aus Bologna stammende Maler Baldassarre Croce ist Repräsentant einer Epoche, die durch die reformerisch-restaurativen Bestrebungen der katholischen Kirche geprägt ist. Croce war nicht nur zeitlebens in Rom, dem Zentrum der katholischen Restauration, tätig, sondern auch unmittelbar in viele der von den Päpsten initiierten Freskierungskampagnen eingebunden. Der Zeitraum seiner künstlerischen Aktivität in Rom umspannt zehn Pontifikate, von Gregor XIII. (1572-85) bis Urban VIII. (1623-44).

Die vorliegende Untersuchung unternimmt den Versuch, die Merkmale, die Croces Kunst als repräsentativ für seine Epoche ausweisen, herauszuarbeiten, und dies auf zweierlei Wegen. Im ersten Teil werden exemplarisch an Croces Zyklus der *alttestamentarischen Susanna* in der römischen Kirche S. Susanna die Darstellungsmöglichkeiten und die Vielfalt der in den Bildern veranschaulichten geistesgeschichtlichen Bezüge vorgestellt. Der zweite Teil, der als Werkkatalog Croces angelegt ist, bietet einen Querschnitt der Themen, die die Bildwelt der Reformmalerei bestimmen. Der Leitgedanke, der beide Teile verbindet, ist der des Zitats. Im legitimierenden Rückgriff auf die Vorstellungswelt vergangener Epochen versucht die katholische Kirche in nachtridentinischer Zeit ihren geschichtlichen Ort zu definieren, sie stellt sich in die Tradition der Märtyrer, der Kirchenväter und der mittelalterlichen Theologie. Die Vergegenwärtigung des Vergangenen hat auch nachhaltige Auswirkungen auf die Kunst gehabt. Im bildlichen Zitat wird die Geschichte des frühen Christentums und seiner Protagonisten aktualisiert und für die kirchenpolitischen Bestrebungen nutzbar gemacht.

Der Terminus der "katholischen Reform" hat in der historischen Forschung der letzten Jahre den der "Gegenreformation" mehr und mehr ersetzt, weil dieser zu einseitig das antiprottestantische Moment der päpstlichen Politik betont. Heute werden eher die Gemeinsamkeiten der konfessionellen Kirchen herausgestellt. Der Prozeß der Konfessionalisierung fand, wie W. Reinhard feststellt, "in allen drei konfessionellen Bereichen, bei Calvinisten, Katholiken und Lutheranern, sachlich weitgehend und zeitlich einigermaßen parallel statt"¹. Auch werden mittlerweile die dynamischen Elemente der Reformzeit stärker betont als die reaktionären. Im konfessionellen Zeitalter wurden die Grundlagen für die Herausbildung des frühmodernen Staates geschaffen, unter anderem durch die Prozesse der zuneh-

¹ W. REINHARD, *Zwang zur Konfessionalisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters*, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, Bd.10, 1983, S.258f.

menden Rationalisierung und der Sozialisierung².

Die Kunst der katholischen Reform ist in den vergangenen Jahren verstärkt in das Blickfeld der Forschung gerückt. Nach den frühen Studien N. Pevsners und W. Weisbachs, in denen diskutiert wurde, ob die Gegenreformation vorrangig in der Kunst des frühen Manierismus, für den Bronzino, Salviati und Parmigianino entstehen, oder in der des absolutistischen Barocks ihren Ausdruck gefunden habe³, wird heute die dazwischenliegende Epoche der nachtridentinischen Zeit mit diesem Etikett versehen. Grundlegend für diese zeitliche Eingrenzung ist F. Zeri's Buch "Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta"⁴ gewesen.

Das seit den siebziger Jahren zunehmende Interesse für die katholische Restaurationskunst läßt sich daran ablesen, daß zwei ihrer herausragenden Vertreter, Giuseppe Cesari und Christofano Roncalli, grundlegenden monographischen Betrachtungen zugeführt wurden⁵. Die Stilmerkmale und Darstellungsmodi dieser Zeit wurden ebenfalls bereits herausgearbeitet⁶. Mit der Ausstellung "Roma di Sisto V" im Frühjahr 1993 (Rom, Palazzo Venezia) wurde erstmals das Kulturschaffen eines ganzen Pontifikats der nachtridentinischen Zeit einem breiten Publikum vorgestellt. Die im Zusammenhang mit der Ausstellung entstandenen Studien bieten einen nahezu lückenlosen Überblick über die römische Kunst der Jahre 1585-90⁷.

Analysiert man die Untersuchungen zur Kunst unter Clemens VIII. (1592-1605), in dessen Pontifikat auch Croces *Susannenzyklus* (1598-1600) fällt, so entwerfen

² s. H. KLUETING, *Das Konfessionelle Zeitalter 1525-1648*, Stuttgart 1989, S.15.

Zuletzt wurde auf einem im Februar 1994 in Darmstadt abgehaltenen Kongreß des Zentrums zur Erforschung der frühen Neuzeit die Modernität der Gegenreformation erörtert. Die Tagungsbeiträge werden in Kürze unter dem Titel "Aspekte der Gegenreformation" publiziert.

³ N. PEVSNER, *Gegenreformation und Manierismus*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd.46, H.5, 1926, S.243-262; W. WEISBACH, *Gegenreformation - Manierismus - Barock*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd.49, H.1, 1928, S.16- 28.

⁴ F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Turin 1957.

⁵ H. RÖTTGEN, *Il Cavalier d'Arpino*, Kat.Ausst., Rom, Palazzo Venezia, Juni-Juli 1973, Rom 1973; W.C. KIRWIN, *Christofano Roncalli (1551/52-1626). An Exponent of the Proto-baroque. His Activity Through 1605*, Ph.D., Stanford University 1972.

⁶ s. H. RÖTTGEN, *Repräsentationsstil und Historienbild in der römischen Malerei um 1600*, in: *Beiträge für Hans-Gerhard Evers*, Reihe: Darmstädter Schriften, Bd.22, Darmstadt 1968, S.71-82.

⁷ s. M.L. MADONNA (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993; A. ZUCCARI, *I pittori di Sisto V*, Rom 1992.

diese ein weitgehend einheitliches Bild des Kulturschaffens dieser Zeit. Das gesamte künstlerische Schaffen um 1600 erscheint als ein homogener Komplex, dessen Einheitlichkeit auf der allgegenwärtigen religiösen Durchdringung der Kunst beruht. Die Kunst scheint geprägt von einer "unità concettuale e visiva dell'immagine artistica"⁸. Die "arte sacra", sei sie in direkter Abhängigkeit des Papstes oder der ihm nahestehenden Jesuiten und Oratorianer ausgeführt worden, wird auf ihre Funktion als kirchenpolitisches Instrument reduziert. Die Verherrlichung von Papst und Kirche, die Idee der "Ecclesia triumphans", ist das scheinbar einzige leitende Motiv für das Kunstschaffen dieser Zeit. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß die meisten Aufsätze zum Thema jeweils eine große Anzahl von päpstlichen Kampagnen zugleich im Blick haben, selten jedoch ein einzelnes Werk oder ein einzelner Werkkomplex Gegenstand der Untersuchung ist⁹.

Dieser makrohistorische Ansatz einer Betrachtung des Kunstschaffens einer ganzen Epoche als Ausdruck eines einzigen geistesgeschichtlichen Aspektes - in diesem Fall der katholisch-restaurativen Kulturpolitik - birgt in sich die Gefahr der Vereinheitlichung von im Grunde vielgestaltigen Phänomenen. Dies führt dazu, daß einzelne Werke ihrer Einzigartigkeit enthoben, Brüche und Differenzen zwischen einzelnen Kampagnen verschleiert werden.

In der vorliegenden Untersuchung soll nun ein einzelner Werkkomplex vorgestellt werden. Anhand der exemplarischen Analyse eines einzigen Freskenzyklus soll demonstriert werden, daß geistesgeschichtliche Konzeptionen und bildliche Zitate in die Bildfindung einfließen, die den Rahmen der kulturpolitischen Propaganda sprengen. Dabei soll die Bedeutung des Religiösen, das sich in der Kunst dieser Epoche als Instrument einer restaurativen Kirchenpolitik manifestiert hat, nicht abgewertet werden. Vielmehr geht es darum, anhand eines Beispiels nach den Darstellungsmöglichkeiten zu fragen, die sich innerhalb einer so scheinbar eng gesteckten Vorgabe, wie es das gegenreformatorische Verdikt ist, entfalten konnten. Dabei wird sich zeigen, daß auch in den Zeiten des größten kirchlichen Zugriffs auf die Kunst kontroverse Auffassungen möglich sind und originäre Bildlösungen zur Darstellung gelangen.

Croces Zyklus der alttestamentarischen Susannengeschichte bietet sich aus

⁸ S. MACIOCE, *Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Rom 1990, S.72.

⁹ Grundlegende Studien dieses Typs sind: A. ZUCCARI, *La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento*, in: *Storia dell'arte*, Nr.41, 1981, S.77-112; DERS., *La politica culturale dell'Oratorio romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio*, in: *Storia dell'arte*, Nr.42, 1981, S.171-193; A. HERZ, *Imitators of Christ: The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context*, in: *Storia dell'arte*, Nr.62, 1988, S.53-70; DIES., *Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de'Appia*, in: *The Art Bulletin*, Bd.LXX, Nr.4, Dez.1988, S.590-620; M. BELTRAMME, *Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605)*, in: *Storia dell'arte*, Nr.69, 1990, S.201-233; MACIOCE, 1990.

mehreren Gründen für eine solche exemplarische Untersuchung an: das Werk ist in einer Zeit gesteigerter gegenreformatorischer Kunsttätigkeit entstanden, nämlich im Zuge der zahlreichen im Hinblick auf das Anno Santo durchgeführten Kirchenrestaurierungen und -freskierungen. Der Auftraggeber, Kardinal Rusticucci, war als Generalvikar zudem ein enger Vertrauter des Papstes. Der Zyklus steht somit im Zentrum des katholischen Kunstschaffens in Rom zur Jahrhundertwende, so daß hier getroffene Feststellungen mit einiger Berechtigung auch für die Einschätzung anderer Werke dieser Epoche genutzt werden können. Die gute Erhaltung der Fresken ebenso wie der glückliche Umstand, daß die Verträge und zwei Vorzeichnungen Croces erhalten sind, gestatten aussagekräftige Urteile wie sonst nur bei wenigen Kampagnen dieser Zeit¹⁰.

I.2. Der Susannenzzyklus

Am 26. Juni 1598 unterzeichnete Baldassarre Croce in seinem Haus bei S. Maria in Via den Kontrakt in Anwesenheit Giovanni Angelo Frumentis, dem Vertreter ("ministro") des Titelnachbarn von S. Susanna, Girolamo Rusticucci. Der Vertrag sah vor, daß Croce die Seitenwände und die Eingangswand der Kirche mit der Geschichte der alttestamentarischen Susanna in sechs Bildern einschließlich der "ornamenti", damit ist die die Bildfelder rahmende Scheinarchitektur gemeint, zu freskieren habe. Als Grundlage sollten drei von Croce eingereichte Zeichnungen dienen. In der größten der Zeichnungen waren "due terzi dell'opera" vorgegeben, in einer kleineren Formats eine einzelne Szene und in der dritten "la Cornice in

¹⁰ Überhaupt hat keine andere von Croces Kampagnen in den Quellen und in der Forschungsliteratur eine solch nachhaltige Resonanz gefunden wie die in S. Susanna: G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, (Neapel 1638), hrsg. von E. Zocca, Reihe: Fonti e trattati di storiografia artistica, Mailand 1967; S.29f.; P. TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1638, S.271; BAGLIONE, 1642, S.298 u. 316; G.B. MOLA, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in ROMA et alcuni fuor di Roma*, (1663), hrsg. von K. Noehles, Reihe: Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd.1, Berlin 1966, S.89; F. TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*, (1674-1763), hrsg. von B. Contardi u. S. Romano, Florenz 1987, S.157f.; N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti*, hrsg. von C. und R. Enggass, Reihe: Studi e testi, Bd.278, Città del Vaticano 1977, S.213; A. BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori e artefici bolognesi*, Bologna 1842, S.102; G. SOBOTKA, *Croce, Baldassare*, in: Thieme-Becker, Bd.8, Leipzig 1913, S.138; ZERI, 1957, S.102f.; J.F. CUNNINGHAM, *Santa Susanna. The Saint and Her Church*, Rom 1961, S.11; H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, Reihe: Studies in Architecture, Bd.10, London 1971, S.40; M.C. ABROMSON, *Painting in Rome During the Papacy of Clement VIII (1592-1605): A Documented Study*, Ph.D., New York, Columbia University, 1976, S.139-141 u. 355f. (mit Auszügen aus den Verträgen); C. STRINATI, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in: *Ricerche di Storia dell'arte*, Nr.10, 1980, S.45, Anm.29; L. POSSANZINI, *Croce, Baldassarre*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd.31, Rom 1985, S.178; J.C. BELL, *The Life and Works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, in: *Regnum Dei*, 51.Jg, Nr.111, 1985, S.233-5; A.M. AFFANNI u.a., *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Reihe: Itinerari d'Arte e di cultura - Chiesa, Rom 1993, S.29-35.

giro di quadri della sudetta storia", also die gemalte Rahmenarchitektur¹¹. Letztere Kohlezeichnung ist erhalten, sie befindet sich in Chatsworth (Abb.12)¹². J. Bell hat die erste im Kontrakt angesprochene Zeichnung mit einer Studie Croces für die *Rehabilitation Susannas* (Abb.13) identifiziert¹³. Dies ist nicht haltbar, da im Vertragstext ausdrücklich erwähnt wird, daß die vorgelegten Zeichnungen von Croce unterzeichnet worden sind, was in dieser Studie nicht der Fall ist¹⁴. Croce verpflichtete sich des weiteren, mit der Ausführung der Fresken am 1. Juli zu beginnen und alle vier Monate eine Wand zu beenden. Um Verzögerungen im Arbeitsablauf zu verhindern, wurde ihm zugestanden, Assistenten hinzuzuziehen, "huomini dell'arte sua non inferiori a lui in quel genere di pittura"¹⁵. Über den wichtigsten dieser Assistenten sind wir dank Baglione unterrichtet. Baglione weist dem Theatinermonch Matteo Zaccolini "tutti gli adornamenti, & i gran colonnati a vite, che fregiano la storia", also die Scheinarchitektur (Abb.1 u. 2), zu, sowie "le prospettive di quelle storie, opera con maniera gagliarda d'honorata fatica, a fresco felicemente distinta"¹⁶. Die Ausführung der Bildhintergründe ("prospettive") durch Zaccolini kollidiert allerdings mit der vertraglich festgeschriebenen Verpflichtung Croces, die sechs Szenen der Susannenerzählung eigenhändig zu freskieren¹⁷. Zudem ist Zaccolini erst im Verlaufe des folgenden Jahres in Rom eingetroffen, so daß eine solch umfassende Beteiligung, die sowohl die gemalten Kolonnaden als auch sämtliche Bildhintergründe einschließen würde, kaum glaubwürdig ist¹⁸. Als gesichert kann jedoch gelten, daß alle Entwürfe von Croce stammen. Im Kontrakt war weiterhin festgelegt, daß Croce die Eingangswand zuletzt auszu-

¹¹ ASR, Notai del Tribunale dell'A.C., not. D. Ricci, vol.6245, fol.62r-63v u. 66r.

¹² Feder, laviert, 358x245mm, Chatsworth, Nr.1063.

Die Zeichnung ist am unteren Rand mit einer eigenhändigen Beschreibung Croces versehen: "Disegno delli ornamenti del Historia di Susanna del Testamento Vechio da fare da me Baldassar Croce Pittore nella Chiesa di S.^{ta} Susanna per S. Ill.^{mo} Card.^{le} Rusticucio, che percio, o firmate di mia pp.^a mano conforme alla polizza, che ne ó fatto sotto q.^o di 26 di Guigno 1598 in Roma. Io Baldassar Croce mano pp.^{an}. (s. M. JAFFÉ, *Old Master Drawings from Chatsworth*, London 1993, S.55, Nr.55.

¹³ J. BELL, 1985, S.234.

Die Zeichnung befindet sich im Metropolitan Museum in New York (schwarze Kreide, braun laviert, weiß gehöht, 322x251mm, Nr.80.3413; Lit.: *15th and 16th Century Italian Drawings*, New York 1982, Nr.61).

¹⁴ "[...] disegni sudetti, che sono appresso del pamenti contrasignati di sottoscrizione di propria mano del detto ms Baldassare [...]" (wie Anm.11, fol.62r).

¹⁵ wie Anm.11, fol.62v.

¹⁶ BAGLIONE, 1642, S.298 u.316.

¹⁷ "[...] dipingendo Le Sei Istorie tutte di propria sua mano colorite con gran maestria vaghezza, et concordanza insieme [...]". (wie Anm.11, fol.62v).

¹⁸ Zur Ankunft Zaccolinis in Rom im Jahre 1599 s. BELL, 1985, S.233f.

führen hatte, da dort noch Steinmetzarbeiten zu verrichten waren¹⁹.

Geht man davon aus, daß Croce, wie es vertraglich festgesetzt worden war, für jede Wand vier Monate benötigte, so waren die beiden Seitenwände wohl im Februar oder März 1599 vollendet²⁰. Mit der Freskierung der Eingangswand hingegen konnte, wie aus einem Zusatzvertrag vom 30. September 1600 ersichtlich ist²¹, erst zum Ende des Anno Santo begonnen werden, da sich hier die Steinmetzarbeiten verzögert hatten. Aus dem Schriftstück geht auch hervor, daß Kardinal Rusticucci mit dem Ergebnis der bislang ausgeführten Fresken überaus zufrieden war und er deshalb Croce aus freien Stücken über die vereinbarten 1200 Scudi hinaus weitere 200 gewährte.

Die sechs Szenen der Susannenlegende erstrecken sich, der Chronologie der biblischen Erzählung (Dan 13) folgend, von der epistelseitigen Wand über die Eingangswand und enden an der Evangelienseite unmittelbar vor dem Zugang zur Cappella di San Lorenzo (Abb.1). Die fiktive Rahmenarchitektur ruht auf vorgelagerten salomonischen Säulen, die auf langgestreckten Basen stehen. Darüber ist eine über den Säulen vorkragende Gebälkzone gegeben. Über dem Gebälk befinden sich die Sitzfiguren von *Propheten* (Abb.10 u. 11). Hinter den Säulen geben fiktive Pilaster den Rahmen für die einzelnen Szenen ab. In die Zwischenräume zwischen Säulen und Pilastern ist jeweils die gemalte Bronzestatue einer *Tugendallegorie* gestellt²². Die Szenen selbst sind auf Scheintepptichen, "Arazzi finti", gemalt. Hier weicht Croce von der im Entwurf (Abb.12) projektierten Vorgabe ab, in der ein einfacher Rahmen vorgesehen war. Mit den *Arazzi finti* griff Croce ein Präsentationsmuster auf, das er ein Jahrzehnt zuvor bereits im Kommunalpalast von Viterbo verwendet hatte²³ und das in der römischen Kunst auf eine lange Tradition zurückblicken konnte²⁴.

¹⁹ wie Anm.11, fol.63r.

Es wird an dieser Stelle auch noch ein Ölbild mit *Daniel in der Löwengrube* für die Eingangswand erwähnt, das aber offensichtlich nicht zur Ausführung gelangt ist.

²⁰ In der zweiten Hälfte des Jahres 1599 war Croce in S. Maria dei Monti (Kat.Nr.20) und in Il Gesù (Kat.Nr.21) tätig, so daß spätestens zu diesem Zeitpunkt die Fresken der Seitenwände in S. Susanna zum Abschluß gebracht worden waren.

²¹ ASR, Notai del Tribunale dell'A.C., not. Marifuscus, vol.4069, fol.994r-995r.

²² Die Tugendallegorien sind nur zum Teil mit Attributen versehen; zu identifizieren sind die *Pace* aufgrund der Taube, die sie in der Hand hält, und die *Fides* mit einem Kreuz.

²³ s. Kat.Nr.13.

²⁴ Die Präsentation von historischen Szenen auf Scheintepptichen hatte in Rom ihren Ursprung bei Raffael und seinen Schülern (Loggia di Psiche in der Villa Farnesina, Sala di Costantino im Vatikan). Unmittelbar vor der Ausführung der Fresken in S. Susanna hatte sich Giuseppe Cesari dieses Darstellungsmodus im Konservatorenpalast bedient, und erneut, zeitgleich mit Croce, im Querschiff der Lateransbasilika.

Croces Susannenzyklus wird eröffnet mit der Szene der von den beiden Ältesten bedrohten *Susanna im Bade* (Dan 13,15-24; Abb.4). Die im biblischen Text vorausgegangene Exposition der Erzählung wird zum Teil übergangen, weil sie für die Darlegung der mit dem Zyklus intendierten Keuschheitspropaganda von geringerer Bedeutung ist (z.B. die Genealogie Susannas, das Entflammen der Begierde in den beiden Alten und das heimliche Beobachten der Badenden). Andere einführende Passagen werden erst in den nachfolgenden Szenen verbildlicht, so z.B. die Lokalisierung der Begebenheit in Babylon, die erst im Fresko mit der *Steinigung der beiden Alten* (Abb.8), dem fünften in der Erzählchronologie, durch einen Rundturm am rechten Bildrand gekennzeichnet ist. Croce siedelt die Szene der *Susanna im Bade* in einer kultivierten Gartenanlage an, die von zwei Seiten mit einer hohen Mauer umfaßt und am linken Bildrand durch das Haus des Joakim begrenzt ist. Die gesamte Anlage ist ganz im Stil italienischer Gartenbaukunst des 16. Jahrhunderts gestaltet mit abgegrenzten, symmetrisch ausgerichteten Grünflächen und plastischen Schmuckelementen wie den der Mauer vorgelagerten Hermkaryatiden. Dadurch ist, gemäß der biblischen Vorlage, der Reichtum Joakims und seine privilegierte Stellung im jüdischen Volk gekennzeichnet. Im Bildvordergrund, in einer vom Garten durch eine Balustrade abgeteilten Badeanlage steht ein Brunnen, auf dem ein Putto und ein Delphin als Wasserspeier fungieren. Am Brunnenrand sitzt Susanna, nur bedeckt mit einem Umhang auf den Schultern und einem Tuch über der Scham. Von links hinten treten die beiden Alten an sie heran und versuchen gestikulierend, sie zur unkeuschen Handlung zu überreden. Susanna wendet sich ab und blickt gen Himmel mit einem beseelten Gesichtsausdruck, der die Gewißheit zum Ausdruck bringt, daß ihr in ihrer Standhaftigkeit göttliches Heil widerfahren wird.

Die zweite Szene, ebenfalls an der Epistelwand angebracht, zeigt die *Beschuldigung Susannas durch die beiden Alten* (Dan 13,28-43; Abb.5). Die beiden Greise stehen auf einem Treppenabsatz in der Bildmitte, flankiert von den Mitgliedern der jüdischen Gemeinde, denen sie gestenreich den angeblichen Ehebruch Susannas unterbreiten. Susanna selbst steht mit vor der Brust verschränkten Händen im linken Bildvordergrund, umgeben von "ihren Eltern, ihren Kindern und all ihren Verwandten" (Dan 13,30). Die Szene wird im Hintergrund von einer Portalfassade mit einem langgestreckten Tonnengewölbe abgeschlossen, die ihr Vorbild in Raffaels *Schule von Athen* in der Stanza della Segnatura hat. An die Stelle der Philosophenfürsten Platon und Aristoteles sind dabei die verleumderischen Ältesten-Richter getreten. Im Unterschied zu Raffaels Fresko, in dem die Gelehrten gemäß der verschiedenen philosophischen und geistesgeschichtlichen

Zur Entwicklung der Arazzi finti in Rom s. U. REINHARDT, *La tapisserie feinte. Un genre de décoration du maniérisme romain au XVI^e siècle*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 116.Jg., H.1270-1, Nov./Dez. 1974, S.285-96; W. BRASSAT, *Tapissereien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992.

Konzeptionen, die sie vertreten, in wohlgeordneten, feierlich-kontemplativen Gruppierungen dargestellt sind, ist das Volk bei Croce in einer unorganisiert wirkenden Gruppe zusammengedrängt, wodurch Erregung und Erschütterung der Anwesenden angesichts des ungeheuerlichen Vorwurfs an Susanna zum Ausdruck gelangen.

Daran schließt sich auf der Eingangswand die *Inspiration Daniels durch Gott* (Dan 13,44-49; Abb.6) an. Diese Szene markiert den Wendepunkt der Erzählung, indem sich durch das Eingreifen Gottes die Aussicht auf die Errettung Susannas eröffnet. Die beiden Möglichkeiten, die sich nun als Perspektive für die verleumdete Heroine ergeben, Verurteilung oder Rehabilitierung, werden in den ostentativen Gesten zweier Figuren, die auf der Treppe im Bildmittelgrund vor einer monumentalen Portalarchitektur stehen, aufgegriffen. Der jugendliche Daniel steht am rechten Bildrand auf einem Rednerpodest, hinter ihm hat sich die herbeigelaufene Menschenmenge versammelt. Susanna, links im Bildvordergrund, wird von den Wachen ergriffen, mit einer Gebärde gottvertrauender Schicksalsergebenheit erwartet den weiteren Verlauf des Geschehens.

War Daniel in der Szene der *Inspiration* in seiner rhetorischen Befähigung als Redner eingeführt worden, so wird er nun in der daran anschließenden *Befragung eines der beiden Alten* in seiner Funktion als Richter vorgestellt (Dan 13, 50-59; Abb.7). Er hat auf einem Gerichtsthron Platz genommen und verhört einen der Alten, während der zweite von Soldaten zur Seite geführt wird. In der Platzierung der Soldaten, die als Exekutive für den Vollzug des Rechts stehen, deutet sich die Wendung der Erzählung an: waren sie im vorausgegangenen Bild noch der Susanna zur Seite gestellt, so nehmen sie nun die beiden Alten in ihr Gewahrsam, während Susanna im Bildhintergrund unbehelligt von ihnen als Orantin um Gottes Beistand bittet.

An der Epistelseite findet die Erzählung, die an den beiden anderen Wänden zunächst durch die Straftaten der Alten (die versuchte Verführung Susannas und die Falschanklage) eröffnet und mit ihrer Überführung durch Daniel als von Gott eingesetztem Richter fortgeführt wurde, in der Vollstreckung des Urteils ihren Abschluß. Die beiden Alten werden von der Menschenmenge vor die Mauern der Stadt geführt und nach mosaischem Gesetz gesteinigt (Dan 13, 60-62; Abb.8).

Mit der Bestrafung der beiden Alten korrespondiert thematisch die *Rehabilitation Susannas*, also die Wiedereinsetzung der Verleumdeten in ihren rechtmäßigen Stand, die im letzten Fresko dargestellt ist (Dan 13,63; Abb.9). Die Verwandten Susannas und das jüdische Volk haben sich versammelt, um Gott für seinen Beistand zu danken. Die Hauptpersonen sind in einer Dreieckskomposition vor einer Häuserflucht formiert, Hilkija, der Vater Susannas, steht auf einem Treppensatz vor seinem Haus, Susanna kniet auf der Treppe, die Mutter auf einer Plattform darunter und Joakim links davon. In der Dreiecksanordnung wie auch in den nach oben gerichteten Blicken der Beteiligten ist das Objekt der Danksagung, Gott, eingefangen, dessen himmlischer Aufenthaltsort im Bildhintergrund angedeutet ist.

I.3. Die Darstellungen Susannas vor Croce

Bereits seit dem späten 3. Jahrhundert gehört die Susannenerzählung zum festen Inventar der römischen Katakombenausstattung: in den Wandmalereien finden sich in der Regel Darstellungen einzelner Szenen, während auf den Sarkophagen zumeist ganze Zyklen ausgebreitet werden²⁵. Die am häufigsten anzutreffenden Darstellungen sind die der durch die beiden Alten belauschten Susanna und die des auf einem Thron richtenden Daniels, während Szenen der Beschuldigung Susannas und der Hinrichtung der beiden überführten Alten seltener sind. Der Schwerpunkt lag somit auf der Veranschaulichung der Gerichtsthematik.

Die Hinwendung der gegenreformatorischen Kultur zum frühchristlichen Zeitalter als legitimierendem Faktor läßt sich auch am Susannenzklus ablesen. Für die *Inspiration Daniels* und die *Befragung eines der beiden Alten* gibt es einige Vorläufer. Croce war möglicherweise das Kuppelmosaik von S. Costanza bekannt, unter dessen alttestamentarischen Szenen auch *Susanna vor Daniel* wiedergegeben war (Abb.14). Pompeo Ugonio hatte im Jahre 1594, also wenige Jahre vor der Ausführung des Susannenzklus, die Mosaiken von S. Costanza mit einer minutiösen Beschreibung ins Blickfeld gerückt²⁶. Ein römischer Sarkophag mit einem Relief gleichen Inhalts findet sich im Lateranmuseum (Abb.15)²⁷.

In der mittelalterlichen Kunst ist das Susannenthema nur vereinzelt anzutreffen²⁸. In der zweiten Hälfte des Quattrocento finden sich Susannenzyklen auf Florentiner

²⁵ H. Schlosser hat die verschiedenen Bildtypen nebst den Verweisstellen in der Kirchenväterliteratur zusammengetragen. Der Autor macht deutlich, daß es bereits in der christlichen Frühzeit keine einheitliche Deutung der Susannenlegende gegeben hat, sondern vielmehr verschiedene Bildtypen Verwendung fanden. Die vorherrschenden Auffassungen waren die der Susanna als Rettungstyp, als Beispiel der Standeskeuschheit und als Beweis der Allwissenheit Gottes (H. SCHLOSSER, *Die Daniel-Susanna-Erzählung in Bild und Literatur der christlichen Frühzeit*, in: *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, hrsg. von W.N. Schumacher, Reihe: Röm. Quartalsschrift f. christl. Altertumskunde und Kirchengesch., Suppl. Bd.30, Rom u.a. 1966, S.243-249).

²⁶ Die Mosaiken mußten im Jahre 1620 einer barockisierenden Umgestaltung der Kirche weichen, sie sind uns aber durch die Aquarelle Francisco d'Hollandos überliefert (Vgl. H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Costance à Rome*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, Nr.12, Cambridge/Mass. 1958, S.157-218).

²⁷ Zu diesem Relief und zu weiteren Darstellungen der Susannenlegende in frühchristlicher Zeit s. J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 2 Bde., Fribourg 1903, Tf. 14, 86, 142/1, 220, 232/3, 251; DERS., *I sarcofagi cristiani antichi*, Città del Vaticano 1929-36, Tf. 124/3, 158, 183/4, 195/1, 195/2, 195/4, 196/1, 196/2, 197/4.

²⁸ Als Ausnahmen sind ein Susannenzklus auf einem Bergkristall aus dem 9. Jahrhundert (s. H. WENTZEL, *Der Bergkristall mit der Geschichte der Susanna*, in: *Pantheon*, Jg. XXVIII, H.5, Sept.-Okt. 1970, S.365-372) und ein Fresko im Dom von Spilimbergo, das in die achtziger Jahre des Trecento datiert wird (E. CIOL, *Gli affreschi del Friuli*, Udine 1973, S.84), anzuführen.

Cassone-Tafeln²⁹. Erst kurz nach 1500 erfährt die Darstellung der *Susanna im Bade* eine erneute Belebung in der Tafelmalerei, wobei sich zwei Typen herauskristallisieren: zum einen die *Belauschung Susannas durch die beiden Alten*, zum anderen die *Konfrontation zwischen Susanna und den sie bedrängenden Alten*³⁰.

Die Entwicklung der Susannenthematik im 16. Jahrhundert, insbesondere die der Terraferma-Region, hat M. Herrmann in einer grundlegenden Studie untersucht³¹. Die Susannenerzählung erfährt im Cinquecento, zumeist reduziert auf die Badeszene, eine Neubewertung, indem sie aus dem sakralen Zusammenhang herausgelöst wird. Susanna nimmt Venusgestalt an und gewinnt dadurch auch die der antiken Göttin eigene sinnliche Anziehungskraft³². Die Profanisierung des Themas setzt für M. Herrmann mit Lorenzo Lottos Gemälde der *Susanna im Bade* der Uffizien aus dem Jahre 1517 (Abb.16) ein, das "in der Geschichte der Susannenbilder [...] das früheste Beispiel einer nicht mehr an einen kirchlichen Funktionszusammenhang gebundenen Darstellung" ist³³. Die Figur der Susanna ist der *hockenden Venus* des Bildhauers Diodors aus dem späten 3. Jahrhundert nachempfunden, von der in Italien zahlreiche Repliken anzutreffen waren. Susanna wird durch die formale Gleichsetzung mit der Göttin der Liebe erotisiert, "dem Schauen und Betrachten als Ausdruck sinnlichen Begehrens [wird] der themati-

²⁹ Zwei dem sog. 'Meister von Apollo und Daphne' zugeschriebene Susannenzyklen, die von Hochzeitstruhen stammen, sind auf Museen in Chicago, Baltimore und Liverpool verteilt (vgl. S.E. FAHY, *The 'Master of Apollo and Daphne'*, in: *Museum-Studies*, Bd.3, 1968, S.21-41).

³⁰ Die Unterscheidung zwischen Belauschungs- und Konfrontationstypus hat S. Maas in ihrer Dissertation zum "Bildthema der Susanna bei Rubens" eingeführt, in der die Autorin zahlreiche italienische Susannendarstellungen des 16. Jahrhunderts von Lorenzo Lotto über Tintoretto, Veronese, Jacopo Bassano bis hin zu den Carracci diskutiert. Ihre Deutungen entbehren jedoch der historischen Einbindung in den geistesgeschichtlichen Kontext und führen zu verallgemeinernden psychologisierenden Urteilen, in denen die seelische Befindlichkeit der Akteure nachempfunden wird, so u.a. wenn sie Tintoretto die Absicht unterstellt, "Zuständliches und allgemein Gültiges [...], das sich im Wesen und Charakter der Frau, die Susanna verkörpert, offenbart", darzustellen. Der Gehalt der Susannenbilder Tintoretts reduziert sich so scheinbar auf die Illustration des weiblichen Bedürfnisses nach ungestörter Körperpflege, denn "so verhält sich Venus, auch Susanna und jede Frau, die nicht die Auseinandersetzung mit dem Mann fordert, sondern sich in harmonischer Abgeschlossenheit ihrem Äußeren und sich selbst widmet." (S. MAAS, *Das Bildthema der 'Susanna' bei Rubens. Seine Bedingungen in der italienischen und niederländischen Malerei und seine unmittelbaren Auswirkungen*, Ph.D., Kiel 1974, S.18).

³¹ M. HERRMANN, *Vom Schauen als Metapher des Begehrens. Die venezianischen Darstellungen der »Susanna im Bade« im Cinquecento*, Reihe: Dissertationes, Bd.4, Marburg 1990.

³² Vgl. HERRMANN, 1990, S.9 u.19.

³³ HERRMANN, 1990, S.29.

sche Vorrang eingeräumt"³⁴.

Auch Tintoretto bedient sich in seinem Gemälde der *Belauschung Susannas* im Wiener Kunsthistorischen Museum (Abb.17) der Venusanalogie, wie sich aus den Susanna zugeordneten Attributen der Perle und des Spiegels erschließt. Neu ist bei Tintoretto jedoch die psychologische Dimension, die er dem Stoff unterlegt: "Bildgegenstand sind die visuellen Beziehungen zwischen den Figuren"³⁵.

M. Herrmann zeichnet in ihrer Untersuchung neben der vorrangig im privaten Ambiente auftretenden erotischen Deutung eine zweite Entwicklungslinie des säkularisierten Susannenthemas nach, und zwar die der öffentlich-politischen Ikonographie von Gerechtigkeitsbildern in italienischen Rathäusern des Cinquecento. Dieser Bildtyp, dem u.a. Jacopo Bassanos *Susannen*-Tafel aus dem Palazzo Pretorio in Bassano (nach 1534) und Pompeo Amalteos Fresko des *Urteils Daniels* in der Loggia Grimani in Cenada (1534-36) zuzurechnen sind, thematisiert nicht das heilsbringende Verhalten Susannas, sondern den von den beiden Ältesten-Richtern verübten Mißbrauch, bzw. in der Person Daniels die rechtmäßige Handhabung der von der Öffentlichkeit übertragenen Amtsgewalt. Diese öffentlichen Bilder vermitteln, indem sie "die Existenzsicherung durch Gesetze zeigen, [...] den Sinn und die Aufgabe von Gerechtigkeit als einem sozialen und autonomen Ordnungsprinzip, wie es sich allein innerhalb des gesellschaftlichen Zusammenlebens erfüllen kann"³⁶.

Auf die Vorbildlichkeit frühchristlicher Susannendarstellungen für Croces Anverwandlung des Stoffes ist oben hingewiesen worden. Der Tendenz zur Profanisierung, die die Entwicklung im Verlaufe des 16.Jahrhunderts bestimmte, konnte sich Croce, der den Anforderungen eines Sakralraumes Rechnung tragen mußte, jedoch nicht anschließen. Er machte sich deshalb Bildfindungen, die sich für die Darstellung anderer religiöser Sujets etabliert hatten, zunutze, wovon noch die Rede sein wird.

I.4. Die Stellung der Susannenlegende in der theologischen Debatte des 16. Jahrhunderts

Echtheit und Kanonizität der Susannenlegende, ebenso wie die weiterer bis dato als apokryph eingestufte Texte, wurden auf dem Trienter Konzil ausführlich und kontrovers erörtert. Schließlich wurde auf der IV. Sessio am 8.4.1546 per Dekret dahingehend entschieden, sie als heilig und kanonisch in die lateinische Vulga-

³⁴ HERRMANN, 1990, S.21.

³⁵ HERRMANN, 1990, S.51.

³⁶ HERRMANN, 1990, S.59.

taausgabe aufzunehmen und sie auch in den Kirchen lesen zu lassen³⁷. Auch noch zum Ausgang des Jahrhunderts war die Diskussion um die apokryphen Zusätze zum Buch Daniel lebendig, wie die im Umfeld der römischen Jesuitenkollegien entstandenen Kommentare belegen. Zu nennen ist hier an erster Stelle der im Auftrag des Kardinals Caraffa verfaßte und 1587 in Rom erstmals veröffentlichte Danielkommentar des Jesuitenpaters Benito Pereira³⁸. Für Pereira stellt der Beschluß des Trienter Konzils hinsichtlich der Kanonfrage der Susannenerzählung eine nicht mehr rückgängig zu machende Entscheidung dar³⁹. Die von verschiedenen Kirchenvätern und -lehrern formulierten Einwände, die Pereira im Anschluß an diese Feststellung erörtert, betreffen die Echtheit und Glaubwürdigkeit der Erzählung. Pereira diskutiert Einzelfragen der Auslegung, etwa ob Susannas Gatte Joakim "rex Iudae" oder "homo privatus" war, ob den Juden in babylonischer Gefangenschaft eine eigene Gerichtsbarkeit zugestanden worden war, oder welche Strafe die beiden überführten Alten erteilte. Im Jahre 1625 erschien der Kommentar zu den vier großen Propheten des am Collegio Romano lehrenden Jesuiten Cornelis de Lapide (Cornelissen van Steen)⁴⁰. Das späte Erscheinungsdatum dieser Schrift läßt sie als Voraussetzung für Croces Fresken ausscheiden, doch ist sie ein Beleg für die um und nach 1600 praktizierte Bibelauslegung. Desweiteren ist auf die exegetischen Schriften der Kirchenväter und -lehrer zu rekurrieren, deren Auffassungen des Susannenstoffes, wie die häufigen Verweise Pereiras und De Lapidis zeigen, in der theologischen Literatur der Zeit präsent und von einiger Verbindlichkeit waren. Von Bedeutung ist hierbei vor allem der Danielkommentar des Hl. Hippolyt, dem ersten durchgehenden christlichen Kommentar zu einem alttestamentarischen Text überhaupt, aus dem sich Erklärungen für einige Motive in Croces Susannenzzyklus ableiten lassen, die sich

³⁷ Vgl. H. ENGEL, *Die Susanna-Erzählung*, Reihe: Orbis biblicus et orientalis, Bd.61, Göttingen 1985, S.27; H. JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient*, Bd. II, Freiburg i.Br. 1957, S.42ff.

³⁸ Pereiras Danielkommentar hat zahlreiche Neuauflagen auch im Ausland erfahren. Zugrundegelegt habe ich die 1620 in Köln erschienene Ausgabe der gesammelten theologischen Schriften Pereiras: *R.P. Benedicti Pererii Valentini societate Iesu, opera theologica quotquot extant omnia*, Köln 1620, darin: *Commentarium in Daniele libri sexdecim*, S.1-241. Zu den Editionen des Kommentars s. ENGEL, 1985, S.45f u. Anm.110.

³⁹ "Verum, de historia Susannae, et Belis, quae sequenti capite traditur, et à multis, et diversis temporibus, dubitatum est, utrum eiusmodi historiae fidem et auctoritatem sacrae et canonicae scripturae habeant. At enim, si fortè olim de his, quibusdam licuit ambigere, nunc tamen nulli planè licet. Siquidem in novissimo concilio Tredentino sessione quarta, constitutum est; Librum Danielis cum omnibus suis particulis, prout legitur publice in Ecclesia, et continetur in latina translatione vulgata, pro sacro et canonico libro esse recipiendum." (PEREIRA, 1620, S.233D)

⁴⁰ C. DE LAPIDE, *Commentaria in quatuor prophetas maiores*, Antwerpen 1625 (zu Dan 13: S.1407-16). Zum Autor s. ENGEL, 1985, S.46f.

aus der bloßen Lektüre der betreffenden Bibelstelle (Dan 13) nicht erschließen⁴¹.

I.5. Victoria castitatis: Susanna als Antitypus Evas und Präfiguration Marias

Deutlich wird in Croces Susannenzklus, anders als in vielen Darstellungen der *Susanna im Bade* im 16. Jahrhundert, das Bemühen um eine adäquate Illustration des biblischen Textes. Abweichungen vom Vulgatatext durch Ergänzung einzelner Motive (z.B. Pfau und Feigenbaum im ersten Fresko) sind durch die gegenreformatorische exegetische Literatur legitimiert und auf solch behutsame Weise in die Szenen integriert, daß sie die Lesbarkeit im Sinne des Biblia-pauperum-Gedankens nicht behindern.

Der Versuch der textgetreuen Umsetzung erstreckt sich auch auf das gesprochene Wort, das in der Gebärdensprache der Akteure seine Entsprechung findet. So ist der Ausspruch der beiden Alten, "Siehe, das Tor ist geschlossen, und niemand sieht uns. Wir brennen vor Verlangen nach dir: drum sei uns zu Willen und gib dich uns hin" (Dan 13,20), durch den Weisegestus eines der beiden in Richtung der verriegelten Gartenpforte und die in Richtung Susannas geöffneten Arme des anderen illustriert. Susannas Reaktion ("Von allen Seiten bin ich bedrängt", Dan 13,22) ist zum einen durch das offensive Verhalten der auf sie zugehenden Alten, und zum anderen durch die hermetische Enge des Wasserbeckens veranschaulicht. Ihre anschließenden Worte ("Doch ist es immer noch besser für mich, es nicht zu tun und in eure Hände zu fallen, als vor dem Herrn zu sündigen", Dan 13,23) sind in der sich von ihren Peinigern abwendenden Gebärde und dem in Erwartung göttlichen Beistands nach oben gerichteten Blick Susannas eingefangen. Die Bedeutung des Blicks zum Himmel erschließt sich aus dem vorhergehenden Text, in dem das sündhafte Verhalten der Alten beim Anblick Susannas beschrieben wird: "Sie verkehrten ihren Sinn und richteten ihre Augen falsch, so daß sie nicht zum Himmel schauten und seiner gerechten Gerichte nicht gedachten", Dan 13,9). Susannas Reaktion wird so als die angemessene ausgewiesen, sie darf erwarten, daß Gott ihr Gerechtigkeit widerfahren lassen wird. Der um Beistand bittende Blick Susannas gen Himmel ist ein durchgängiges Motiv der Bilderfolge, sowohl in der *Beschuldigung durch die beiden Alten* (Abb.5; "Sie aber schaute weinend zum Himmel auf, denn sie vertraute von Herzen auf den Herrn", Dan 13,35) als auch in der *Befragung eines der Alten durch Daniel* (Abb.7). Die Blickmetaphorik gipfelt in der *Rehabilitation Susannas*, dem abschließenden Fresko, wo es im Sinne der Danksagung und der Lobpreisung Gottes auch von Susannas Gatten Joakim, auf der Treppe kniend, sowie von Hilikija, dem Vater Susannas, der auf dem oberen Treppenabsatz steht,

⁴¹ *Des heiligen Hippolyt über Daniel*, hrsg. und übers. von G.N. Bonwetsch, Reihe: Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Bd.1, Leipzig 1897, S.1-340 (zu Dan 13: S.19-45).

aufgegriffen wird ("Hilkija aber und seine Frau lobten Gott wegen ihrer Tochter Susanna - ebenso wie ihr Mann Joakim und alle ihre Verwandten -, weil kein unsittliches Tun bei ihr gefunden worden war." Dan 13,63). Hingegen sind die Blicke der beiden verleumderischen Ankläger Susannas immer nach unten gerichtet. Allein in der *Steinigungs*-Szene (Abb.8) wendet der bartlose der beiden die Augen zum Himmel. Dies wird aber durch den zum Schutz vor den Steinen über den Kopf gehobenen und so den Blick verwehrenden Arm relativiert⁴².

Den Inhalt des biblischen Textes, d.h. der erzählerischen Rahmenhandlung, des gesprochenen Wortes sowie auch der sakralen Metaphorik, entfaltet Croce mittels illustrativ-narrativer Darstellungen unter Verwendung einer extensiven Gebärdensprache. In dieser didaktisch ausgerichteten, mit einer leicht nachvollziehbaren Bildsprache operierenden Darstellungsweise artikuliert sich das tridentinische Bilderdekret, das der Kunst, insbesondere der Malerei, die Aufgabe der Belehrung des Volkes durch exemplarische Erzählungen von den Heiligen zuweist⁴³.

Über die allgemeine Anleitung des Volkes zur Frömmigkeit und Liebe zu Gott hinaus sind mit der Susannenerzählung konkret zwei für die christliche Moralauffassung grundlegende Themenkreise angesprochen, zum einem das Keuschheitsideal, für das Susanna steht, zum anderen das Verbot, gegen andere falsches Zeugnis abzulegen am Beispiel der beiden Alten. Croce nutzt die Verteilung der Szenen auf drei Wandflächen in S. Susanna dazu, um diese Themen argumentativ zu entfalten: an der epistelseitigen Wand wird die Problemstellung aufgeworfen, indem im Fresko der *Susanna im Bade* die Bedrohung der Keuschheit Susannas dargestellt ist; in der darauffolgenden Szene der *Anklage Susannas* geben die beiden Alten ein Beispiel der Verleumdung eines unschuldigen Menschen. Die Eingangswand bietet in der *Berufung Daniels* und der *Befragung der Alten* die Lösung beider Problemstellungen in der durch göttliches Eingreifen ermöglichten Überführung der Missetäter. Die Evangelienseite schließlich zeigt die Konsequenzen von gottgefälliger Keuschheit in der *Rehabilitation Susannas* und

⁴² Der Blick zum Himmel als Zeichen der Gottesnähe und göttlicher Inspiration kann auf eine lange Tradition in der christlichen Ikonographie, einsetzend mit den Goldmedaillons Kaiser Konstantins im 4. Jahrhundert, zurückblicken. Spätestens seit Masaccios Fresken in S. Maria del Carmine in Florenz ist dieser Typus fester Bestandteil der Renaissancekunst geworden (vgl. D. de CHAPEAUROUGE, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 1984, S.52ff.).

⁴³ "[...] Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per sanctos miracula at salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam. [...]" (Konzil von Trient, 25. Sessio, 3.Dez.1563, zitiert nach: M. JÄGER, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990, S.171f.

die Strafe für das Nichtbefolgen eines göttlichen Gebotes in der *Steinigung der beiden Alten*. Die didaktische Besonderheit der Bildfolge liegt in der Parallelführung von positivem und negativem Handeln und daraus resultierender Belohnung, bzw. Bestrafung. Durch diese dialektische Zuspitzung der komplexen biblischen Handlung auf ein anschauliches Nebeneinander von exemplarischer und zu verurteilender Lebensführung mittels eines Dreischritts von Problemstellung, Problemlösung und daraus erwachsender Konsequenzen wird das moralische Anliegen der Bildfolge, den Betrachter gemäß dem Vorbild Susannas zur Keuschheit anzuleiten, leicht nachvollziehbar. In einem engeren Begriff von Keuschheit sind mit der Figur Susannas insbesondere die Frauen angesprochen, denen sie als Beispiel ehelicher Treue dienen sollte, wie dem 1575 erschienenen pädagogischen Traktat "Christiani pueri institutio adolescentiaeque perfugium" des Jesuitenpaters Johannes Bonifacius zu entnehmen ist: "Möge ihre [=Susannas] Treue und Standhaftigkeit, ihre Unschuld und Reinheit ein Vorbild für die Frauen im Ehestande sein! Lieber wollte sie (um Bekanntes kurz zu erwähnen) dem grausamsten Tode entgegengehen, als die eheliche Treue verletzen. Allein jene Treue, welche sie ihrem Gemahl Joachim und Gott dem Allmächtigen bewahrt, wurde auch ihre Verteidigerin."⁴⁴

Neben der unmittelbaren Umsetzung des biblischen Wortsinns und der darin intendierten Anleitung des Volkes zu christlich gesinnter Lebensführung im Sinne der Keuschheitspropaganda eröffnet sich in der Szene des *Susannenbades* mit den Motiven des Pfaus und des Feigenbaums, die durch ihre Anordnung im Bild Susanna attributiv zugeordnet sind, eine allegorische Dimension. Pfau und Feigenbaum verweisen in der christlichen Tradition auf das Paradies. Beide Symbole sind dabei von ambivalenter Bedeutung. Bei den Römern bereits war der Feigenbaum als positives Symbol an Mars gebunden, in Verbindung mit Bacchus stand er für Triebhaftigkeit und fleischliche Begierde. In der Vulgärgärbärdensprache hat die "manus fica" ihre Bedeutung als obszöne Anspielung auf die weibliche Vulva

⁴⁴ J. BONIFACIUS, *Die christliche Knabenerziehung*, übers. von H. Scheid, in: Der Jesuiten Perpiñà, Bonifacius und Possevin ausgewählte Schriften, Freiburg i.Br. 1901, S.143.

Schon in Hippolyts Danielkommentar aus dem frühen 3. Jahrhundert findet sich die direkte Anrede an die Frauen mit der Aufforderung, dem Beispiel Susannas nachzueifern: "Ich bitte nun alle, welche diese Schrift lesen, Frauen und Jungfrauen, Kleine und Große, daß sie das Gericht Gottes vor Augen habend ihr nachahmen, damit auch ihr Lohn von Gott empfanget und von dem Wort, welches in Daniel gewohnt hat, aus dem zweiten Tod errettet werdet. Ihr Männer nun nacheifernd der Reinheit Josefs, ihr Frauen aber dem Reinen und dem Glauben der Susanna, gestattet nicht, daß Anschuldigungen des Tadels gegen euch geagt werden, damit nicht das von den Ältesten Gesagte wahr werde" (*Des Heiligen Hippolytos über Daniel*, 1897, S.34).

Auch in einer Homilie von Johannes IV., Patriarch von Konstantinopel, aus dem 6. Jahrhundert ist die Beispielhaftigkeit Susannas für ihre Geschlechtsgenossinnen explizit formuliert: "[Susanna] soll kämpfen und lehren, wie junge Frauen bis zum Tod für (ihre) Keuschheit kämpfen sollen" (zitiert nach ENGEL, 1985, S.39).

bis heute bewahrt. Die Rauheit der Feigenblätter verweist auf den Schmerz, der der Lust folgt, bzw. auf die Strafe für ungezügelte Triebe. Neben den sexuellen Allusionen ist im Kontext der Susannenerzählung der Bezug zum biblischen Sündenfall im Paradies von Belang: "Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schurze" (1.Mose 3,7)⁴⁵.

Der Pfau vertritt im Kanon der Laster die Eitelkeit, überwiegend ist er in der christlichen Kunst jedoch in der Bedeutung als Paradiesvogel anzutreffen⁴⁶. Es darf vermutet werden, daß Croce ganz gezielt mit der Mehrdeutigkeit der Symbolgehalte spielt, zum einen, um die sexuelle Bedrohung Susannas bildlich zu manifestieren, zum anderen, um die Erzählung in einen allgemeinen Zusammenhang zu erheben, indem er die Susannenerzählung in Analogie zum paradiesischen Sündenfall setzt. Susanna wird so zum Antitypus Evas, indem sie, im Gegensatz zur biblischen Stammutter, ein Beispiel geglückter Überwindung der sie bedrohenden Versuchung gibt⁴⁷. Die typologische Gleichsetzung des Paradieses mit dem Garten Joakims hat ihren Ursprung in der bibelexegetischen Literatur. Bereits in Hippolyts Kommentar zum Buch Daniel, verfaßt zwischen 202 und 204 n.Chr., klingt dieser Bezug an⁴⁸. Die offensichtliche Bezugnahme der Bildfolge

⁴⁵ Zur Feigenbaumsymbolik vgl. G. CANEVA, *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche*, Rom 1992, S.138f.; H. SACHS u.a., *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1988, S.132.

⁴⁶ Vgl. H. SACHS u.a., 1988, S.282.

H. Lothar hat die Funktion des Pfau als Mittel "einer abgekürzten Wiedergabe des paradiesischen Gartens" in der altchristlichen Sepulchrkunst nachgewiesen. Er stellt fest, daß der Pfau "so fest mit dem Paradiesesbild verbunden [war], daß er allein stehend zwischen Blumen und Girlanden den Gedanken daran zu wecken imstande war." (H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst. Eine Studie über das Verhältnis von Ornament und Symbol*, Reihe: Studien über christliche Denkmäler, H.18, Leipzig 1929, S.71f.).

⁴⁷ Zur Analogisierung Susannas mit Evas, vergleiche auch C. de Lapide, der im Rückgriff auf Augustinus schreibt: *Castitas enim Susanna affuit in iudicio, qua Evae defuit in paradiso. Ibi enim pudori eius consulvit, hic salutis. Ibi ne maculeretur pudicitia, hic ne innocentia damnaretur. Castitas enim Susannae et presbyteros impudicos convicit in paradiso, et in iudicio falsos accusatores obtinuit: bisque victrix reos facit testimonii, quos reos facit adulterii.*" (LAPIDE, 1625, S.1413).

⁴⁸ "Wie aber das Paradies, welches in Edem von Gott gepflanzt worden, zum Vorbild und einem gewissen Gesetz ward 'des Wahrhaftigen', ist den Erkenntnis Liebenden zu lernen. [...] Denn 'durch das Gesetz wird Erkenntnis der Sünde', durch das Wort aber giebt er (oder 'wird gegeben') Leben und Vergebung der Sünden. Denn auch damals ward Adam, ungehorsam geworden gegen Gott und gekostet habend von dem Baum der Erkenntnis, ausgetrieben aus dem Paradies, von Erde genommen und wieder zur Erde gegangen. [...] Denn wie vormals der Teufel sich verbarg in der Schlange, so auch jetzt in den Ältesten sich verborgen habend vollbrachte er seine Lust, damit er wieder zum zweitenmal die Eva verführe." (*Des heiligen Hippolytos über Daniel*, 1897, S.28-30).

Hippolyts Analogisierung der Motive der "Susanna im Park" und "Evas im Paradies" hat in der nachfolgenden Literatur ihre Spuren hinterlassen. So findet sie sich auch in der Homilie des Johannes IV. aus dem 6. Jahrhundert: "[...] und ihr werdet euch wundern,

auf den frühchristlichen Bibelkommentar in der Gleichsetzung von Garten und Paradies einerseits, sowie Susanna und Eva andererseits, gestattet es, die eklesiologische Deutung Hippolyts in Bezug zu Croces Susannenzklus zu setzen. Für Hippolyt bildet Susanna "die Kirche [voraus], ihr Mann Joakim den Christus. Der Park aber (ist) die Berufung der Heiligen, die wie fruchttragende Bäume in (der) Kirche gepflanzt sind. Babylon aber ist die Welt. Die zwei Ältesten aber zeigen sich als Vorausbilder der zwei Völker, die der Kirche nachstellen, eines aus der Beschneidung und eines aus den Heiden"⁴⁹. Ausgehend vom Grundgedanken der Susanna als zweiter Eva und als Typus der Kirche, allegorisiert Hippolyt die übrigen Personen. Sein Anliegen dabei ist, wie H. Engel bemerkt, "in der gegenwärtigen Bedrängnis (Christenverfolgung unter Septimius Severus 202) den immer wieder angeredeten Christen Mut und Hoffnung zu machen"⁵⁰. In der Zeit der Konfessionsstreitigkeiten um 1600 läßt sich Hippolyts zeitgebundene Allegorese der beiden Ältesten auf Juden und Heiden leicht auf die protestantische und die calvinistische Konfessionskirche übertragen. Es geht vielleicht zu weit, dem Bildprogramm in S. Susanna die Gleichsetzung der beiden Ältesten mit der protestantischen Reformbewegung und die Deutung Susannas als *Ecclesia triumphans* als konkrete Absicht zu unterstellen. Doch liegt diese Perspektive als Möglichkeit der Rezeption im Horizont des damaligen Bildbetrachters - zumal in Zeiten verstärkter katholisch-reformerischer Aktivität in den Jahren um 1600⁵¹.

wenn ihr hört, wo der Kampfplatz sich öffnete: im Park/Paradies, wo die Schlange Eva verführt hatte. Als nun das Ringen vorbereitet war ...(befand sich) die Schlange in den Gesetzlosen, der Glaube aber in der Keuschen..." (zitiert nach ENGEL, 1985, S.39).

⁴⁹ zitiert nach ENGEL, 1985, S.35.

Hippolyts Identifikation der beiden Alten mit Juden und Heiden ist bei Croce möglicherweise dadurch kenntlich gemacht, daß einer der beiden mit Bart als jüdischem Attribut, der andere hingegen bartlos dargestellt ist.

⁵⁰ ENGEL, 1985, S.35.

⁵¹ Ein Blick auf den geschichtlichen Hintergrund erhellt die Aktualität der Glaubensstreitigkeiten zum Zeitpunkt der Entstehung des Susannenzklus: Am 30. April 1598, also nur zwei Monate vor dem Beginn der Freskierungskampagne in S. Susanna, hatte Heinrich IV. das Edikt von Nantes unterzeichnet, in dem er die Glaubensfreiheit und die Ausübung des reformierten Gottesdienstes in Frankreich, wenn auch mit Einschränkungen, zugestand. Der Papst war, wie wir von L. von Pastor erfahren, angesichts des Edikts sehr betroffen und schmerzlich berührt (L.v. PASTOR, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration*, Bd.11: Klemens VIII. (1592-1605), Freiburg i.Br. ⁹1959, S.221ff.; vgl. auch KLUETING, 1989, S.249ff.).

Eine weitere, noch schwerwiegender für den Fortbestand des Katholizismus einzustufende Gefahr war die neuerliche osmanische Expansion, die 1593 eingesetzt hatte. Im Herbst des Jahres 1600 war die strategisch bedeutsame Festung Kanisza in Kroatien gefallen, und die Türken drohten nun nach Österreich und Italien vorzurücken (PASTOR, ⁹1959, S.221f.). Die Umdeutung der beiden Alten als Türken hat einen prominenten Vorläufer, wie ich der in Kürze erscheinenden Arbeit S. Poeschels zu Pinturicchios Fresken im Appartamento Borgia im Vatikan entnehmen kann, die mir die Autorin freundlicherweise in Auszügen zur Verfügung gestellt hat. In Pinturicchios *Susannen*fresko sind die Alten

Ein weiterer typologischer Bezug neben der Identifikation Susannas mit Eva eröffnet sich in den formalen Anklängen der Szenen der *Susanna im Bade* und der *Rehabilitation Susannas* zu gängigen Mariendarstellungen. Der kultivierte Park, indem sich der Übergriff der beiden Alten auf Susanna ereignet, erinnert an die mittelalterlichen hortus-conclusus-Darstellungen. Zum bildlichen Inventar des hortus conclusus gehören u.a. der umschlossene Garten mit blühender Vegetation und der Brunnen (fons signatus), Motive, die wir auch in Croces Fresko antreffen. Das zentrale moralische Anliegen der durch die Kirchenväter propagierten Übertragung des hortus-conclusus-Motivs aus dem Hohelied auf die Vita Marias ist die beispielhafte Jungfräulichkeit der Gottesmutter, wie sie sich in dem Diktum des hl. Ambrosius in seinem "Liber de institutione virginis" andeutet: "hortulus clausus es, virgo, serva fructus tuos[...]"⁵². Die Tugend der Jungfräulichkeit gestattet es, wie E.M. Vetter feststellt, den Garten "mit anderen Heiligen in Verbindung zu bringen und schließlich mit jedem sich nach dem Vorbild Marias einem jungfräulichen Leben verpflichtenden Menschen[...]"⁵³. Übertragen auf Susanna erfüllt sich die spekulative Marienalogie zwar nicht in der Bewahrung der Jungfräulichkeit, jedoch im Ideal der ehelichen Treue⁵⁴. Die Vergleichbarkeit beider Frauen als Idealtypen exemplarischer Keuschheit ist auch in der Etymologie des Namens Susanna schon angelegt. Susanna stammt aus dem Hebräischen und bedeutet "Lilie". Die Lilie hat in der Marienikonographie als Zeichen der Jungfräulichkeit einen festen Platz in Verkündigungsdarstellungen. Daß Susanna ihren Namen dem von ihr verkörperten Keuschheitsideal verdankt, weiß auch noch Cornelis De Lapide zu Beginn des 17. Jahrhunderts: "Hinc aptem vocata est Susanna hebr. id est lilium ob castitatem"⁵⁵. Die Identifikation Susannas mit Maria setzt sich im letzten Fresko des Zyklus, der *Rehabilitation Susannas* fort, das formal an die bildliche Tradition des *Tempelgangs Mariens* anknüpft. Croce hatte den *Tempelgang Mariens* wenige Jahre zuvor im Zusammenhang der von Kardinal Pinelli 1593 in

deutlich durch ihre Gewandung, Turbane und Ohrring als Orientalen gekennzeichnet.

⁵² Zitiert nach E.M. VETTER, *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1956, S.15.

⁵³ VETTER, 1956, S.15.

⁵⁴ Der Vergleich Susannas mit Maria hat schon bei den frühen Kirchenlehrern, namentlich bei Johannes Chrysostomus in seinem "Sermo de Susanna", ihren Niederschlag gefunden. Da mir nur der griechische Originaltext zugänglich ist, sei an dieser Stelle die Deutung L. Popelkas in ihrer Studie zu den deutschen und niederländischen Darstellungen Susannas in der bildenden Kunst und Literatur zitiert: "Zu diesen mehr oder weniger typologischen Auffassungen der Susanna ist auch der Vergleich der Frau mit dem hortus conclusus und fons signatus (Cant. 4,12) zu zählen, den Chrysostomus vornimmt. Damit wird, wenn auch nicht expressis verbis, Susanna mit Maria verglichen, zu deren Symbolen ja der verschlossene Garten und die versiegelte Quelle des Hoheliedes gehören." (L. POPELKA, *Susanna Hebraea. Theatrum castitatis sive innocentia liberata*, Diss., Wien 1956, S.47).

⁵⁵ LAPIDE, 1625, S.1410.

Auftrag gegebenen Freskierung des Hauptschiffs von S. Maria Maggiore selbst verbildlicht (Abb.104)⁵⁶. Deutlich sind die formalen Bezüge zwischen beiden Bildern. Ähnlich wie in S. Susanna ist die perspektivisch fluchtende Architektur gestaltet, den Platz Marias auf der Treppe nimmt nun Susanna ein, ihr Vater Hilikja ersetzt den Tempelpriester. Auch die hinter dem Priester aus dem Gebäude herbeiströmende Menschenmenge ist entsprechend ausgeführt. Die formalen Analogien erstrecken sich bis in die Körperhaltungen; wie Maria kniet Susanna mit einem Bein auf der Treppe, das andere ist angewinkelt, die Hände sind zum Gebet gefaltet. Erhellend ist in diesem Zusammenhang der Blick auf den Entwurf Croces für die *Rehabilitation Susannas* (Abb.13), der von der tatsächlichen Ausführung erheblich abweicht. Die Hintergrundarchitektur ist ganz anders gestaltet, an Stelle der Treppe befindet sich nur eine Plattform und im Bildzentrum steht Hilikja und nicht Susanna. Die Aufgabe der in der Zeichnung angelegten Bildidee zugunsten der Komposition aus S. Maria Maggiore erklärt sich meines Erachtens nur aus der bewußten Erhebung der Susannenthematik in den mariologischen Kontext.

Susanna nimmt so im Spannungsfeld der theologischen Schuldkonzeption eine Zwischenposition zwischen Eva und Maria ein. Indem sie ein Exemplum der "victoria castitatis"⁵⁷ darbietet, ist sie ein Gegenentwurf zu Eva und präfiguriert zugleich Maria, die als zweite Eva die Menschheit von der Erbsünde befreit hat. Im Rekurs auf die bibelexegetische Literatur erschließen sich, wie dargelegt wurde, die theologisch-argumentativen Sinnschichten in der Allegorik des Susannenzklus, ebenso wie das Anliegen der Volksbildung und -belehrung im Sinne des christlichen Keuschheitsideals und die unterschwellig entfaltete antiprotestantische Propaganda der katholischen Reform, jedoch nicht die kunstimmanente Auseinandersetzung Croces mit vorbildlichen Kompositionsschemata, die ihre Wurzeln in einer ganz anderen geistesgeschichtlichen Tradition haben. In der Übernahme kompositorischer Zitate aus Werken prominenter Renaissancekünstler, allen voran Raffaels, manifestiert sich nicht nur ein formales Interesse, vielmehr wird dadurch auch die Vorstellungswelt des Humanismus für die katholische Reformkunst fruchtbar gemacht, wie im folgenden Kapitel dargelegt werden soll.

I.6. Der Triumph der himmlischen Liebe: Susanna als Galatea

Die Figur Susannas in der Badeszene mag den Betrachter auf den ersten Blick befremden; der Oberkörper wirkt eher maskulin, die Verdrehung des Körpers, in der sich die Abwendung von den beiden Aggressoren und die Hinwendung zu Gott gleichermaßen artikulieren soll, wirkt steif und ist kaum geeignet, im Betrachter

⁵⁶ Zum Marienzklus in S. Maria Maggiore s. Kat.Nr.15.

⁵⁷ LAPIDE, 1625, S.1413.

die Vorstellung von der im Bibeltext mehrfach hervorgehobenen Schönheit Susannas zu evozieren⁵⁸. Der Grund für diese Diskrepanz liegt im offensichtlichen Bemühen Croces, ein bekanntes Vorbild, nämlich Raffaels *Galatea* aus der Villa Farnesina (Abb.18, ca.1511/12), mit den Anforderungen des biblischen Sujets in Einklang zu bringen. Um sie der durch die Erzählung vorgegebenen Darstellung einer Badeszene anzupassen, formt Croce Galatea in eine Sitzfigur um, doch ist im Oberkörper durch das Übergreifen eines Armes über die Brust, dem nach links gewendeten Kopf bei gleichzeitiger Bewegung des Körpers nach rechts und im Himmelsblick das Vorbild deutlich auszumachen. Die Umwandlung von Raffaels Galatea zur Sitzfigur ist nicht ungewöhnlich, sie ist auch in einer undatierten Zeichnung Giuseppe Cesaris anzutreffen, die dieser dem Dichter Giov.Batt. Marino gewidmet hat (Abb.20)⁵⁹. Zudem ist die Brunnenfigur des auf einem Delphin sitzenden Tritons eine sinnenfällige Anspielung auf die Begleiter der Nereide in Raffaels Fresko. In der Szene der *Steinigung* (Abb.8) wiederholt Croce in der von links herantretenden Frau, die einen Korb mit Steinen trägt, das Raffael-Zitat, gleichsam als wolle er seine Bezugnahme auf das Vorbild noch einmal unterstreichen.

Unter dem Aspekt der Analogisierung mit Galatea wird der Susanna umgebende Badebezirk zum Nymphäum. In der Tat erinnert die Architektur mit der umschließenden Balustrade, dem in die Erde eingelassenen Bassin, zu dem eine kleine Treppe führt, an bekannte römische Nymphäen des 16. Jahrhunderts, wie etwa dem der Villa Giulia. Karyatiden, wie wir sie bei Croce als Stützen der Loggienarchitektur im Bildhintergrund vorfinden, gehören zum gängigen Dekor solcher Nymphäen (so auch in der Villa Giulia). Dabei läßt sich kein Gebäude benennen, das für das *Susannenfresko* als alleiniges Muster anzuführen wäre, vielmehr geht es Croce darum, eine allgemeine Vorstellung eines Nymphäums im Betrachter hervorzurufen. Durch die allusive, nicht eindeutige Bezugnahme auf existierende Architektur, ist die Mehrdeutigkeit der Badeanlage, die schließlich nicht nur als Nymphäum, sondern auch als hortus conclusus und Paradiesgarten erscheinen soll, gewährleistet.

Die tragische Geschichte der unerwiderten Liebe Polyphems zu Galatea erfreute sich um 1600 in allen Künsten größter Beliebtheit. Im Jahre 1602 erschienen in Venedig die "Rime" Giovanni Battista Marinos, in denen er amouröse Liebes- und Idyllendichtung (Rime amorse, Rime marittime, Rime boscherecce) neben

⁵⁸ Diese Einschätzung wird dadurch bestätigt, daß der Kopf der Susanna bei einer Restaurierung der Fresken, deren Datum nicht bekannt ist, grundlegend auf ein offensichtlich als schöner empfundenes Ideal hin verändert worden ist (Abb.21). Dieser Eingriff hat die metaphorisch im himmelnden Blick Susannas angelegte argumentative Struktur des Bildes ins Wanken gebracht, denn die neue Susanna schaut nun auf ihre Peiniger, wodurch das Geschehen ins Zwischenmenschlich-Psychologische gewendet wird.

⁵⁹ Schwarze Kreide und Rötel, Paris, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, Coll. Masson 2547 (s. RÖTTGEN, 1973, S.164, Nr.138).

moralisierende Lehrgedichte (*Rime morali e sacre*) stellte. In 24 Sonetten der "Rime boscherecce" hat Marino das tragische Geschehen der unerfüllten Liebe des Zyklopen Polyphem zu Galatea in Verse gebracht, wobei das Erscheinen, das kurze Verweilen und das Entfliehen der Meernymphe einer Epiphanie gleich beschrieben ist. Neben der maritimen Herkunft Galateas betont Marino in seiner ausgedehnten Licht- und Sonnenmetaphorik und dem Vergleich der Augen mit den Sternen immer wieder ihre himmlische Natur⁶⁰. In den 1580er Jahren hatte Marco da Faenza in einem Gemälde "il rapimento di Galatea con una zuffa di mostri marini" zur Darstellung gebracht, 1612 fertigte Orazio Censore für Kardinal Scipione Borghese die Bronzestatue einer "Galatea grande" nach dem Entwurf Nicolas Cordiers an⁶¹. Von den Kupferstichen und Fresken der Carracci wird noch die Rede sein.

Der Galateenstoff war also um 1600 allgegenwärtig, und Raffaels Fresko in der Farnesina war ein Bezugspunkt für alle Adaptoren des Themas, sei es nun in der Literatur oder in der bildenden Kunst. Croce stellt somit keine allzu hohen Anforderungen an den gebildeten Zeitgenossen, wenn er sich für das Fresko der *Susanna und der beiden Alten* Raffaels *Galatea* zum Vorbild wählt.

Der Rückgriff Croces auf *Galatea* ist zunächst dadurch begründet, daß in Raffaels Nympe eine Aktdarstellung exemplarisch vorgebildet ist, die nicht gegen das tridentische Verbot der "Lascivia" verstößt, weil durch die Armhaltung und das die Scham verdeckende Gewand die Geschlechtsmerkmale kaschiert sind, ohne daß die Glaubwürdigkeit der Badeszene in Frage gestellt wird. Die Darstellung eines nackten Körpers im Kirchenraum ist vor dem Hintergrund gegenreformatorischer Moral von problematischer Natur. Andererseits dient die Darstellung des Nackten in der Kirche dazu, die Gefahren der Lascivia aufzuzeigen und erfüllt somit einen didaktischen Zweck. Dies führt in den Kunsttraktaten der Zeit mitunter zu divergente, kasuistisch differenzierenden Stellungnahmen, wie das Beispiel des Johannes Molanus zeigt. Molanus lehnt in seinem 1594 erschienenen Traktat "De historia sacrarum Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum" die Darstellung der Bathseba im Bade ebenso wie die des nackten Jesusknaben ab, während er Susanna als angemessenen Gegenstand christlicher Historienmalerei erachtet, weil sie die Tugenden der "Temperantia" und "Continentia" zur Anschau-

⁶⁰ G.B. MARINO, *Rime boscherecce*, (Venedig 1602), hrsg. von J. Hauser-Jakubowicz, Modena 1991, S.91-114.

Auch andere Autoren wendeten sich um 1600 dem Thema zu, so Pompeo Torelli in seiner Tragödie *Galatea* (Venedig 1602) und T. Stigliani mit der Gedichtsammlung *Polifemo* (Mailand 1602).

⁶¹ BAGLIONE, 1642, S.23 u. 325.

Beide Werke sind nicht erhalten. Zur Datierung der Statue von Censore s. S. PRES-SOUYRE, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Reihe: Collection de l'École Française de Rome, Nr.73, Bd.2, Rom 1984, S.422-424.

ung bringt⁶². Ganz anders hatte wenige Jahre zuvor Giov. Paolo Lomazzo über die Eignung des Stoffes für die Darstellung in Kirchen befunden. Das *Susannenbad* verstößt für ihn gegen das Verbot der "lascivia", es mangelt dem Thema an den "qualità oneste"⁶³.

Das Problem der Nacktheit verschärft sich im Hinblick auf Croces Fresken noch, wenn man berücksichtigt, daß sein Auftraggeber Kardinalvikar Girolamo Rusticucci 1592 von Clemens VIII. zum "Convisitator" ernannt worden war und er in dieser Funktion den Papst bei dessen Kirchenvisitationen begleitete⁶⁴. Rusticucci war somit eine der treibenden Kräfte in der von Clemens VIII. eingeleiteten Säuberung der Kirchen von unschicklichen Bildern. Im Jahre 1593 erließ Rusticucci ein Edikt, das alle Künstler dazu verpflichtete, vor Ausführung ihrer Werke Entwürfe oder Kartons beim Vikariat vorzulegen, um "disordini et abusi" und einem etwaigen "ornamento indecento" vorzugreifen⁶⁵. Die Auswirkungen dieser Präventivzensur zeigen sich auch in Croces Vertrag vom 26.6.1598, in dem der Künstler darauf festgelegt wird, die Fresken "in conformità delli 3 pezzi di disegni fatti da lui" umzusetzen⁶⁶.

Croces Anlehnung an Raffael darf vor diesem Hintergrund als Kompromiß ge-

⁶² "Rursus alibi beatam Susannam continentiam exornatam exhibet, extensis manibus impiorum seniorum. Ipsa autem pictura ad recordationem temperantis et continentis vitae facit." (J. MOLANUS, *De historia sacrarum imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Louvain 1594, f.34v).

Zur Kunstauffassung des Johannes Molanus s. G. SCAVIZZI, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, Reihe: Toronto Studies in Religion, Bd.14, New York u.a. 1992, S.115-148.

⁶³ "E perciò si debbono fuggire per mio giudizio molte istorie della sacra scrittura, le quali non si possono esprimere senza qualche parte di lascivia e manco che oneste; come sarebbe Susanna alla fonte tutta ignuda mirata dai due vecchioni, la quale essendo bella e vaga, ignuda può pensare ognuno che divozione ecciterebbe negli animi;" (G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, (1584), Bd.2, Rom 1844, S.231).

⁶⁴ Vgl. D. BEGGIAO, *La visita pastorale di Clemente VIII (1592-1600)*, Reihe: Corona Lateranensis, Bd.23, Rom 1978, S.50.

⁶⁵ Das Edikt ist abgedruckt bei BEGGIAO, 1978, S.106.

Zu den Bestrebungen Clemens VIII., das Nackte aus der Kunst zu verbannen, s. R. ZAPPERI, *Der Neid und die Macht. Die Farnese und Aldobrandini im barocken Rom*, München 1994, S.60-72.

Ein Indiz für die konkrete Einflußnahme Rusticuccis auf das künstlerische Wirken seiner Zeit ist die Tatsache, daß es ihm 1596 oblag, die Statuten der drei Jahre zuvor ins Leben gerufenen Accademia di San Luca zu genehmigen : "[...] e nel fine del suo [=Giovanni de'Vecchi] anno, procurò farli passare, et sottoscriverli dall'Illustris. et Reverendiss. Cardinale Rusticucci Vicario di N.Sig. li quali Capitoli, et statuti fù bisogno alla fine rifar di nuovo, [...]" (R. ALBERTI/F. ZUCCARI, *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma*, in: *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, hrsg. von D. Heikamp, Reihe: Fonti per lo studio della storia dell'arte, Bd.I, Florenz 1961, S.90).

⁶⁶ Archivio di Stato di Roma, Notai del Tribunale dell'A.C. not. D. Ricci, vol. 6245, f.62r.

wertet werden, denn in der *Galatea* ist Nacktheit impliziert, ohne daß sie tatsächlich gezeigt wird.

Der tiefere Sinn des Raffaelzitates erschließt sich jedoch erst vor dem Hintergrund der neoplatonischen Liebeslehre, die in der *Galatea* ihre bildliche Manifestation gefunden hat. C. Thoenes hat in einem grundlegenden Aufsatz die Bedeutungsschichten des Freskos freigelegt⁶⁷. Der Autor hat durch das Studium der literarischen Umsetzungen des Stoffes zeigen können, daß Raffael sich für sein Fresko der von Polizian in seiner "Giostra" neubelebten Aneignung der ovidischen Dichtung bedient hat. Durch die Rückbindung an diesen Text und das ihm zugrundeliegende philosophische Liebesverständnis neoplatonischer Prägung läßt sich Raffaels Fresko als ein Diskurs über die "due amori", die irdisch-physische und die himmlisch-intellektuelle Liebe deuten. Die formale Organisation des Bildes, die Trennung der Lebenswelt der sich miteinander vergnügenden Tritonen und Nereiden von der der Amorinen, erschließt sich als ein "Rapport zwischen oben und unten, »himmlischer« und »irdischer« Sphäre⁶⁸. Galatea ist in einer Zwischenposition im Moment des "ascensus" gegeben, d.h. "des Aufstiegs der Seele aus der Sinnenwelt in die Sphäre des Geistes"⁶⁹. Dabei ist für Thoenes die physische Liebe nicht das Gegenteil der intellektuellen, "sondern ihr, wenn auch unvollkommenes, irdisches Abbild und damit ein notwendiger Schritt in Richtung auf die Erfüllung"⁷⁰. Der Eros ist demzufolge, ganz im Sinne Platons, nicht grundsätzlich zu verwerfen, sondern er befördert den Aufstieg zu der Welt der Ideen. Galatea kommt somit eine vermittelnde und versöhnende Funktion zwischen den beiden Möglichkeiten der Liebe zu, indem sie nicht im Triebhaften verharrt, wie ihre Gefährten es tun, sondern das Potential des Eros nutzt, um sich in die Sphäre des Göttlichen zu erheben.

Im vorgerückten, gegenreformatorisch gestimmten 16. Jahrhundert mag dieser in Galatea personifizierte Gedanke der Versöhnung zwischen den beiden Polen der Liebe verlorengegangen sein, wie Armeninis Betitelung des Freskos mit "una Galatea rapita da' dei marini" nahelegt⁷¹. Durch diesen Titel wird eine Polarität zwischen Galatea und ihren Gefährten angedeutet, Galatea wird zur Gegenfigur der triebhaft agierenden Tritonen und Nereiden, sie gehört ihrem Wesen nach nur

⁶⁷ C. THOENES, *Zu Raffaels Galatea*, in: *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, hrsg. von L. Grisebach u. K. Renger, Frankfurt a.M. 1977, S.220-272.

⁶⁸ THOENES, 1977, S.245.

Dieser Bildaufbau und die darin intendierte Einteilung in göttliche und weltliche Sphären ist ein immer wieder anzutreffender Grundzug in den Bildern Raffaels, so z.B. in der *Disputa* und der *Transfiguration*.

⁶⁹ THOENES, 1977, S.244.

⁷⁰ THOENES, 1977, S.244.

⁷¹ ARMENINI, (1586), 1988, S.208.

der himmlischen Sphäre an⁷². Es fällt nicht schwer, diese Konzeption auf die Situation der Susanna in Croces Fresko zu übertragen. Die beiden Alten werden mit den "dei marini" identifiziert oder mit Polyphem, der in der Villa Farnesina im Fresko Sebastiano del Piombos zur linken der *Galatea* wiedergegeben ist. Sie versuchen Susanna zur physisch-triebhaften Liebe zu überreden, doch Susanna-Galatea verweigert sich ihnen und vertraut der Macht der göttlichen Liebe.

Im Susannenzyklus ist auf diese Weise ein konzeptionelles Grundthema verbildlicht - wenn auch dem kirchlichen Ambiente gemäß nur unterschwellig allusiv -, das im kunsttheoretischen Diskurs um 1600 ein beliebter Topos war. Es sei hierzu nur auf Giuseppe Cesaris Fresko des *Amors, der Pan besiegt* im Palazzo del Sodalizio dei Piceni (1594/95) und auf Federico Zuccaris *Der himmlische Amor überwindet den irdischen* in seinem römischen Familienpalast (ca.1598) verwiesen⁷³. Im nicht nur künstlerisch, sondern auch polemisch und juristisch ausgetragenen Wettstreit zwischen Caravaggios *Irdischem Amor* und Giovanni Bagliones *Himmlischem Amor* hat die oppositionelle Auffassung beider Liebeskonzeptionen ihren wohl markantesten Niederschlag gefunden⁷⁴.

Als konkretes Beispiel einer Zusammenführung des Susannenbades mit dem Galateenstoff unter dem leitenden Gedanken des Liebesmotivs ist Agostino Carraccis Kupferstichfolge erotischen Inhalts, die sogenannten *Lascivie* (ca. 1590-95) zu nennen, in denen biblische und mythologische Szenen nebeneinander versammelt sind. Unter den fünfzehn Stichen findet sich neben einer *Galatea, die von Delphinen gezogen wird* (Abb.22) auch die Szene der *Susanna mit den beiden Alten* (Abb.23)⁷⁵. Die Bildfolge stellt die verschiedenen Spielarten der Liebe vor, die triebhafte, die durch Geld erkaufte, die inzestuöse aber auch die aus

⁷² Wie Thoenes selbst anmerkt, gibt es in der Rezeption der Galateenerzählung seit dem 14. Jahrhundert eine Deutung, die Galatea als Tugendverkörperung, als Überwinderin der Wollust und Gegenspielerin zu Venus gesehen hat und eben nicht den Versöhnungsaspekt herausgestellt hat. Dies ist z.B. bei Petrarca, im "Ovid moralisé" oder im Ovidkommentar des Giovanni de'Bonsignori aus dem 14.Jahrhundert der Fall (s. THOENES, 1977, S.239f). Es ist naheliegend, daß im späten Cinquecento, in Zeiten forcierter katholischer Reformbestrebungen, diese Auffassung, die Eros und Gott polarisiert, favorisiert werden mußte.

⁷³ Zu diesem Komplex s. H. RÖTTGEN, *Caravaggio. Der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe*, Frankfurt a.M. 1992.

⁷⁴ Beide Bilder, um 1601/02 entstanden, befinden sich in Berlin, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. (Vgl. RÖTTGEN, 1992; DERS., *Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*, in: *Storia dell'arte*, Nr.79, 1993, S.326-40.

⁷⁵ Für den Stich der *Galatea* ist auch eine Deutung als *Venus* vorgebracht worden. Doch läßt die Nähe der Darstellung zu Raffaels *Galatea* in der Farnesina meines Erachtens wenig Zweifel an der Deutung zu. Zudem ist in zwei weiteren Szenen, in denen zweifelsfrei Venus dargestellt ist, die Göttin mit einer anderen Haartracht wiedergegeben. (s. D.D. BOHLIN, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, Kat.Ausst., Washington, National Gallery of Art, 1979, Washington 1979, S.291-305).

wahrer Liebe entsprungene Zusammenkunft zweier Partner.

Jüngst hat A. Reckermann die Liebesphilosophie des Florentiner Neoplatonismus als das geistige Zentrum des ikonographischen Programms der Galleria Farnese nachweisen können, deren Ausmalung im selben Jahr wie Croces Fresken in S. Susanna, nämlich 1598, von Annibale Carracci begonnen wurde (Abb.24 u. 25)⁷⁶. Innerhalb der komplexen Liebestheorien der "ars amandi", die in den Farnese-Fresken entfaltet werden, veranschaulicht Polyphem die Gefahren des "amor ferinus", jener wilden, blinden Form der Liebe, in der der Liebende zum "gottlose[n] Zerstörer aller natürlichen und sozialen Gemeinschaft durch den Affekt tierischer Brutalität" wird⁷⁷. Wir können uns leicht die beiden Ältesten-Richter an die Stelle Polyphems denken. Die beiden Presbyter, die in ihrer Funktion als oberste Richter für Recht und Ordnung verantwortlich sind, werden in ihrem von blinder Liebe zu Susanna geleitetem Mißbrauch ihrer Amtsgewalt zur Bedrohung für das zerbrechliche soziale Gefüge des sich in babylonischer Gefangenschaft befindenden jüdischen Volkes. Im Unterschied zur ovidischen Erzählung, die tragisch mit dem Tode des Acis, dem Geliebten Galateas, endet, wird durch die Erweckung des Heiligen Geistes in Daniel und der dadurch bewirkten Überführung der Alten die in Susanna verkörperte himmlische Liebe zum Triumph über den "amor ferinus" geführt und die gottgewollte Ordnung wiederhergestellt.

Hat Croce durch die Übernahme der *Galatea* in das Fresko des *Susannenbades* und der darin intendierten Analogiebildung Susanna positiv als Vertreterin der himmlischen Liebe bestimmt, so ist die Argumentation, die er mit dem Zitat von Raffaels *Schule von Athen* (Abb.26) im Bild der *Beschuldigung Susannas durch die beiden Alten* (Abb.5) entfaltet, durch die inhaltliche Diskrepanz zwischen Vorbild und Adaption geleitet. Die räumliche und figürliche Organisation des Bildes mit der zentralperspektivischen Portalarchitektur und der vorgelagerten getreppten Plattform sind, wenn auch alles in allem gedrängter und auf kleinere Dimensionen verkürzt, überdeutliche Anspielungen auf Raffaels Fresko in der Stanza della Segnatura⁷⁸. An die Stelle von Platon und Aristoteles sind nun die

⁷⁶ A. RECKERMANN, *Amor mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Reihe: Pictura et Poesis, hrsg. von U. Ernst u.a., Bd.3, Köln u.a. 1991.

Zur Datierung der Fresken zuletzt R. ZAPPERI, 1994, S.147-56.

⁷⁷ RECKERMANN, 1991, S.106.

⁷⁸ Einen zusätzlichen Beleg bietet die Rückenfigur im rechten Bildvordergrund, die wir bei Raffael an gleicher Stelle, wenn auch anders gewandt und mit einer Weltkugel ausgestattet, antreffen.

Im anschließenden Fresko mit der *Göttlichen Inspiration Daniels* wendet Croce das Kompositionsprinzip der *Schule von Athen* erneut an. Im Bildmittelgrund sind zwei Assistenzfiguren gegeben, die die ostentativen Gesten von Aristoteles und Platon aufgreifen und so dem Betrachter eine Identifikationshilfe zum Wiedererkennen des verwendeten Musters bieten.

beiden Alten getreten. In der Figur des bartragenden der beiden Alten rekurriert Croce auf das andere Großfresko Raffaels in der selben Stanza, die *Disputa*, und zwar auf die antikisch gewandete Figur des rechts unten neben der monumentalen Profilfigur eines Papstes stehenden Dichters oder Philosophen (Abb.27). Hinsichtlich der Deutungstradition der *Schule von Athen* im 16. Jahrhundert ist Vasari heranzuziehen, dessen Vita zu Raffael die bedeutendste Quelle zu den Stanzen ist. Vasari sieht in der *Schule von Athen* dargestellt, "wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie in Einklang bringen"⁷⁹. Vasari ist zwar bekannt, daß in der Bildmitte Platon und Aristoteles dargestellt sind, die Pythagoras-Gruppe identifiziert er jedoch mit den Evangelisten. Das Fresko erfährt so eine Wendung ins Theologische, das Thema der philosophischen Schulen ist diesem Leitgedanken untergeordnet. Damit greift er die Deutung auf, die schon Agostino Veneziano in seinem Stich der *Schule von Athen* im Jahre 1524 vorgegeben hatte. Giorgio Ghisis weitverbreiteter Stich aus dem Jahre 1550 machte aus der Philosophenversammlung gar die *Predigt des Paulus in Athen*⁸⁰. Lomazzo erneuerte in seinem 1584 erschienen Traktat nochmals diese Interpretation: "Ve'è ancora un'altra istoria, dove finge S.'Paolo in Atene, il quale predica ai filosofi"⁸¹. Der Betrachter um 1600 mußte folglich davon ausgehen, ein Fresko vorrangig religiösen Inhalts vor sich zu haben, in dem ein theologischer Diskurs verbildlicht war. Die beiden zentralen Figuren, sah man in ihnen nun Platon und Aristoteles oder Petrus und Paulus, waren somit Vertreter des wahren Glaubens. Indem Croce in S. Susanna die beiden Presbyter an die Position der positiv bestimmten Hauptfiguren aus Raffaels Fresko setzt, stellt er die beiden Verleumder bloß, ihre Verfehlung wird durch die Diskrepanz zu den Tugenden der Philosophen, bzw. der Apostelfürsten umso deutlicher. Im letzten Fresko mit der *Steinigung der beiden Alten* bedient sich Croce des selben Verfahrens, indem er hier ein Bildschema reaktiviert, das im allgemeinen der Steinigung von Märtyrern, insbesondere des Hl. Stephanus vorbehalten war.

Die *Schule von Athen* gab bereits vor Croce für andere Bilder das Modell ab, in denen das Vorbild ebenfalls in vereinfachter Form übernommen wurde. Röttgen führt neben Croces Fresko zwei weitere Werke an: G. Cesaris *Der Hl. Lorenz unter den Armen* (S. Lorenzo in Damaso, 1588) und T. Lauretis *Der Tod des Sohnes von Brutus* (Sala dei Capitani, 1594). (RÖTTGEN, 1973, S.36).

⁷⁹ "Laonde Raffaello, nella sua arrivata avendo ricevuto molte carezze da papa Giulio, cominciò nella camera della Segnatura una storia, quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia." (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hrsg. von G. Milanesi, Bd.IV, Florenz 1879, S.330).

⁸⁰ Zu den frühen Interpretationen des Freskos vgl. M. WINNER, *Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano*, in: *Raffaello in Vaticano*, Kat.Ausst., Città del Vaticano, Okt.1984-Jan.1985, Mailand 1984, S.179-193; K. OBERHUBER, *Polarität und Synthese in Raphaels »Schule von Athen«*, Stuttgart 1983, S.53ff.

⁸¹ LOMAZZO, Bd.2, 1844, S.70.

Als Exemplum für das *Stephanusmartyrium* mag Croce vielleicht das Fresko aus der Cappella del Sancta Sanctorum beim Lateran (nach 1270, Abb.28), das in einen martyrologischen Zyklus eingebunden ist, oder aber Giulio Romanos Tafel aus S. Stefano in Genua (Abb.29) vor Augen gehabt haben⁸².

Ausgehend von der Überlegung, daß in bildlichen Zitaten niemals nur ein kollektives visuelles Formgedächtnis waltet, sondern immer auch Inhalte übernommen und aktualisiert werden, können wir für den Susannenzyklus zwei Übertragungsweisen festhalten: zum einen spielt Croce mit der moralischen Gleichwertigkeit von Vorbild und Abbild. Dies trifft für die Zitate aus der Marienikonographie (hortus conclusus, Mariä Tempelgang) zu, in denen die heilsgeschichtliche Stellung Marias ihre Entsprechung im keuschen Gebaren Susannas findet. Anders verhält es sich bei der Übernahme der Kompositionsschemata der *Schule von Athen* und der *Steinigung des Hl. Stephanus*. Hier erfüllt sich der Sinn der Übertragung erst in der Diskrepanz zwischen dem beispielhaften Handeln, das in den gewählten Exempla dargestellt ist, und dem lästerlichen Tun der beiden Alten. Dieses Verfahren des antithetischen Zitats wird aber erst dadurch möglich, daß Croce einerseits das vorbildliche Kompositionsschema in seinen Grundzügen getreu übernimmt, zugleich aber durch einen Bruch mit der Bildtradition eine Distanz erzeugt. Dieser Bruch entfaltet sich zum einen im Weglassen des für das *Stephanusmartyrium* verbindlichen Motivs der Gotteserscheinung, zum anderen darin, daß Croce in der mittleren Figur der drei steinewerfenden Männer ein anderes bekanntes Kompositionsschema einsetzt, das für die Darstellung der Bestrafung dämonischer Mächte Verwendung fand, wie in Raffaels *Hl. Michael* im Louvre (Abb.29a) oder D. Calvaerts Gemälde gleichen Inhalts in Bologna (Abb.29b).

Ein drittes Moment der Distanzerzeugung ist in der Blickmetaphorik angelegt, die, wie gezeigt wurde, bereits ein zentraler Gedanke der biblischen Erzählung ist. Die Blicke der beiden Alten sind als Zeichen ihrer Verblendung immer nach unten gerichtet, bzw. durch den vor das Gesicht gehaltenen Arm verdeckt, während in der *Schule von Athen* Platon explizit nach oben weist und Stephanus in allen Darstellungen seines Martyriums in Erwartung göttlichen Heils gen Himmel schaut. Diese dem modernen Betrachter möglicherweise marginal erscheinenden Nuancen sind ausführlich erörterter Gegenstand der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Giov. Paolo Lomazzo äußert sich in mehreren Kapiteln seines "Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura" zu den "moti" der Figuren, also zu den affektiven Gemütsregungen und ihrer angemessenen Darstellung im Bild⁸³. Die Steinigung des Hl. Stephanus wird hierin als Beispiel für die "costanza" angeführt, der unerschrockenen Beständigkeit angesichts der Anfeindungen des

⁸² Zum Sancta Sanctorums-Fresko s. A. TOMEI, *I mosaici e gli affreschi della Cappella del Sancta Sanctorum*, in: C. Pietrangeli (Hg.), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Florenz 1991, S.59-80; zu Giulio Romano s. F. HARTT, *Giulio Romano*, New York 1981, S.55f.

⁸³ G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, (1584), Bd.1, Rom 1844, S.173-315.

Teufels. Die "Costanza" muß dem Gesicht des Gepeinigten abzulesen sein, was auch in allen Darstellungen des *Stephanusmartyriums* der Fall ist⁸⁴. Die Gemütsregung der beiden Alten bei ihrer Hinrichtung kontrastiert mit diesen, sie entspricht vielmehr jener, die Lomazzo unter dem Zustand der "paura" subsumiert. Die Furcht zeigt sich laut Lomazzo an den schutzsuchenden und fluchtbereiten Gesichtern, die von dem Versuch, sich zu verteidigen und die Schulter abzuwenden, begleitet werden⁸⁵.

I.7. Resümee aus rezeptionshistorischer Sicht

Die Analyse des Susannenzklus hat ergeben, daß dem Bildprogramm ein komplexes Verweissystem allusiver Bezüge unterlegt ist. Neben dem vordergründigen Anspruch der textgetreuen Bibelillustration war die bewußte Vergegenwärtigung sowohl der kanonischen Kirchenväterliteratur als auch der aktuellen Auslegungen des 16. Jahrhunderts im Bildprogramm festzustellen. Allegorische und typologische Anknüpfungen - ich erinnere an die in einigen Motiven anklingende spekulative Personalunion von Susanna-Eva-Maria - haben die Bildaussage von einer keuschkeitspropagandistischen zu einer allgemein-ekklesiologischen erweitert. Daneben war ein spezifisch kunstimmanenter Rekurs auf vorbildliche Kompositionen zu konstatieren, durch den überlieferte geistesgeschichtliche Konzeptionen für das Susannenthema reaktiviert wurden, wie die durch Raffael in der *Galatea* veranschaulichte neoplatonische Lehre von der himmlischen und der irdischen Liebe.

Die inhaltliche und formale Vielschichtigkeit des Susannenzklus' kommt unterschiedlichen Rezeptionsbedürfnissen und Bildungsvoraussetzungen des Betrachters entgegen. Die Darstellungen sind geeignet, sowohl den einfachen Gläubigen durch die exemplarische Erzählung von der keuschen Susanna zu gottgefälligem Handeln und Devotion zu stimulieren, als auch den theologisch und kirchengeschichtlich Gebildeten zu einer fachlichen Diskussion über bibelexegetische Fragen anzuregen. Auch der Kunstkenner kommt im Wiedererkennen exemplarischer, analog und antithetisch übertragener Bildlösungen auf seine Kosten.

⁸⁴ "Finalmente la costanza fa gli atti forti, stabili, e fermi in quello che altri ha deliberato di fare; e però il costante non si piega, secondo il voler degli altri, ma secondo il suo pensiero, il quale se gli ha da rappresentare nel volto, come in Giobbe, il quale stava fermo ed intrepido contro le percosse del diavolo, secondo che raccontano i sacri storici; in Stefano mentre è lapidato; [...]" (LOMAZZO, (1584), 1844, Bd.1, S.223).

⁸⁵ "La paura fa gli atti, oltre a quelli che abbiamo toccato in altro loco, pallidi e tremanti in guisa, come se ci mancassero, e venissero meno gli spiriti, come in Adamo ed Eva, mentre sono dall'angelo scacciati dal paradiso terrestre. Inoltre non lascia pigliar modo gagliardo di difendersi, ma fa con atti deboli, e volti solamente allo schermo ed alla fuga, rivolger le spalle, o piegarsi non potendo fuggire di non essere offeso. [...]" (LOMAZZO, (1584), Bd.1, 1844, S.269).

Es mag erstaunen, daß man auf der Suche nach einer theoretischen Begründung dieses kalkulierten, aus heutiger rezeptionsästhetischer Sicht geradezu modern anmutenden Umgangs mit unterschiedlichen Seherwartungen, gerade in Gabriele Paleottis "Discorso intorno alle imagini sacre e profane"⁸⁶ fündig wird, einem Werk, das gemeinhin als der unmittelbare Ausdruck der tridentinischen Kunstreform gewertet wird und das von einer "preoccupazione ideologica e non estetica"⁸⁷ bestimmt sei. Paleottis Schrift zielt in erster Linie darauf ab, die Mißbräuche ("abusi") der Kunst, d.h. die "pitture scandalose", "erronee", "sospette", "eretice", usw. zu unterbinden, und gibt somit eine Definition der Kunst ex negativo durch Ausschluß unzulässiger Bildthemen. Im vorletzten Kapitel jedoch erfährt die restriktive Polemik Paleottis eine überraschende Wendung, indem hier der Malerei die Aufgabe zugewiesen wird, allen Bevölkerungsschichten, d.h. den "uomini, donne, nobili, ignobili, ricchi, poveri, dotti, indotti, et ad ognuno in qualche parte, essendo alla libro popolare" zu dienen und so eine "sodisfaccia universalmente"⁸⁸ zu erzielen. Im abschließenden Kapitel werden die unterschiedlichen Rezipientenschichten durch Zuordnung zu vier Gruppen, den "pittori", "letterati", "idioti" und "spirituali", spezifiziert. Zunächst hat der Maler seine Berufsgenossen ("pittori") zufriedenzustellen, indem er die Grundregeln der Nachahmung ("imitazione") natürlicher wie auch künstlicher und imaginärer Dinge beachtet. Zu diesen Grundregeln, die als bildliche Qualität mit dem Begriff der "confessio" gefaßt werden, gehören u.a. die Perspektive, Licht und Schatten, die Proportionen, die Farbgebung, usw.⁸⁹. Die zweite Gruppe der "letterati" umfaßt all diejenigen, die über tiefere Kenntnisse der dargestellten Materie ("soggetto", "materia") verfügen, sei sie nun religiöser, profaner, natürlicher oder künstlicher Art⁹⁰. Die korrelierende bildliche Qualität ist die "magnificentia"⁹¹. Im Susannenzklus finden wir diese Forderung nach "magnificentia" im theologischen Rekurs auf die bibelexegetische Tradition wie auch in der Adaption ikonographisch-typologischer Topoi (Eva, Maria, Galatea, Paulus-Platon, Aristoteles-Petrus) realisiert. In der dritten Gruppe

⁸⁶ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, (Bologna 1582), hrsg. von P. Barocchi, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. 2, Bari 1961, S.117-509.

Paleottis Schrift wurde 1594 in lateinischer Sprache neu aufgelegt, eine Ausgabe, die kanonisch wurde und die europaweite Verbreitung der Thesen gewährleistete (vgl. BELTRAMME, 1990, S.201).

⁸⁷ BELTRAMME, 1990, S.202.

⁸⁸ PALEOTTI, (1582), 1961, S.493f.

⁸⁹ PALEOTTI, (1582), 1961, S.498ff.

⁹⁰ "Dopo' questo dovrà aver l'occhio il pittore di sodisfare alle persone erudite in quella professione di che serà il soggetto suo, o sia di materie ecclesiastiche, o istorie profane, o cose naturali, o artificiali, o altre; [...]" (PALEOTTI, (1582) 1961, S.499f.).

⁹¹ PALEOTTI, (1582), 1961, S.498.

bildlicher Adressaten sind die "idioti, che è la maggior parte del popolo"⁹² versammelt. Um diese in Glaubensfragen Unerfahrenen zu erreichen, bedarf es der "pulchritudo"⁹³, d.h. der Schönheit und Vielfalt der Farben, der Verschiedenheit der Ornamente und anderer "belle invenzioni"⁹⁴. Diese bildlichen Attraktoren - man kann sie in wahrnehmungstheoretischer Terminologie als "attention-getters" klassifizieren - dürfen selbstverständlich nicht die Klarheit der Erzählung beeinträchtigen und auch nicht dazu führen, daß laszive oder indezente Motive ins Bild treten⁹⁵. Mit der entkleideten Susanna im ersten Fresko, deren Nacktheit durch die Bedeckung der Geschlechtsmerkmale kaschiert ist, ist ein Kompromiß zwischen dem Verbot des Lasziven und der Absicht, die Aufmerksamkeit des ungebildeten Betrachters zu wecken, gefunden worden. Als Attention-getters dienen auch die Säulenarchitektur, die die Bildfelder rahmt, ebenso wie die "arazzi finti", auf denen die Szenen dargestellt sind. Mit der vierten bildlichen Qualität, der "Sanctimonia", sind die "spirituali" angesprochen, also alle getauften und vom Glauben erfüllten Christen, in denen durch die Bildbetrachtung ein inneres Gefühl ("sentimento interno") geweckt wird, das sie zur Devotion stimuliert⁹⁶. Übertragen auf den Susannenzklus kann man den Unterschied zwischen den "idioti" und den "spirituali" dahingehend fassen, daß letztere das Vermögen besitzen, die äußerliche Schönheit Susannas in eine spirituelle umzudeuten und sich dadurch - der biblischen Heroine gleich - Gott zuzuwenden.

Die vier von Paleotti geforderten Qualitäten (Confessio, Magnificentia, Pulchritudo und Sanctimonia) sind eigenständige bildliche Komponenten, sie werden zugleich aber in der rezeptiven Praxis im Sinne eines kommunikativen Konsensmodells ("consenso universale del popolo")⁹⁷ zusammengeführt, indem es den Betrachtern von größerer Intelligenz und größerer Kenntnis auf einem der vier Gebiete zukommt, die darin weniger Bewanderten zu unterweisen⁹⁸.

Bei aller Modernität der Thesen Paleottis ist zu betonen, daß damit kein künst-

⁹² PALEOTTI, (1582), 1961, S.500.

⁹³ PALEOTTI, (1582), 1961, S.498.

⁹⁴ PALEOTTI, (1582), 1961, S.500.

⁹⁵ s. PALEOTTI, (1582), 1961, S.500f.

⁹⁶ PALEOTTI, (1582), 1961, S.501f.

⁹⁷ PALEOTTI, (1582), 1961, S.497.

⁹⁸ "[...] e quando pure la materia sia tale, che non sia così volgare e nota ad ogni uomo, almeno sia talmente espressa e compartita, che quegli di maggior intelligenza ne possano commodamente instruire gli idioti." (PALEOTTI, (1582), 1961, S.501; vgl. auch S.208).

lerischer Pluralismus intendiert ist⁹⁹. Die durch die Mehrfachcodierung des Bildes erzeugte Offenheit ästhetischer Erfahrungsmöglichkeiten ist in einem höheren Sinne wiederum dadurch aufgehoben, daß alle Bildqualitäten nur Instrumente zum Zwecke der Vermittlung religiöser Inhalte sind. Die Malerei ist bei aller Vielfalt schließlich doch *ancilla theologiae*¹⁰⁰. Unter dieser Maßgabe ist auch Croces Susannenzklus zu betrachten. Die rezeptive Offenheit, die die Bezugnahme auf die komplexe neoplatonische Liebeslehre und die Reaktivierung mit dieser verbundener Bildschemata (*Galatea, Schule von Athen*) suggerieren, ist nur Mittel zum Zweck. Ihre Funktion ist es, die sakralen Inhalte, die bereits in typologischen Bezügen vorgestellt wurden (Susanna als Antitypus Evas und Präfiguration Marias) zu unterstreichen. Damit verkehrt Croce die Tendenz zur Profanisierung des Susannenstoffes, die das gesamte 16. Jahrhundert bestimmte, in ihr Gegenteil. Er führt die biblische Erzählung zurück auf ihren christlich-theologischen Aussagegehalt und macht mythologisch okkupierte Bildformen für den sakralen Kontext nutzbar.

Die Sinnschichten des Susannenzklus, so darf man aus dem Gesagten schließen, erhellen sich erst im Erkennen vorbildlicher Exempla und der darin intendierten analogen oder antithetischen inhaltlichen Übertragungen. Vom gebildeten Betrachter wird ein umfassendes Vorwissen erwartet, sei es nun theologischer, philosophischer oder kunsthistorischer Art. Daraus ergeben sich Einsichten in die Anforderungen der Bildbetrachtung der katholischen Reformkunst.

Eine dem Gegenstand unangemessene Betrachtungsweise hat dazu geführt, daß die Kunst der Gegenreformation bis in unser Jahrhundert hinein von der kunsthistorischen Forschung, die ihre Maßstäbe an den Protagonisten der Renaissancekunst entwickelt hat, mit Tadel oder Mißachtung belegt wurde. Zwei Urteile prominenter Vertreter des Faches mögen als Beleg hierfür genügen: Jacob Burckhardt rechnet in seinem "Cicerone" Croces Fresken in S. Susanna zu dem, "das man nur sieht, um es baldigst wieder zu vergessen", und Hermann Voss bewertet Croce in "Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz", eben-

⁹⁹ Die Aktualität des Traktats ist der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik nicht verborgen geblieben. W. Kemp stellt heraus, daß "Paleottis Ansatz [...] durchaus als modern und konstruktiv gelten" kann. In Paleottis Schrift "ist die tragende Idee der Rezeptionsästhetik [...] vorformuliert: Die Betrachter sind schon immer im Bild - vorgesehen, im wörtlichen Verstand." (W. KEMP, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S.10).

¹⁰⁰ "Presupposto tutto questo, ne segue che, potendo tutte le scienze, le arti et operazioni umane servire in qualche modo alla vera sapienza, quando non siano con vizii, superstizioni o altri errori accompagnate, non veggiamo perché da un cristiano debbano essere ruscate secondo la convenienza loro; riconoscendole però per ancelle e mezzane alle cose maggiori e come sottoordinate alle spirituali e sacre, le quali, per essere più prossime al fine che si pretende, conseguentemente sono più nobili delle altre e più eccellenti." (PALEOTTI, (1582), 1961, S.298).

Zu Paleottis Kunstauffassung s. auch SCAVIZZI, 1992, S.131-148.

falls auf S. Susanna bezugnehmend, "als einen wenig charakteristischen Schnellmaler dieser Epoche"¹⁰¹. Für den an Raffael und Michelangelo geschulten, ästhetisch urteilenden Blick muß die Kunst Croces und seiner Zeitgenossen epigonal erscheinen. Doch dabei wird verkannt, daß der zitierende Rückgriff auf Bekanntes nicht einfach ein müder Abklatsch aus Mangel an eigener Erfindungsgabe ist. Vielmehr manifestiert sich hier ein Wesenszug der gesamten Epoche. Die katholische Kirche und damit auch die von ihr geprägten Einrichtungen verweisen sich in der Bezugnahme auf die Geschichte, auf Theologie, Literatur und Kunst vergangener Zeiten, sei es nun der frühchristlichen Epoche, des Mittelalters oder der Renaissance, ihrer eigenen Legitimation.

¹⁰¹ J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, (1855), vollst. Nachdruck der Urausgabe, Wien-Leipzig 1938, S.780; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Bd.2, Berlin 1920, S.566, Anm.1.

II. Katalog

Abkürzungen der Archive

AASL	Archivio dell'Accademia di San Luca, Rom
ASC	Archivio storico Capitolino, Rom
ASR	Archivio di Stato di Roma, Rom
ASVR	Archivio storico del Vicariato, Rom

II.1. Einführung

Der Katalog verfolgt das Ziel einer Rekonstruktion der chronologischen Abfolge erhaltener wie auch verlorener Werke des bologneser Malers Baldassarre Croce. Ein Catalogue Raisonné ist allerdings nicht angestrebt, da hierzu noch weitere Vorarbeiten erforderlich sind. Diese betreffen in erster Linie Untersuchungen der materialen Beschaffenheit der Tafelbilder, der verändernden Eingriffe und die Sicherung der originalen Anteile. Die Frühzeit der künstlerischen Entwicklung Croces liegt noch im Dunkeln: die Lehrzeit in Bologna, für die überhaupt keine gesicherten Daten vorliegen, und die ersten Jahre in Rom können nur spekulativ erörtert werden.

Als bislang einzige Versuche einer monographischen Annäherung an das Oeuvre Croces sind die Lexikonartikel G. Sobotkas und L. Possanzinis anzuführen¹⁰². Possanzini konnte für seinen Aufsatz auf die summarische Werkaufstellung Sobotkas zurückgreifen und diese um einige Zusätze erweitern. Die Werkchronologie Possanzinis und die von ihm erstellte Liste der Sekundärliteratur haben eine unentbehrliche Grundlage für meine Recherchen gebildet. Neben einigen Ergänzungen zum Oeuvre und neuen archivalischen Funden zur Vita Croces möchte ich vor allem einige Korrekturen zu Possanzinis Datierungen des Spätwerks in Anschlag bringen.

Ausgangspunkt der meisten Werkzuweisungen sind, neben den erhaltenen Dokumenten, die zeitgenössischen römischen Guiden und Vitenschriften, allen voran Giovanni Bagliones im Jahre 1642 erschienenen "Le vite de' pittori, scultori

¹⁰² G. SOBOTKA, *Croce, Baldassarre*, in: Thieme-Becker, *Lexikon der bildenden Künstler*, Bd.8, Leipzig 1913, S.138f.; L. POSSANZINI, *Croce, Baldassarre*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd.31, Rom 1985, S.176-181.

et architetti"¹⁰³. Bagliones "Viten" sind die zuverlässigste Quelle zu Croce, da sich die Lebenswege beider immer wieder kreuzten, sei es nun anlässlich des Engagements beider in der Künstlergilde der Accademia di San Luca oder bei gemeinsam ausgeführten Kampagnen.

Da in den Quellen und Dokumenten nicht alle Werke Croces erfaßt sind, ist die stilkritische Methode ein unentbehrliches Instrument für die Zuschreibung und die Datierung einzelner Werke und Werkgruppen. Die stilistische Entwicklung wird deshalb im Katalog an einigen Beispielen exemplarisch nachgezeichnet.

Die Farbgebung und die Technik des Farbauftrags im Fresko unterliegen während Croces gesamter künstlerischer Laufbahn, anders als das Formempfinden des Künstlers, keinem grundlegenden Wandel und sind deshalb als Datierungshilfe ungeeignet. Zudem sind viele der Fresken Croces im Laufe der Jahrhunderte restauriert und übermalt worden, so daß der originale Farbcharakter verändert worden ist. Dennoch scheint es mir angebracht, dem Katalog aus der Zusammenschau aller Fresken einige allgemeine Bemerkungen zu Croces Technik und Malweise voranzustellen.

Croces Farbauftrag wirkt für Freskotechnik erstaunlich pastos, im Kolorit dominieren die Grundfarben, die meist in starken Kontrasten übergangslos gegeneinandergestellt sind. Für hellere Bildzonen wie Lichtreflexe wurden Pigmentmischungen verwendet, bei denen reine Farben dem weißen Basispigment beigemischt wurden, bei dunklen Partien wie Schatten, entsprechend solche auf der Basis von schwarzem Pigment¹⁰⁴. Ein weiteres von Croce angewendetes Verfahren zur Erzeugung von Lichteffekten ist das kontrastierende Changieren der jeweiligen Grundfarbe mit ihrer Komplementärfarbe. Durch Verwendung harter Pinsel wurden im weichen Putz Strukturen erzeugt, die modellierend den plastischen Formen der dargestellten Objekte folgen und den oben angesprochenen "pastosen" Effekt bewirken. Der teilweise ruinöse Zustand der Fresken Croces erklärt sich wohl nicht zuletzt aus Ergänzungen in der weniger dauerhaften Seccotechnik.

In der Übertragung des Entwurfs auf die Wand folgte Croce dem im 16. Jahrhundert üblichen Verfahren. Die quadrierte Entwurfszeichnung (vgl. Abb. 220 u. 233) wurde maßstäblich vergrößert auf einen Karton übertragen. Dieser wurde an der

¹⁰³ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom 1642, S.297-9.

Die späteren Autoren, die eine Vita Croces verfaßt haben (C. Malvasia, N. Pio, A. Bolognini Amorini), ebenso wie die Guidenschreiber (G.B. Mola, F. Titi) halten sich weitgehend an die Vorgaben Bagliones. Sie werden an gegebener Stelle im Katalog angeführt. Eigenständige Positionen vertreten nur jene Autoren, die bereits vor Baglione ihre Ansichten zur Niederschrift gebracht haben, so G. Mancini (ca.1621) und G. Celio (1638).

¹⁰⁴ Zur Technik der Farbmischung im 16. Jahrhundert s. M. KOLLER, *Wandmalerei der Neuzeit*, in: A. Knoepfli u.a., *Wandmalerei. Mosaik*, Reihe: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd.2, Stuttgart 1990, S.240-83, v.a. S.261f.

Wand fixiert wird, um dann die Konturlinien in den feuchten Feinputz zu ritzen, wie Streiflichtaufnahmen der Fresken zeigen (Abb.30 u.31)¹⁰⁵.

II.2. Die Biographie Baldassarre Croces

Baglione gibt an, daß Croce im Jahre 1628 "in età di anni 75"¹⁰⁶ verstorben sei. Daraus errechnet sich als Geburtsdatum das Jahr 1553. Hingegen ist im Sterberegister von S. Maria in Via ein Alter von etwa siebzig Jahren ("annor. circa septuaginta") zum Todeszeitpunkt vermerkt¹⁰⁷, woraus sich als Geburtsjahr etwa 1558 ergibt. Letzteres ist von größerer Glaubwürdigkeit, da diese Information unmittelbar aus den Angaben von Croces Witwe Faustina stammen dürfte. Zudem würde sich dann Croces Übersiedelung nach Rom im Jahre 1576 als Achtzehnjähriger mit der Beendigung seiner Lehrzeit in Bologna und der daran anschließenden üblichen Wanderschaft erklären.

Baldassarre entstammte, wie aus verschiedenen Dokumenten ersichtlich ist, der ersten Ehe eines gewissen Arcangelo Croce, der Name der Mutter ist nicht bekannt. Hingegen ist einer Notariatsakte aus dem Jahre 1616 zu entnehmen, daß der Name seiner Stiefmutter Laura Horti lautete¹⁰⁸.

Über Croces Lehrzeit sind wir nicht unterrichtet, sie dürfte im Zeitraum zwischen 1572 und 1575 anzusiedeln sein. Orlandi sieht ihn als Schüler Annibale Carraccis, was aber auszuschließen ist¹⁰⁹. Annibale (geb. 1560) war zum einen jünger als Croce und zum anderen trat er erstmals im Jahre 1583 mit der *Kreuzigungstafel* für S. Maria della Carità in Bologna als Künstler an die Öffentlichkeit, als Croce bereits sieben Jahre in Rom weilte. Die Akademie der Carracci, die anfänglich nur eine Malschule war, wurde frühestens 1582 ins Leben gerufen¹¹⁰. Einen Einfluß Annibales kann man frühestens mit dessen römischen Aufträgen im Dienste der Farnese annehmen.

Plausibler als Orlandis Bestimmung der Lehrerfrage ist die E. Bénézits, der Croce

¹⁰⁵ Einen Einblick in die Freskotechnik um 1600 gewährt der anlässlich der Restaurierung von Giuseppe Cesaris Fresken im kapitolinischen Konservatorenpalast erschienene Katalog *Affreschi del Cavalier d'Arpino in Campidoglio. Analisi di un'opera attraverso il restauro*, Kat.Ausst., Rom, Palazzo dei Conservatori, Juli-Sept.1980, Rom 1980.

¹⁰⁶ BAGLIONE, 1642, S.299.

¹⁰⁷ ASVR, S. Maria in Via, Morti 1571-1637, 8.11.1628.

¹⁰⁸ "Ex.^{ns} D. Baldassar de Cruce Bononien. Fil. q. Archangeli Crucii Bononien. primi mariti ut ass.^f d. Laura Horti, et p. nouerchia d.d. Baldassaris mihi Noto bené cognitus [...]." (ASR, 30 notai capitolini, uff.3, not. Michele Saraceno, 21.3.1616, fol.602r-603v.)

¹⁰⁹ P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, (Bologna 1704), Venedig 1753, S.84.

¹¹⁰ s. R. ZAPPERI, *Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers*, Berlin 1990, S.33f. u.74.

mit Bartolommeo Passarotti (1529-92) in Verbindung bringt¹¹¹. Allerdings betätigte sich Passarotti vornehmlich als Tafelmaler, von den wenigen Wandgemälden des Künstlers hat sich keines erhalten¹¹². Der Einfluß Passarottis ließe sich nur anhand erhaltener Werke Croces aus seiner bologneser Zeit verifizieren, da er sich bald nach seiner Ankunft in Rom die dort vorherrschenden Malweisen und Freskotechniken, namentlich die Niccolò Circignanis, aneignete.

Vorläufig muß man sich mit einer allgemeinen Charakterisierung der künstlerischen Herkunft begnügen, wie sie Possanzini vornimmt, der pauschal das Umfeld, dem Croce entstammt, mit den Namen Lorenzo Sabatini, Orazio Samacchini, Pellegrino Tibaldi und Dionisio Calvaert, den Exponenten der bologneser Malerei in dieser Zeit, skizziert¹¹³.

Ein Vermerk in einer Erhebung der Società dei Bombasari e Pittori vom 8. Juni 1575, in dem Croce als Maler in der Pfarrei von S. Maria della Mascarella aufgeführt wird, ist bislang das einzige bekannte Dokument aus seiner Zeit in Bologna¹¹⁴. Die Zunftgemeinschaft der Maler und der "bombasari", Handwerkern, die Baumwollabfälle verarbeiteten, war erst im Jahre 1569 von Prospero Fontana und Bartolommeo Passarotti ins Leben gerufen worden. Die Statuten schrieben für die Aufnahme in die Zunft ein Mindestalter, das Bürgerrecht und einen tadello- sen Lebenswandel vor¹¹⁵.

Wenig später, aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1576, kehrte Croce Bologna den Rücken und ging nach Rom.

Das künstlerische Wirken Croces in den ersten Jahren nach seiner Ankunft in Rom läßt sich nur anhand weniger Beispiel fassen. Seine umfassende Tätigkeit im Dienste Gregors XIII. (1572-85) und Sixtus' V. (1585-1590) ist zwar durch Baglione belegt¹¹⁶, kann aber nur schwer mit konkreten Werken in Verbindung gebracht werden. Hingegen gewähren uns einige Archivalien einen Einblick in die Lebensumstände des Künstlers in dieser Zeit.

Wie viele seiner Landsleute übersiedelte Croce während des Pontifikats des aus Bologna stammenden Gregors XIII. nach Rom und fand dort auch unmittelbar

¹¹¹ E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique e documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, (1911), Paris 1976, Bd.3, S.279.

¹¹² s. C. HÖPER, *Bartolomeo Passarotti (1529-1592)*, Reihe: Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd.12, Worms 1987, S.7.

¹¹³ POSSANZINI, 1985, S.177.

¹¹⁴ M. GUALANDI, *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, Bd.4, Bologna 1843, S.155.

¹¹⁵ Vgl. ZAPPERI, 1990, S.67.

Zapperi gibt leider nicht an, welches Mindestalter vorausgesetzt wurde.

¹¹⁶ BAGLIONE, 1642, S.297.

nach seiner Ankunft Anstellung bei der Ausgestaltung der nach ihrem Auftraggeber benannten Logge di Gregorio XIII im Vatikan.

Wie Baglione berichtet, war Croce bei seiner Ankunft in Rom zwar noch jugendlichen Alters, besaß aber bereits einige Kenntnis der Malerei¹¹⁷. Das Datum für die Ausschmückung der zweiten der drei unter Gregor XIII. freskierten Loggien in den Jahren 1576/77 liefert uns den terminus ante quem für Croces Übersiedelung nach Rom. Die Fresken des ersten Stocks wurden bereits 1575 ausgeführt, als sich Croce noch in Bologna aufhielt¹¹⁸. Die Dekoration des dritten Stocks läßt sich in das Jahr 1582 datieren, sicherlich zu spät, als daß Baglione noch die Jugendlichkeit Croces bei dessen Ankunft herausgestellt hätte, zumal er für das Geburtsdatum Croces das Jahr 1553 ansetzt.

In den Jahren nach 1580 gelang es Croce, sich künstlerisch wie auch gesellschaftlich in seiner Wahlheimat Rom zu etablieren. Dem ersten gesicherten Auftreten Croces als selbständiger Maler in den Kirchen Spirito Santo (ca. 1582) und S. Giacomo degli Spagnoli (1584) sowie der Aufnahme in die Accademia di San Luca (ca. 1581) und in die Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (8.4.1584) stehen als private Ereignisse die Hochzeit mit Faustina Palumbo de Capellettis im Februar 1585 und der daran anschließende Umzug aus dem Quartier Campo Marzio in das nahegelegene Colonna-Viertel, in dem die Familie Faustinas ansässig war, gegenüber¹¹⁹. Damit hatte Croce die Weichen für sein

¹¹⁷ "Venne egli a Roma nel Papato di Gregorio XIII. in età giovanile, ma con qualche principio di pittura." (BAGLIONE, 1642, S.297).

¹¹⁸ Zur Datierung der Loggienausgestaltung s. Kat.Nr.1.

¹¹⁹ Der Eintrittsvermerk Croces in den Akten der Accademia di San Luca ist nicht datiert. Aus den vorhergehenden und nachfolgenden Einträgen lassen sich die Jahre 1581-82 als in Frage kommender Zeitraum bestimmen (AASL, vol.2, fol.98v); vgl. auch NACHLAß F. NOACK, Biblioteca Hertziana, Rom, Scheda "Croce"; POSSANZINI, 1985, S.177. Zur Aufnahme in die Congregazione dei Virtuosi del Pantheon am 8.4.1584 s. J.A.F. ORBAAN, *Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd.XXXVII, 1915, S.30; NACHLAß F. NOACK, Scheda "Croce".

Die kirchliche Trauung mit Faustina de Capellettis erfolgte am 2.2.1585 in S. Maria in Via und wurde am selben Tag noch notariell beglaubigt (ASVR, S. Maria in Via, Matrimoni 1571-1648, fol.93v; ASR, Archivio dei 30 Notai Capitolini, uff.3, not. Antonio Palumbo, 2.2.1585, fol.280r). Wenige Tage zuvor, am 28.Januar war im Hause von Faustinas Mutter, Hersilia Palumbo, die Mitgift festgesetzt und auf einen Wert von 78 Scudi bemessen worden. In einer eigenhändigen Aufzählung benennt Croce die von Faustina in die Ehe eingebrachten Gegenstände im einzelnen (Haushaltsgeräte und Kleidungsstücke) und bestätigt deren Empfang (ASR, 30 Not. Cap., uff.3, not. Antonio Palumbo, 28.1.1585, fol.237r u. 239v). Zugleich verpflichtete sich Hersilia zu einer Zahlung von 75 Scudi, die sechs Jahre später eingelöst wurde, mit der Auflage an Croce, diese als Sicherheit für seine Gattin gewinnbringend anzulegen (ASR, s.o., 5.2.1591, fol.93r).

In der Akte vom 2.2.1585 wird Croce als wohnhaft "in Urbe regione Campo Martij" aufgeführt. Mit der Hochzeit erfolgte der Umzug in die Region Colonna, was sich zum einen aus den kirchlichen Seelenzählungen und zum anderen aus Notariatsakten, in denen Croce entweder als "Pictore incola in Regione Columna" oder präziser als "pictor retro ecclesiam B.S. Maria in Via" tituliert wird (ASVR, S. Maria in Via, Stati d'Anime,

gesamtes weiteres Leben gestellt, denn die ununterbrochene Mitgliedschaft in der Accademia di San Luca gipfelte Jahrzehnte später, im Todesjahr Croces 1628, in die Wahl zum Principe. Das Haus hinter der Kirche S. Maria in Via, in das er unmittelbar nach der Hochzeit gezogen war, blieb sein Domizil bis ans Lebensende. Auch zur weitverzweigten Verwandtschaft seiner Gattin Faustina pflegte Croce einen guten Kontakt. So wickelte er seine privaten Geschäfte über die Kanzlei von Faustinas Onkel mütterlicherseits, dem Notar Antonio Palumbo, ab; auch trat er als Zeuge für andere Familienmitglieder in Notariatsangelegenheiten auf. Nach dem frühen Tod von Faustinas Schwester Magnifica und deren Gatten Claudio Giaccardi nahm Croce, dessen eigene Ehe kinderlos blieb, seinen verwaissten Neffen Pietro Paolo Giaccardi in sein Haus auf, das dieser bis zum Tode Croces mitbewohnte¹²⁰.

An den großangelegten Kampagnen Sixtus' V. (1585-90) war Croce nur sporadisch beteiligt, nicht zuletzt deshalb, weil er in den Jahren 1588/89 für einen Auftrag nach Viterbo gerufen worden war.

Für die Pontifikate Clemens' VIII. (1592-1605) und Pauls V. (1605-21) geben uns in erster Linie die in diesem Zeitraum entstandenen Werke selbst Auskunft über Croces Leben. Die kontinuierliche Abfolge von Aufträgen in Rom läßt darauf schließen, daß Croce seine Wahlheimat nur selten verließ, um andernorts tätig zu werden. Einzig mit der Freskierungskampagne in S. Maria degli Angeli bei Assisi (ca.1602) ist belegt, daß Croce Rom über eine längere Zeitspanne für einen auswärtigen Auftrag verlassen hat¹²¹.

Unter Paul V. avancierte Croce zu einem der meistbeschäftigten Maler Roms. Zwischen 1610 und 1614 war er ununterbrochen für den Papst tätig. Er arbeitete neben den prominentesten Malern der Epoche, Domenico Passignano, Giuseppe Cesari, Giovanni Baglione und Guido Reni. Vor allem unter dem Einfluß des

1610-13: fol.2r, 21v, 45r, 68r; 1622-26: fol.5v, 58v, 86v; ASR, Arch. del Collegio dei Notai Capitolini, not. Livio Prato, b.1361, fol.446r).

¹²⁰ Croce fungierte z.B. als Zeuge in einer Geldangelegenheit für Magnifica vom 19. Juni 1587 (ASR, 30 Notai Capitolini, uff.3, not. Antonio Palombo, fol.540r-543v).

Der Neffe Pietro Paolo wird in den ab 1613 existierenden Seelenzählungen von S. Maria in Via als wohnhaft im Hause Croces aufgelistet. Tatsächlich aber wird Pietro Paolo schon viel früher, vermutlich in den 1590er Jahren, von Croce aufgenommen worden sein, da die Mutter Magnifica 1591 bereits Witwe gewesen ist und sie selbst unmittelbar danach in keiner der Akten mehr Erwähnung findet. Für das Geburtsdatum Pietro Paolos kann man so den Zeitraum zwischen 1582 (am 16.5.1581 heirateten seine Eltern) und 1591 ansetzen (ASVR, S. Maria in Via, Matrimoni, 1571-1648, fol.80v). Pietro Paolo nahm zweifelsohne die Stelle des unerfüllten Wunsches Croces und Faustinas nach einem eigenen Kind ein, denn nur so läßt sich die lebenslange Verbundenheit erklären. Nach Croces Tod im November 1628 verwendete sich Pietro Paolo als Prokurator Faustinas bei der Testamentsvollstreckung; drei Jahre später wurde er als Universalerbe Faustinas eingesetzt (ASR, 30 Notai Capitolini, uff.3, not. Michele Saraceno, 15.16.11.1628, fol.401r-405r; ASCR, Arch. Urbano, sez.31, vol.17, 10.7.1631).

¹²¹ S. Kat.-Nr.24.

letzteren erfuhr Croces Malstil erneut einen grundsätzlichen Wandel.

Im Januar 1615 wurde Croce nach Loreto berufen, um dort die Fresken Christofano Roncallis in der Kirchenkuppel, der Taufkapelle und dem Altar der Neuen Sakristei zu schätzen¹²². Croce hatte hierbei die Bauleitung der Santa Casa zu vertreten, Cesare Conti wurde von Roncalli zum Fürsprecher bestimmt. Die Umschreibungen, mit denen Croce in der Berufungsurkunde eingeführt wird, sprechen für die Reputation, die er sich als Freskant über die Grenzen Roms hinaus erworben hatte. Er wird charakterisiert als "honorabilis vir", als "pictor egregius" und "valent' homo" < sic! >¹²³. Das Ergebnis der Stima scheint den Gouverneur der Santa Casa, Ottavio Orsini, nicht zufriedengestellt zu haben, da er im Februar desselben Jahres Herzog Francesco Maria II. della Rovere ersuchte, ihm einen anderen Künstler für eine neue Schätzung zu entsenden. Der Herzog wies die Bitte Orsinis mit der Begründung zurück, daß "in questo mio paese, dopo la morte di Federico Barocci, non v'è pittore di valore [...]".¹²⁴. Schließlich wurde die von Croce und Conti getroffene Festsetzung der Fresken auf 16775 Scudi akzeptiert.

In den Jahren danach haben wir nur noch in den nicht erhaltenen Fresken für die Familie Peretti-Montalto im Palazzo Fiano-Amalgia (nach 1620, Kat.Nr.37) einen Anhaltspunkt für Croces weitere künstlerische Tätigkeit.

Für das letzte Lebensjahr Croces verdichten sich noch einmal die biographischen Informationen, sowohl was die öffentliche Tätigkeit im Dienste der Accademia di San Luca als auch die privaten Umstände anbelangt. Das Amt des Principe der Accademia di San Luca, das ihm am 28.11.1627 per Losentscheid zugefallen war, konnte Croce aufgrund einer Krankheit nur bis August des folgenden Jahres wahrnehmen. Bei den Kongregationen am 29.8. und 9.9.1628 war er bereits nicht mehr anwesend¹²⁵. Mitte September ist in den Rechnungsbüchern der Akademie

¹²² Die betreffenden Dokumente sind veröffentlicht in F. GRIMALDI, *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600 - Documenti*, Reihe: Soprintendenza per i Beni ambientali e archettonici delle Marche, Bd.3, Ancona 1988, S.260-268, Doc.X-XVIII.

¹²³ GRIMALDI, 1988, S.261, Doc.XI.

Zum Sprachgebrauch des Begriffs "valent'huomo" in Bezug auf künstlerische Tätigkeit besitzen wir in den Gerichtsprotokollen Caravaggios im Baglione-Prozess des Jahres 1603 ein aussagekräftiges Dokument. Als Valent'huomini führt Caravaggio die führenden Maler Roms an und definiert den Terminus folgendermaßen: "Quella parola 'valent'huomini' appresso di me vuol dire che sappi far bene, cioè sappi far bene dell'arte sua, così in pittura valent'huomo che sappi depinger bene et imitar bene le cose naturali" (zitiert nach R. MÖLLER, *Der römische Maler Giovanni Baglione*, Reihe: tuduv-Studien: Kunstgeschichte, Bd.41, München 1989, S.178).

¹²⁴ GRIMALDI, 1988, S.264, Doc.XIV u. XV.

¹²⁵ Croces kontinuierliche Mitgliedschaft und aktive Beteiligung in der Accademia di San Luca ist durch Geldspenden in den Jahren 1607, 1615, 1616 und 1621 verbürgt. (AASL, vol.42, fol.34v, 125r, 143v, 144r, 182r; AASL, Giustificazioni I, fol.388).

Von den fünf Kandidaten für das Amt des Principes, die den ersten Wahlgang am 14.11.1627 überstanden hatten, konnte Croce die wenigsten Stimmen (15 Prostimmen

ein Betrag über 80 Giuli verzeichnet "per doi mani di zucchero per andare a visitare il principe Baldassar Croce che era amalata"¹²⁶. Die Sitzung am 23. September fand im Hause Croces statt, da dieser aufgrund seiner "indespositione" nicht mehr in der Lage war, die Räumlichkeiten der Akademie aufzusuchen. Die Amtsgewalt wurde aus diesem Grund Giovanni Baglione kommissarisch übertragen¹²⁷.

Von der Krankheit, die ihn seit mehreren Monaten ans Haus gebunden hatte, erholte sich Croce nicht mehr; er starb am 8.11.1628¹²⁸. Beigesetzt wurde er "privatamente"¹²⁹, also ohne die ihm aufgrund seines Amtes zustehenden Feierlichkeiten, in S. Maria in Via. Buchowiecki lokalisiert die Grabstätte ohne Quellenangabe in die Cappella della SS. Trinità¹³⁰.

Eine Woche nach Croces Tod wurde auf Veranlassung der Witwe und Alleinerbin Faustina ein Inventar seiner Hinterlassenschaften erstellt, das sich eher armselig ausnimmt¹³¹. Neben einigen Möbeln und Kleidungsstücken, denen die Spuren des

und 9 Gegenstimmen) auf sich vereinigen. Vor ihm lagen Antonio Tempesta (24 pro/ 1 contra), Giuseppe Cesari (21/4), Guido Reni (21/4) und Domenichino (16/9). Per Losentscheid, wie es in den Statuten der Akademie festgeschrieben war, mußte der Principe des folgenden Jahres ermittelt werden, wobei die Wahl auf Croce fiel. Am Neujahrstag 1628 konnte Croce anlässlich der Feierlichkeiten zum Amtsantritt Siegel und Schlüssel der Akademie in Empfang nehmen. In den folgenden Monaten stand er den Kongregationen am 3.März, 3. und 21.Mai sowie am 6.August vor (ASR, 30 notai capitolini, uff.15, not. T. Salvatorius, vol.114, fol.257r/v, 258r-259v, 272r, 407r/v; vol.115, fol.54r/v, 497r/v, 508r; vol.116, fol.207r, 409r/v; vol.117, fol.207r/v, 292r/v, 363r/v; AASL, vol.42a, fol.1v).

¹²⁶ AASL, vol.42a, fol.107r.

¹²⁷ ASR, 30 notai capitolini, uff.15, not. T. Salvatorius, vol.117, fol.453r.

¹²⁸ "Anno doi 1628 die 8 Men 9bris / Balthasar Crux de Bononia Pictor excellens coniux d. Faustine Palumbe annor. circa septuaginta." (ASVR, S. Maria in Via, Morti 1571-1637, 8.11.1628).

Im Juli 1630 ließ die Accademia di San Luca für "diversi fratelli morti", darunter auch Croce, Messen lesen. (AASL, vol.42a, fol.112v).

¹²⁹ BAGLIONE, 1642, S.299.

¹³⁰ W. BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd.3, Wien 1974, S.252. Heute weist in der Kapelle nichts mehr auf ein mögliches Grab des Künstlers hin.

¹³¹ "Inventario della roba di Meser Baldassar Croce Bolognese Retrovate dopo la sua Morte fatto adistantia di madonna Faustina Palomba sua moglie erede testamentaria con il beneficio della lege et inventario che sonno le infrascrite senza pregiudicio di qual si vogla sua ragione

Un studiolo di noce / una Credenza di noce / Quattro sedie di noce / Quattro casse di noce / Doi Taulini di noce / Quattro Scabelli di noce / Una letiera di noce / Una Stantia de corami usati / Quadri di Pitura otto grandi / Quadri di Pitura piccoli dieci / Una credenza di albucio / Doi forcieri di corame / Un casetino di Cipreso / Una Spada / Un arme da Cardinale / Un faraiolo di Buratino / Un faraiolo di Peluzo / Una casada di Buratino / Una casada di Peluzo / Doi capelli / Camise otto / Un tapedeo di Razo / Un Armario dipinto / li quali robe sono fatte usate che un pezo che sonno in casa [...]" (ASR, 30 notai capitolini, uff.3, not. Michele Saraceno, Sept.-Dez.1628, fol.405r u. 406r; weitere die

Gebrauchs anzusehen waren ("li quali robe sono fatte usate che un pezo che sonno in casa"), sind nur ein Schwert, ein Kardinalswappen und achtzehn Bilder großen und kleinen Formats als Wertobjekte bemerkenswert. Angesichts der zahlreichen Aufträge, die Croce während seiner gesamten Laufbahn zuteil geworden waren, sind die kleinbürgerlichen Verhältnisse, in denen er sein Dasein fristete, nur damit zu erklären, daß er entweder Bescheidenheit zur Lebenstugend erkoren hatte, oder damit, daß er in seinen letzten Lebensjahren altersbedingt kaum noch imstande war, größere Aufträge auszuführen und er deshalb von seinen Ersparnissen zehren mußte.

Aus der Zusammenschau der versammelten Fakten entsteht das Bild eines Menschen, dessen Maximen Zuverlässigkeit, Sicherheit und Kontinuität sind und für den die gesellschaftliche Norm das Richtmaß des Handelns darstellt. Baglione bescheinigt Croce eine ehrenhafte Lebensweise ("Baldassarre Croce visse molto honoratamente")¹³². Das Fehlen weiterer zeitgenössischer Urteile zur Person Croces läßt ebenfalls eher auf Rechtschaffenheit denn auf Extravaganz schließen, denn dem Chronisten ist für gewöhnlich nur das Außerordentliche und von der Norm Abweichende bemerkenswert.

Ohne einer Bewertung vorgreifen zu wollen, darf man sagen, daß die Maßgabe der geltenden Normen auch für Croces künstlerische Tätigkeit bestimmend gewesen ist. Croces Schaffen ist zeitlebens an den vorherrschenden Strömungen seiner Zeit, aber auch an kanonisch gewordenen Bildformeln vergangener Epochen orientiert. Ein leitendes Motiv bei der Erstellung des Katalogs war deshalb die Frage nach der Herkunft der von Croce verwendeten Kompositionen.

Die Wirkung von Bild auf Bild ist ein konstitutives Moment nicht nur für die Kunstauffassung Croces, sondern für die gesamte römische Kunst der katholischen Restauration. Hierin sind Croces Bilder für seine Zeit exemplarisch; aus der Rekonstruktion der von Croce eingesetzten Zitate und Adaptionen gewinnt man eine Perspektive für die Fülle des Bildrepertoires und das Formengedächtnis einer ganzen Epoche, die die Pontifikate von Gregor XIII. bis Urban VIII. umfaßt. Die

Testamentsvollstreckung betreffende Akten finden sich ebd., fol.401r-404r, 412r; ASC, Archivio urbano, sez.XXXI, vol.3, 16.11.1628).

Faustina machte ihr Testament im Juli 1631, in dem sie neben Geldspenden für einige Einzelpersonen und die Kirchen S. Andrea delle Fratte und S. Paolo in piazza Colonna den Neffen Pietro Paolo zum Alleinerben bestimmte. (ASC, Archivio urbano, sez.31, vol.17, 3.u.10.7.1631). Im November 1637 verfaßte Faustina ein neues Testament, aus dem hervorgeht, daß sie noch immer in ihrem Domizil bei S. Maria in Via wohnte und daß sich das Haus Pietro Giaccardis unmittelbar daneben befand (ASC, Archivio urbano, sez. 33^a, vol.21, 29.11.1637).

¹³² BAGLIONE, 1642, S.299.

Eine Porträtzeichnung, die Filippo Minei für die nicht zur Publikation gelangte Vitenschrift Nicola Pios von Croce angefertigt hat, ist nicht erhalten. (s. N. PIO, 1977, S.213; A. CLARK, *The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio*, in: *Master Drawings*, Bd.5, Nr.1, 1967, S.3-23)

Künstler-Kunstgeschichte hat sich bislang vornehmlich an die herausragenden und innovativen Protagonisten gehalten, die aber, weil sie die aktuellen sozialen, geistigen und kunstimmanenten Bedingungen ihrer Zeit oftmals bereits überwunden haben und deshalb über diese hinausweisen, nicht repräsentativ für die Epoche sind, in der sie leben. So läßt sich die Feststellung, die Walter Benjamin für das barocke Trauerspiel getroffen hat, auf die Werke der bildenden Kunst in der Gegenreformation uneingeschränkt übertragen: "Ein anderes ist es eine Form verkörpern, ein anderes sie ausprägen. Ist das erste Sache der erwählten Dichter, so geschieht das zweite oft unvergleichlich markant in den mühseligen Versuchen der schwächeren. Die Form selbst, deren Leben nicht identisch mit dem von ihr bestimmter Werke ist, ja, deren Ausprägung bisweilen umgekehrt proportional zu der Vollendung einer Dichtung stehen kann, wird gerade an dem schwächtigen Leib der dürftigen Dichtung, als ihr Skelett gewissermaßen, augenfällig."¹³³

II.3. Chronologischer Werkkatalog

1. ROM, PALAZZO VATICANO, LOGGE DI GREGORIO XIII, 1576/77 ***Szenen aus dem Leben Christi (?)*** ***Figurinen, Grottesken (?)***

Der erste Auftrag, den Croce in Rom erhielt, betraf die Beteiligung an der Freskierungskampagne im zweiten Stock der Loggien Gregors XIII. im Vatikan¹³⁴.

¹³³ W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, (1928), Frankfurt a.M. ⁵1990, S.40.

¹³⁴ Zur Beteiligung Croces siehe G. MANCINI, *Considerazioni sulla Pittura*, hrsg. von A. Marucchi, Reihe: Accademia nazionale dei Lincei. Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte, Nr.1, Bd.1, Rom 1957, S.267; BAGLIONE, 1642, S.297; G.P. CHATTARD, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del Palazzo Apostolico di San Pietro*, Bd.2, Rom 1766, S.147; A. BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori e artefici bolognesi*, Bologna 1841; S.101; SOBOTKA, 1913, S.138; J. HESS, *Le Logge di Gregorio XIII: i pittori*, (1936), in: ders., *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Bd.1, Rom 1967, S.123-8; D. REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, Reihe: Roma cristiana, Bd.18, Rom 1967, S.169-72; POSSANZINI, 1985, S.177; G. CORNINI u.a., *Il Palazzo di Gregorio XIII*, in: C.

Die Leitung der Loggienausschmückung, an der eine große Equipe führender Maler dieser Zeit partizipierte, oblag Lorenzo Sabatini, nach dessen Tod im Jahre 1576 Marco Marchetti da Faenza die vakante Position übernahm. Baglione nennt neben Croce und den beiden Oberintendanten noch weitere zwölf beteiligte Maler, zumeist beschränkt er sich jedoch auf die Erwähnung ihrer Mitarbeit, ohne sie mit einzelnen der 44 Szenen aus dem *Leben Christi* im Gewölbe in Verbindung zu bringen. Allein Marco da Faenza, Ottaviano Mascherino, Jacopo Sementa, Raffaellino da Reggio und Paris Nogari weist er konkrete Arbeiten zu. Diese konnten zuletzt J. Hess und H. Röttgen auf der Grundlage stilistischer Vergleiche präzisieren¹³⁵. Hinsichtlich der Beteiligung Croces haben sich dabei allerdings keine neuen Einsichten ergeben. Tatsächlich ist keine der Szenen für Croce charakteristisch, was seinen Grund entweder darin hat, daß Croce zu diesem Zeitpunkt noch keine eigene Handschrift entwickelt hatte, oder darin - und dies ist wahrscheinlicher -, daß er nur bei der Ausgestaltung der rahmenden Grottesken und Figurinen eingesetzt wurde¹³⁶.

Wahrscheinlich ist auch eine Beteiligung Croces an den Gewölbefresken mit *Heiligen im Paradies* und *Tugenden* im dritten Stock der gregorianischen Loggien, die um 1582 unter der Leitung Niccolò Circignanis ausgeführt wurden¹³⁷. Der stilistische Einfluß Circignanis und Giov. Batt. Lombardellis auf Croce, der sich in der Folgezeit auch an gemeinsam durchgeführten Projekten festmachen läßt, mag hier seinen Ausgang genommen haben¹³⁸.

2. ROM, PALAZZO VATICANO, GALLERIA DELLE CARTE GEOGRAFICHE, 1580/81

Szenen der Wundertätigkeiten in den italienischen Provinzen (?)

Geographische Karten der italienischen Provinzen (?)

Grottesken, Allegorien (?)

Wie in den Loggien Gregors XIII. ist auch in der Galleria delle Carte Geografiche

Pietrangeli (Hg.), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Florenz 1992, S.151-7.

¹³⁵ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, hrsg. u. kommentiert von J. Hess H. Röttgen, Reihe: Studi e testi, 3 Bde, Città del Vaticano 1995. Die betreffenden Kommentarstellen zu den Loggien sind C 5²⁷, C 17²⁵, C 18¹⁴, C 22³⁴, C 26²⁶, C 41¹¹, C 47⁵, C 68¹⁰, C 87³⁷.

¹³⁶ So sieht es auch J. Hess: "Baldassarre Croce, nato nel 1558, non avrà svolta che una attività di secondo ordine;" (HESS, (1936), 1967, S.126f.).

¹³⁷ Zu den Fresken im dritten Stock s. HESS, (1936), 1967, S.127f.; REDIG DE CAMPOS, 1967, S.172; BAGLIONE, ed. HESS/RÖTTGEN, C 41¹¹ (mit weiteren Literaturhinweisen), C 57²⁸; CORNINI u.a., 1992, S.151f.

¹³⁸ s. auch Kat.-Nr.7 u. 8.

Croces Beteiligung nicht unter den vielen hier tätigen Händen zu spezifizieren, zumal die Galerie bereits 1588 und 1592 und dann bis ins 19. Jahrhundert hinein noch weitere vier Male restauriert worden ist¹³⁹. Die malerische Ausgestaltung der Galeriewände mit geographischen Karten der italienischen Provinzen hatte der Domenikanermönch Egnazio Danti entworfen, für die Szenen der *Wundertätigkeiten* des Gewölbes zeichnete Cesare Nebbia verantwortlich, wohingegen die künstlerische Gesamtleitung Girolamo Muziano oblag.

3. ROM, SPIRITO SANTO, ca. 1582

Der Zerstörung der Kirche des beim Trajansforum gelegenen Konvents Spirito Santo im Jahre 1812 fielen auch die Fresken Croces (1. Kapelle rechts) zum Opfer. Die Kapelle beherbergte ein alte Marienikone ("un imagine antica di Maria Santissima"¹⁴⁰), was die Vermutung nahelegt, daß die von Croce 1582 ausgeführten Szenen (Baglione: "storiette"; Pio: "alcune pitture"; Titi: "pitturine"¹⁴¹), deren Inhalt in keiner Quelle ausdrücklich genannt ist, die Vita Mariens zum Gegenstand gehabt haben könnten.

4. ROM, S. GIACOMO DEGLI SPAGNOLI (heute: NOSTRA SIGNORA DEL SACRO CUORE), 1583-84, (Abb.32-45)

Die Propheten Daniel, Elias, Jesaja und David (Abb.33-36)

Gottvater auf Wolken thronend (Abb.43)

Eine Sybille (Abb.44)

Jonas und der Wal (Abb.42)

Sechs Szenen aus dem Neuen Testament (Christus auf dem Weg nach Emmaus; das Emmausmahl; Erscheinung Christi vor den Aposteln; Der

¹³⁹ Lit.: BAGLIONE, 1642, S.297; BOLOGNINI AMORINI, 1841, S.101; SOBOTKA, 1913, S.138; REDIG DE CAMPOS, 1967, S.174-8; POSSANZINI, 1985, S.177; HESS/RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, C 22³⁴, C 41¹¹, C 44²³, C 51¹⁹, C 56³², C 57²⁸, C 87³⁴.

Jüngst hat M. Schütte der Galleria delle Carte geografiche eine ikonologische Studie gewidmet, in der die ältere Literatur versammelt ist (M. SCHÜTTE, *Die Galleria delle Carte geografiche im Vatikan. Eine ikonologische Betrachtung des Gewölbeprogramms*, Hildesheim 1993).

¹⁴⁰ PIO, 1977, S.213.

¹⁴¹ BAGLIONE, 1642, S.298; PIO, 1977, S.213; TITI, (1686), 1987, S.128.

Das Datum 1582 als Entstehungsjahr der Fresken gibt Titi an, der Croces Fresken im Kontext der in diesem Jahr durchgeführten Restaurierung der Kirche, an der auch Giovanni de'Vecchi beteiligt gewesen ist, nennt (TITI, (1674), 1987, S.128).

Im ausgehenden 18. Jahrhundert noch sind die Fresken zu sehen und wohl in gutem Erhaltungszustand gewesen: nicht anders läßt es sich erklären, daß der deutsche Romreisende J.J. Volkmann sie als einzige der gesamten malerischen Kirchenausstattung für erwähnenswert befindet ("Die Mahlerey um den Altar der Maria ist von Balthasar Croce", J.J. VOLKMANN, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Bd.2, Leipzig 1770, S.161).

ungläubige Thomas; Verkündigung der Auferstehung an die Frauen; Noli me tangere (Abb.37-41)

Christus befreit die Kirchenväter aus der Vorhölle (zerstört)

Hl. Antonius (zerstört)

Ein ähnliches Schicksal wie den Fresken des Konvents Spirito Santo wäre beinahe auch denen in S. Giacomo degli Spagnoli zuteil geworden, als 1938 aus Anlaß der Eröffnung des Corso del Rinascimento das 1.Joch der Kirche abgetragen wurde. Durch den glücklichen Umstand, daß die Cappella della Risurrezione mit den - wenn auch zum Teil ruinös erhaltenen - biblischen Motiven Croces von den Umbaumaßnahmen verschont blieb, bietet sich uns ein stilistischer Anknüpfungspunkt für weitere Werkzuweisungen und deren Datierung in die Frühzeit des Künstlers¹⁴².

Die Cappella della Risurrezione ließ der Portugiese Antonio Fonseca in den Jahren 1583-84 errichten, mit Marmor und Stuck ausschmücken und freskieren, so daß die Kapelle 1584 ihrer Bestimmung, dem Kult der Auferstehung Christi, übergeben werden konnte, wie sich der am Außenpfeiler angebrachten Inschrift entnehmen läßt¹⁴³.

Blickfang und geistliches Zentrum der Kapelle war Cesare Nebbias Altarbild mit der *Auferstehung Christi* (heute in S. Maria di Monserrato), auf das die meisten der Fresken Croces im Gewölbe typologisch im Sinne der alttestamentarischen Vorankündigung der Auferstehung ausgerichtet sind: die Propheten *Daniel*, *Elias*, *Jesaja* und *David* (Abb.33-36) in den Pendentifs sowie die altarseitig angebrachte *Sibylle* (Abb. 44). Die neutestamentarischen Begebenheiten, in denen sich Christus zum Beweis des Auferstehungswunders seinen Jüngern zu erkennen gibt, sind in der Bogenlaibung versammelt (*Christus auf dem Weg nach Emmaus*, *Die Erscheinung Christi vor den Aposteln*, *Der ungläubige Thomas*, *Die Verkündigung der Auferstehung an die Frauen*, Abb.37-39). Dazu gesellen sich im linken Bildfeld des Gewölbes - als kompositorisches Pendant zur *Jonasszene* (Abb.42) - das *Noli me tangere* (Abb.41) und an der rückwärtigen Wand unterhalb der *Sibylle* im Altarauszug das *Emmausmahl* (Abb.40). Den Scheiteltondo der Bogenlaibung ziert die *Heilig-Geist-Taube* (Abb.45), hinter der in einem Kompartiment der eingangsseitigen Gewölbezone *Gottvater auf Wolken thronend* (Abb.43) erscheint, wodurch das gesamte Programm eine thematische Erweiterung um den Trini-

¹⁴² Die Kapelle (1.Kap. rechts; heute: Cappella di S. Giuseppe) war Sitz der 1579 per Breve Gregors XIII. gegründeten Confraternita della Risurrezione, die 1591 zur Erzbruderschaft erhoben wurde (vgl. F. RUSSO, *Nostra Signora del Sacro Cuore*, Reihe: Le chiese di Roma illustrate, Nr. 105, Rom 1969, S.45).

Zur Zuschreibung der Gewölbefresken an Croce s. CELIO, (1638), 1967, S.34; BAGLIONE, 1642, S.116 u. 297f.; G.B. MOLA, (1663), 1966, S.61; F. TITI, (1674), 1987, S.82; PIO, 1977, S.212; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.101; SOBOTKA, 1913, S.138; POS-SANZINI, 1985, S.177.

¹⁴³ Die Inschrift am rechten Außenpfeiler lautet: "AD HONOREM RESURRECTIONIS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI ANNO MCLXXXIV".

tätsgedanken erfährt.

Nicht erhalten sind zwei von Baglione erwähnte Szenen über dem Pfeilerbogen an der Außenwand der Kapelle, *Christus befreit die Väter aus der Vorhölle* und *der Hl. Antonio von Padua*, Namenspatron des Auftraggebers Antonio Fonseca¹⁴⁴. Croces Figurenstil der achtziger Jahre läßt sich an den Propheten im Gewölbe exemplarisch ablesen. Die Körper sind hinter weiten, voluminösen Gewändern versteckt. Mit wenigen, aber dafür um so größeren Faltenwürfen erzeugt Croce Plastizität. Charakteristisch für die weitere Entwicklung der Physiognomien bei Croce ist vor allem das Gesicht *Daniels*: die Stirnpartie ist vergleichsweise breit gegeben, die Wangenknochen treten stark hervor, zum Kinn hin verjüngt sich der Kopf deutlich.

5. ROM, HAUS DES ARCHITEKTEN ASCANIO ROSSO, nach 1584

Mancini und Baglione erwähnen Croces heute verlorenen Fassadenfresken am Hause des Architekten Ascanio Rosso, das auf dem Corso in Höhe der Via della Frezza unweit von S. Giacomo degli Incurabili gelegen war¹⁴⁵. Da die von Baglione in vielen seiner Viten angewandte relative Chronologie im Falle Croces nur bedingt Gültigkeit beanspruchen kann, läßt sich die Erwähnung der Fresken nach denen in S. Giacomo degli Spagnoli (1584) und vor denen der Loggia delle Benedizioni von S. Giovanni in Laterano (1587) nur eingeschränkt als Datierungshinweis heranziehen. Allerdings ist aus der Bemerkung, die Fresken seien zum Zeitpunkt der Niederschrift von Croces Vita kaum noch kenntlich gewesen ("se ben' hora poco ve n'è rimasto, per essere indiscretamente guasta"), zu schließen, daß sie bereits einige Jahrzehnte zuvor, also in Croces Frühzeit, ausgeführt wurden. Auch die Tatsache, daß nach 1600 die große Zeit der römischen Fassadenmalerei, die mit Namen wie Polidoro da Caravaggio, Raffaellino da Reggio und den Zuccari verbunden ist, bereits ausgeklungen war, darf dahingehend gewertet werden, daß die chronologische Reihenfolge in der Vita in diesem Fall gewahrt ist. Als vorläufige Datierung ist somit der Zeitraum zwischen 1584 und 1587 in Anschlag zu bringen¹⁴⁶. Über den Inhalt der Fresken, für die Croce laut Baglione viel Lob zuteil wurde ("la quale gli fu molto lodata"), ist nichts bekannt.

6. ROM, ORATORIO DEL SS. CROCIFISSO DI S. MARCELLO, ca. 1585/86, **Gründung der Bruderschaft des Heiligen Kreuzes** (Abb.46)

¹⁴⁴ BAGLIONE, 1642, S.297f.

¹⁴⁵ MANCINI, Bd.1, 1957, S.283; BAGLIONE, 1642, S.298; des weiteren BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.102; W. HIRSCHFELD, *Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Halle 1911, S.45; D'ONOFRIO, 1961, S.166; POSSANZINI, 1985, S.177.

¹⁴⁶ Auch Possanzini siedelt die Fresken, allerdings ohne Nennung von Gründen, sehr früh im Oeuvre Croces an. (POSSANZINI, 1985, S.177).

Die im Jahre 1962 durchgeführten Restaurierungen im Oratorio del SS. Crocifisso di S. Marcello haben in einem Fresko rechts der Eingangswand unterhalb der Sängertribüne den Schriftzug Croces zum Vorschein gebracht¹⁴⁷: "Baldassar de Cruce Pittor Bononiensis Facieb."

Croces Signatur ist an prominenter Stelle in der Bildmitte plaziert, und zwar auf einem Schriftstück, das ein sitzender geistlicher Würdenträger einem ihm entgegnetretenden Mann überreicht. Das Geben und Nehmen ist durch unterstützende Gesten definiert, die linke, auf der Stuhllehne ruhende Hand des Geistlichen weist in die Richtung des Empfangenden, der wiederum mit seiner auf die eigene Brust weisenden Rechten die Entgegennahme der Urkunde gleichsam bestätigt. Die feierliche Haltung des Mannes mit dem nach vorn gestellten linken Fuß und dem zum Zeichen der Ehrerbietung herabgeneigten Oberkörper - Attitüden, die sich in der hinter ihm stehenden Assistenzfigur wiederholen - zeugen von Croces Kenntnis zeremonieller Abläufe und ritualisierten Devotionsgebarens. Am linken Bildrand, neben einer flankierenden Säule, sind drei Männer versammelt, von denen einer den Blick auf das zentrale Geschehen der Dokumentenübergabe richtet, während die beiden anderen das Ereignis diskutieren. Ihre lockere Haltung steht allerdings in einem sonderbaren Kontrast zur Feierlichkeit der Szene. In einer Nebenszene im Bildhintergrund segnet ein Geistlicher mehrere Personen vor einem in einer Wandnische angebrachten Kruzifix, bei dem es sich vermutlich um das wundertätige Kreuz aus S. Marcello handelt, dem die Bruderschaft ihren Namen verdankt. Am linken unteren Bildrand posiert in kostümhafter Aufmachung ein Knabe oder Zwerg, rechts unten befinden sich, kompositorisch vom übrigen Geschehen isoliert, zwei repräsentative männliche Halbfiguren mit deutlich porträthaften Zügen.

Das Fresko ist Teil eines Zyklus, der sich in drei weiteren Szenen mit Begebenheiten aus der Geschichte der Bruderschaft befaßt: links des Eingangs befindet sich Christofano Roncallis *Das Kruzifix aus S. Marcello übersteht den Brand der Kirche unbeschadet*, daneben an der Seitenwand von gleicher Hand *Die Oratorianer gründen im Jahre 1575 den Kapuzinerinnen-Konvent von S. Chiara al Quirinale*; die Szene an der rechten Eingangswand, also unmittelbar neben Croces Bild, zeigt die *Prozession des Heiligen Kreuzes*, die sich im Jahre 1519 aus Anlaß einer Pestepidemie zugetragen hat¹⁴⁸.

Während der Inhalt der Darstellungen Nogaris und Roncallis durch die unterhalb der Bilder in gemalten Kartuschen angebrachten Inschriften gesichert ist, ist man für die Auslegung von Croces Fresko auf Spekulationen angewiesen, da die

¹⁴⁷ Die Restaurierungen sind besprochen in: *Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma*, Kat.Ausst., Pal. Venezia, April 1964, S.92f.

¹⁴⁸ vgl. LEWINE, 1960, S.216; *Tutela e valorizzazione...*, 1964, S.92f.; A. PINNA, *L'Oratorio del Crocifisso di S. Marcello*, in: *Bollettino della unione storia ed arte*, Nr.1-3, 8.Jg., 1965, S.96-98; J.v. HENNEBERG, *L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Rom 1974, S.79-83.

Inscriptio bis zur Unkenntlichkeit ruiniert ist. Gemeinhin wird die Szene als die *Bestätigung der Bruderschaftsstatuten durch Papst Clemens VII. im Jahre 1526* gedeutet¹⁴⁹. Bei dieser Bestimmung sind allerdings Zweifel angebracht, denn in der ansonsten unleserlichen Kartusche am unteren Bildrand sind noch die Ziffern "DXXII" zu erkennen, was ein Ereignis aus dem Jahre 1522 als Bildthema nahelegt. In eben diesem Jahr ist die Bruderschaft durch den spanischen Kardinal Raimondo de Vich in der Kirche S. Marcello ins Leben gerufen worden¹⁵⁰, so daß sich die Szene mit guten Argumenten als die *Gründung der Bruderschaft des Heiligen Kreuzes* bestimmen läßt, zumal der geistliche Würdenträger im Kardinalssornat wiedergegeben ist .

Anhand einer Zahlung an Roncalli für das Bild der *Gründung des Konvents S. Chiara al Quirinale* hat J.v. Henneberg den gesamten Zyklus in das Jahr 1583 datiert¹⁵¹. Für Croces Fresko erscheint mir aus stilistischen Erwägungen jedoch eine spätere Ausführung wahrscheinlich, da hier im Vergleich mit dem *Auferstehungs-Zyklus* aus S. Giacomo degli Spagnoli von 1583/84 ein souveränerer Umgang mit den räumliche Tiefenwirkung erzielenden Mitteln der Zentralperspektive, eine organischere Auffassung von Körperlichkeit und die für die weitere Entwicklung charakteristischen Physiognomien zu konstatieren sind.

Zudem durchbricht das Bild durch eine Inkongruenz in der Ausgestaltung der Inschriftenkartusche die kompositorische Einheit des Zyklus: während bei Nogari und Roncalli die Kartusche jeweils wie eine Plakette auf den Bildrahmen aufgesetzt ist und sie so zur Hälfte über die Wand ragt, ist sie bei Croce ganz in das Bild verlegt und schließt mit dem unteren Bildrand ab. Die Annahme, daß die *Gründung der Bruderschaft des SS. Crocifisso* in zeitlichem Abstand zu den anderen Szenen entstanden ist und womöglich ein bereits existierendes Bild ersetzt hat, läßt sich durch einen Irrtum Bagliones erhärten, der neben der *Prozession des Kreuzes* auch Croces Fresko Paris Nogari zuweist¹⁵². Baglione hat diese Zuschreibung bei der Abfassung der Vita Nogaris offensichtlich nicht aus eigener Anschauung, sondern aus der Erinnerung vorgenommen, denn ansonsten wäre ihm die Signatur Croces sicher nicht entgangen. Da Baglione, dem ansonsten kaum Fehlattritionen im Falle Croces nachzuweisen sind, ab 1585 selbst

¹⁴⁹ vgl. *Tutela e valorizzazione...*, 1964, S.92; PINNA, 1965, S.97; HENNEBERG, 1974, S.79; I. CHIAPPINI DI SORIO, *Christoforo Roncalli detto il Pomarancio*, Bergamo 1975, S.124; POSSANZINI, 1985, S.177.

¹⁵⁰ vgl. L. FIORANI, *Storiografia delle confraternite romane*, Reihe: Ricerche per la storia delle confraternite romane, Bd.6, Rom 1985, S.275.

¹⁵¹ HENNEBERG, 1974, S.80-82.

¹⁵² In der Vita von Paris Nogari schreibt Baglione: "Nell'oratorio di s. Marcello a man diritta sotto il choro li due mezi quadri a fresco sono suoi." (BAGLIONE, 1642, S.88).

als Maler aktiv gewesen ist¹⁵³, ist es denkbar, daß er die Fresken während oder kurze Zeit nach ihrer Ausführung durch Nogari gesehen hat, es ihm aber entgangen ist, daß eine der beiden Szenen wenige Jahre später, d.h. etwa um 1585/86, von der Hand Croces ersetzt worden ist.

7. BAGNAIA, VILLA LANTE, PALAZZINA GAMBARA, ca. 1586, (Abb.47-51)
Steinigung des Hl. Stephanus (Abb.47)
Herkules erschlägt den Drachen (Abb.50)
Herkules tötet die lernäische Hydra (Abb.51)
Hermen, Putten (Abb.48-49)

Wohl um 1586 führte ein Auftrag Croce zum ersten Mal aus Rom heraus, und zwar nach Bagnaia in die Villa Lante, wo der Kardinal Giovan Francesco Gambara seinen kleinen Palazzo mit Fresken ausschmücken ließ. Die stilistische Nähe des Freskos aus dem Oratorio del SS. Crocifisso zu einigen Szenen in der Palazzina Gambara legt die Autorschaft Croces nahe. Vor allem die *Steinigung des Hl. Stephanus* (Abb.47) in der Stanza di San Lorenzo bietet sich für eine Gegenüberstellung an: hier findet sich die gleiche Raumauffassung mit der hoch angelegten Horizontlinie und der leichten Aufsicht des Betrachters auf das Geschehen wieder. Die beiden in Rückenansicht gegebenen Steinewerfer weisen die gleiche muskulöse Körperlichkeit mit der akzentuierten Gesäßpartie auf wie die im Fresko des Oratorio del SS. Crocifisso an der Säule lehrende Person (Abb.46). Auch lassen sich im Schematismus der Körperhaltungen und Schrittstellungen deutliche Übereinstimmungen feststellen. Zudem ist in der Hintergrundfigur, die mit beiden Armen einen großen Stein über den Kopf hält, der für Croce kennzeichnende Gesichtstypus auszumachen. Diese hier zum ersten Male formulierte Zuschreibung an Croce ist m.E. um zwei *Herkules*-Szenen und mehrere *Putten* und *Hermen* in der Erdgeschoßloggia der Palazzina zu ergänzen. Es handelt sich hierbei um *Herkules erschlägt den Drachen* (Abb.50) und *Herkules tötet die lernäische Hydra* (Abb.51)¹⁵⁴. Der *Herkules* des erstgenannten Bildes ist, abgesehen von Kopf- und Armhaltung, geradezu eine Kopie des linken Steinigers im *Stephanus*fresko. Einen sicheren Beleg für Croces Beteiligung an der Kampagne in der Villa Lante liefert uns ein Brief vom 12.4.1587, in welchem die Gemeinde Viterbo ihren Agenten in Rom anweist, bei einem "certo maestro Baldassarre pittore" anzufragen, ob dieser gewillt sei, den Kommunalpalast auszumalen,

¹⁵³ vgl. C. BON, *Una proposta per la cronologia delle opere giovanili di Giovanni Baglione*, in: *Paragone*, Nr.373, S.17-48.

¹⁵⁴ Die Zuschreibungen resultieren nicht aus der persönlichen Besichtigung der Lokalität, sondern sind anhand des bei Briganti und Coffin publizierten Bildmaterials vorgenommen worden (G. BRIGANTI u.a., *La Villa Lante di Bagnaia*, Milano 1961; D.R. COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Reihe: Princeton Monographs in Art and Archaeology, Bd.XXXIV, Princeton 1979).

und dies "per la provisione che li dava il signor Cardinale de Gambara, quando lo teneva a Bagnaia"¹⁵⁵.

Briganti sieht in Raffaellino da Reggio den Hauptmeister der Gambara-Fresken, als dessen Mitarbeiter Giovanni Battista Lombardelli die Märtyrerszenen der Stanza di San Lorenzo ausgeführt habe. Mit Verweis auf das Todesdatum Raffaellinos im Jahre 1578 datiert Briganti die Fresken in die späten 1570er Jahre, spätestens anlässlich des Besuches Gregors XIII. in Bagnaia im September 1578 sei die Palazzina weitestgehend ausgeschmückt gewesen¹⁵⁶.

Die Zuweisung einiger Fresken der Stanza di San Lorenzo an Lombardelli ist meines Erachtens durchaus überzeugend. So erkennt man in der Szene *Der Hl. Stephanus diskutiert mit den Rabbinern in der Synagoge* in der Figur des Märtyrers den Typus wieder, der Lombardelli bereits in der Sala vecchia degli Svizzeri im Vatikanspalast ausgezeichnet hat: leicht überlängte Körper, eine grazile Haltung und verhältnismäßig kleine Köpfe¹⁵⁷. Darauf, daß das Gespann Circignani-Lombardelli für den Stil und das Formempfinden Croces in seiner frühen Entwicklung von einiger Bedeutung gewesen ist, ist bereits im Zusammenhang mit den Kampagnen Gregors XIII. im Vatikan hingewiesen worden. Hier in Bagnaia haben wir nun ein Indiz dafür, daß sich die stilistischen Analogien konkret an der Ausführung gemeinsamer Projekte festmachen und erhärten lassen¹⁵⁸. Die These

¹⁵⁵ A.C.V., Letterario, c.79v., IV.AP.1.4.; in: A. CAROSI, *Note sul Palazzo Comunale di Viterbo*, Viterbo 1988, S.41, Dok.XII.

Außer der Ausgestaltung der Palazzina ist nur eine weitere Freskierungskampagne des Kardinals Gambara in Bagnaia bekannt, und zwar im Bischofspalast der Stadt. Diese Fresken sind, wie aus der anlässlich des Besuchs Gregors XIII. angefertigten Chronik hervorgeht, im Jahre 1578 bereits vollendet gewesen und kommen aufgrund dieses frühen Datums für eine mögliche Beteiligung Croces kaum in Frage (s. C. LAZZARO-BRUNO, *The Villa Lante at Bagnaia*, Ph.D., Princeton University 1974, S.21).

¹⁵⁶ BRIGANTI, 1961, S.113-117.

COFFIN (1979, S.343-344) schließt sich dieser Ansicht an.

Auch Lazzaro-Bruno geht in ihrer Monographie über die Villa Lante, was die Quellenrecherche und die Datierungsfragen anbelangt, über Briganti nicht hinaus. Jedoch lehnt sie die Beteiligung Lombardellis, ebenfalls mit dem Hinweis auf die Fresken der Sala vecchia degli Svizzeri, entschieden ab (LAZZARO-BRUNO, 1974, S.151ff.)

¹⁵⁷ Zur Zuschreibung der Allegorien der *Patientia*, der *Spes*, der *Fides* und der *Vigilantia* an Lombardelli siehe J. HESS, *Die sala vecchia degli svizzeri im Vatikan*, (1935), in: ders., *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Bd.1., S.99-103, Rom 1967; HESS/ RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, C 46⁵.

¹⁵⁸ N. Circignani und Lombardelli haben ihre unter Gregor XIII. im Vatikan einsetzende Zusammenarbeit nachweislich auch unter dem Pontifikat Sixtus' V. fortgeführt; als Beispiele sind die römischen Kirchen S. Antonio Abate (1585-1586) und S. Pietro in Montorio (im Kreuzgang, 1587-1588) zu nennen (vgl. G. BELARDINELLI, *S. Antonio Abate*; ders., *S. Pietro in Montorio*; beide Aufsätze in M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.194-198 u. 253-256).

Es führt vermutlich zu weit, von einer Circignani-Schule zu sprechen, doch erscheint mir zumindest die Bestimmung als lockere Künstlergemeinschaft durchaus angebracht. Circignani verließ Rom um 1590, nach einigen Zwischenstationen ließ er sich in Città della

einer Teamarbeit Croces und Lombardellis wird an anderer Stelle im Kontext eines Auftrags im Palazzo Barberini (Kat.Nr.8) erneut zu erörtern sein.

Aus den genannten Gründen erscheint mir Brigantis These, das Freskenprogramm der Palazzina Gambara sei 1578 weitgehend beendet gewesen, fraglich, zumindest was den Beitrag Croces und Lombardellis in der Stanza di San Lorenzo und in der Loggia anbelangt.

Im Jahre 1587 veröffentlichte der Dichter Pietro Magno die von ihm verfaßten Huldigungsverse, die sich auf den gemalten Tafeln über den Palastveduten (*Caprarola, Villa d'Este, Villa Lante*) an den Wänden der Gambara-Loggia befinden¹⁵⁹. Im Januar 1588 verfügte Sixtus V. per Chirograph, daß die "pitture, stucature et altri ornamenti cominciati e non finiti" zur Vollendung zu bringen seien ("ridurre a perfezione")¹⁶⁰. Im März desselben Jahres wurden in einem auf Kosten der Camera Apostolica erstellten Inventar die meisten Räume der Palazzina, darunter auch die Loggia und die Stanza di San Lorenzo, als bemalt ("dipinte") ausgewiesen¹⁶¹. Angesichts dieser publizistischen und inventarisierenden Bezugnahme auf die Villa Lante in den Jahren 1587/88 und des Hinweises des Papstes auf noch nicht beendete Malerei, darf man darauf schließen, daß unmittelbar zuvor, also etwa um 1586, ausgedehnte Freskierungsarbeiten in der Palazzina Gambara erfolgt sind, an denen auch Croce beteiligt gewesen ist.

8. ROM, PALAZZO BARBERINI, zw. 1585 und 1588, (Abb.52-60)

Acht Tugendallegorien (Clemenza, Perseverantia, Prontitudo, Remuneratio, Prudentia, Dignitas, Nobilitas, Felicitas) (Abb.52-58)

Hermes, Pallas Athene, Diana, Herkules (Abb.52, 53, 55, 56, 57)

Ein ähnliches Dekorationssystem wie in der Loggia und den Stanzen der Palazzina Gambara in Bagnaia mit szenischen Darstellungen in abgeteilten Kompartimenten, die von Ornamentfriesen und Grottesken gerahmt sind, ist auch in der Deckenausmalung des Saals VIII der Galleria Nazionale d'Arte Antica im Palazzo Barberini anzutreffen. Die Fresken, die in fünf Szenen die *Geschichte Josefs* bis zur *Überbringung der Nachricht vom angeblichen Tode Josefs an*

Pieve nieder, wo er 1596 starb. Lombardelli hatte Rom vermutlich bereits 1588 verlassen, vier Jahre später starb er in Perugia (vgl. MADONNA, 1993, S.527 u. 535). Diese Daten sind deshalb von Interesse, weil in die Zeit um 1590, als Circignani und Lombardelli Rom verlassen hatten, die stilistische Neuorientierung Croces fällt, für die die Kunst des Cavalier d'Arpino den Anknüpfungspunkt bildet.

¹⁵⁹ Die mit *BALNEARIA* überschriebenen Quatrains finden sich in: PETRI MAGNI, *De consilio ad Octavium Farnesium Parmae ac Placentiae ducem eiusdem carminum*, Rom 1587; abgedruckt in BRIGANTI u.a., 1961, S.185.

¹⁶⁰ in BRIGANTI u.a., 1961, S.111.

¹⁶¹ in BRIGANTI u.a., 1961, S.110.

Jakob wiedergeben (Abb.52, 59, 60), sind von der älteren Forschung in die ersten Jahre nach 1597 datiert worden, als Alessandro Sforza im Besitz des Palastes war, der heute den Nordflügel des Palazzo Barberini bildet¹⁶². J. B. Scott hat neuerdings mit überzeugenden Argumenten nachweisen können, daß der Zyklus schon früher, nämlich bereits unter dem Marchese Paolo Sforza, der den Palast 1581 geerbt hatte, entstanden sein muß. Wichtigstes Indiz ist das häufige Auftreten des Kreuzes des Ordens von Calatrava in den Ecken der Grotteskenfelder, mit dem Paolo Sforza von Philipp II. für militärische Leistungen im Dienste Spaniens bedacht worden war¹⁶³. Die Sala di Giuseppe ebreo gehört zu denjenigen Räumlichkeiten des Palastes, die erst in den Jahren 1583/84 fertiggestellt wurden, was uns den terminus post quem für ihre Ausmalung angibt¹⁶⁴. Scott möchte die Fresken des Sforza-Palastes vor denen des Palazzo Giustiniani, die 1586/87 durch Giovanni Battista Ricci und Gehilfen ausgeführt worden sind, entstanden wissen, weshalb er für den Josefszyklus annäherungsweise auf das Entstehungsjahr 1585 kommt¹⁶⁵. Mit gleichem Recht kann man aber auch die kompositorische und stilistische Nähe der Sforza-Fresken zu einigen Deckendekorationen des Palazzo Lateranense aus den Jahren 1588/89, vor allem zu denen der Sala di Samuele, der Sala di Daniele, der Scala Nuova oder der Anticappella, betonen, weshalb auch eine spätere Datierung für den Josefszyklus denkbar ist. In jedem Fall gibt das Pontifikat Sixtus' V. (1585-1590) den zeitlichen Rahmen der Entstehung an.

Gesichert ist die Beteiligung Croces an den Fresken durch die nur fragmentarisch zu entziffernde Signatur auf dem aufgeschlagenen Buch der *Clemenza*: "Baldassar Croce / [...] pittore / Bologna [...] / [...] Colui Roma" (Abb.54). Diese und die sieben weiteren Tugendallegorien in den Winkeln des Gewölbes stammen von Croce (Abb.52-58)¹⁶⁶. Stilistisch sind sie mit den Sitzfiguren der *Paläologen* aus

¹⁶² vgl. *Palazzo Barberini*, Rom 1982, S.60; G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Rom 1983, S.91; POSSANZINI, 1985, S.178.

¹⁶³ SCOTT, 1991, S.22.

Scott bietet eine Erklärung für die Wahl des Josefsujets, indem er die biblische Erzählung mit der Familiengeschichte der Sforza parallelisiert: Josefs Exil und seine Wahl zum Minister des Pharaos setzt Scott mit der Situation der römischen Sforza gleich, die fern vom Stammsitz Mailand zum Wohle der Familie als Kardinäle - deren Namen sind in kleinen Kartuschen unterhalb der Familienwappen angebracht - ihre Pflicht erfüllen (S.23ff.).

¹⁶⁴ SCOTT, 1991, S.22; P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, New York 1990, S.173ff.

¹⁶⁵ SCOTT, 1991, S.22.

L.M. Onori hat sich in ihrem Aufsatz zum Palazzo Sforza den Ansichten Scotts angeschlossen (L.M. ONORI, *Villa Sforza. Palazzo Barberini*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.327-330).

¹⁶⁶ Es handelt sich um die Allegorien der *Perseverantia*, *Prontitudo*, *Remuneratio*, *Prudentia*, *Dignitas*, *Nobilitas* und *Felicitas*.

dem Kommunalpalast von Viterbo, ausgeführt in den Jahren 1588/89, verwandt. Ebenso sind meines Erachtens die mythologischen Figuren des *Hermes*, der *Pallas Athene*, der *Diana* und des *Herkules* in den schmalen Kompartimenten der Längsseite des Gewölbes Croce zuzuschreiben (Abb.52, 53, 55, 56, 57). Diese unterscheiden sich in ihrer gedrungenen, breit angelegten Körperlichkeit von den überlängten, serpentinaartig in sich verwundenen Figuren der *Tugenden*, die sich an der Schmalseite des Gewölbes befinden. L.M. Onori hat für beide Gruppen pauschal Giov. Batt. Lombardelli als Autor benannt¹⁶⁷. Für die vier Tugenden der Schmalseite ist diese Zuweisung durchaus plausibel; das tänzerisch anmutende Schreiten der Figuren, die bewegten, artifiziiell verdrehten Gewänder finden sich z.B. auch in Lombardellis *Raub der Europa* des Cesi-Palastes in Acquasparta (Abb.61)¹⁶⁸. Die genannten Charakteristika treffen auch auf die Figuren der fünf Szenen des *Josefszyklus* zu. Scott sieht hingegen in Nicolò Circignani den Schöpfer dieses Teils der Deckenausmalung¹⁶⁹. Ist die Zuschreibung an einen oder gar beide genannten Künstler zutreffend, so lassen sich daraus weitere Anhaltspunkte für eine Datierung ableiten: Lombardelli verließ Rom wohl um 1588, Circignani kehrte zwei Jahre später der Stadt den Rücken¹⁷⁰. Die Kampagne im Palazzo Sforza läßt sich so annäherungsweise auf den Zeitraum zwischen 1585 und 1588 eingrenzen.

Croces Bindung an die gut drei Jahrzehnte älteren Lombardelli und Circignani endet mit deren Abwendung von Rom. Stilistisch macht sich vor allem der Einfluß Circignanis in Croces Fresken des Kommunalpalastes in Viterbo (1588-89; Kat.12) noch einmal deutlich bemerkbar. Im darauffolgenden Jahrzehnt jedoch bildet die Kunst Giuseppe Cesaris, des von Clemens XIII. protegierten Malers, den prägenden Bezugspunkt für Croce.

9. ROM, SS. GIOVANNI E PAOLO, ca.1587

Zwei Heilige (Altarbilder)

Madonna mit Kind (Fresko)

(Die Bilder sind verloren!)

Als Einschub in die Vita Domenichinos führt Baglione zwei Tafeln Croces mit *Heiligen* an, die sich auf in Nähe des Hauptportals gelegenen Seitenaltären in SS. Giovanni e Paolo befanden. Daneben erwähnt er ein *Madonnenfresko* über einem

¹⁶⁷ ONORI, 1993, S.328.

¹⁶⁸ Zu Lombardellis Fresken in Acquasparta s. G. SAPORI, *Notizie su Giovan Battista Lombardelli*, in: *Storia dell'arte*, Nr.38/40, 1980, S.277-283 u. Abb.

¹⁶⁹ SCOTT, 1991, S.22.

¹⁷⁰ s. hierzu G. BELARDINELLI, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.527 u. 535f.

Altar des rechten Seitenschiffs¹⁷¹. Für die Datierung dieser verlorenen Bilder ist vermutlich die in den Jahren 1587-88 im Auftrag des Kardinals Antonio Carafa durchgeführte malerische Ausgestaltung der Kirche heranzuziehen¹⁷². Die Hypothese einer engen Zusammenarbeit Croces und Circignanis in diesen Jahren gibt die Bestätigung dieser Datierung, denn letzterer führte 1587 Fresken in der Chorapside, darunter den *Thronenden Christus mit Engelschören* in der Kalotte, aus¹⁷³. Die Seitenschiffaltäre wie auch die Fresken wurden im Jahre 1725 durch jene ersetzt, die dort auch heute noch anzutreffen sind¹⁷⁴.

10. ROM, SCALA SANTA, CAPP. DEL SANCTA SANCTORUM, 1587 *Hl. Jakobus der Jüngere* (Fresko)

Im Verlauf des nur gut fünf Jahre währenden Pontifikats Sixtus' V. Peretti-Montaltos (1585-1590) veränderte sich das Stadtbild Roms grundlegend. Rom war bis dahin, so Ludwig von Pastor, "im wesentlichen eine mittelalterliche Stadt gewesen, von unregelmäßigem Grundriß, mit stark gekrümmten, in großen Winkeln sich schneidenden, meist engen Straßen und Gassen, denen Luft und Sonne fehlten"¹⁷⁵. Mit stadtplanerischer Weitsicht ließ Sixtus neue Verbindungswege zwischen den Papstkirchen errichten und bestehende Straßen verbreitern, so daß sie geeignet waren, den für das Anno Santo 1600 zu erwartenden Pilgerstrom aufzunehmen. Zahlreiche architektonische Projekte wie die Konstruktion der Acqua Felice mit dem repräsentativen Schaubrunnen der Fontana di Mosè, die Neuaufstellung antiker Obelisken, der Bau des Lateranspalastes und der vatikanischen Biblioteca Sistina sowie die Erweiterung des Palazzo Quirinale ließen die urbanistische Vision der Roma felix Realität werden¹⁷⁶. Mit den städtebaulichen Aktivitäten ging zugleich eine ausgedehnte Freskierungskampagne einher, in der die Stadt nahezu flächendeckend mit großen Bilderzyklen - fast ausschließlich

¹⁷¹ BAGLIONE, 1642, S.383.

Mola nennt nur "li dui quadri dale bande in quegl'Altari[...]" (MOLA, (1663), 1966, S.62.

¹⁷² R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum christianorum Romae. Le basiliche cristiane antiche in Roma*, Bd.1, Reihe: Monumenti di antichità cristiana, 2.Serie, Bd.1, (1937), Città del Vaticano 1977, S.270.

¹⁷³ BAGLIONE, 1642, S.41; TITI, (1674), 198?, S45f.

Zur Datierung s. S. ORTOLANI, *SS. Giovanni e Paolo*, Reihe: Le chiese di Roma illustrate, Nr.29, Rom 1931, S.16 u.39; HESS/RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, C 41²⁷.

¹⁷⁴ s. HESS/RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, C 41²⁷.

¹⁷⁵ L.v. PASTOR, *Geschichte der Päpste*, Bd.10, Freiburg/Br. 1926, S.435.

¹⁷⁶ Zur Urbanistik unter Sixtus V. siehe PASTOR, 1926, S.413-499; R. SCHIFFMANN, *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.*, Bern u.a. 1985; H. GAMRATH, *Roma sancta renovata*, Rom 1987.

biblischen, hagiographischen oder kirchengeschichtlichen Inhalts - überzogen wurde. Möglich wurde dieses Unterfangen nur durch eine generalstabsmäßige Planung und Organisation der Werkstätten mit streng hierarchischen Strukturen und exakter Arbeitsteiligkeit. Hatte Sixtus alle bedeutenden architektonischen Unternehmungen in die Hände Domenico Fontanas gelegt, so waren für den Bereich der Malerei Giovanni Guerra und Cesare Nebbia federführend, wenn auch Fontana unterstellt¹⁷⁷.

Die jüngsten Untersuchungen zur Kunst dieser Zeit, die im Zusammenhang mit der Sixtus V. gewidmeten Ausstellung im Palazzo Venezia (Frühjahr 1993) publiziert worden sind¹⁷⁸, haben die exakte Chronologie der Großprojekte ans Licht gebracht. Dem Versuch jedoch, die einzelnen Darstellungen der Anonymität zu entreißen und sie konkret mit beteiligten Künstlern in Verbindung zu bringen, ist nicht der gewünschte Erfolg beschieden gewesen¹⁷⁹, wie sich am Beispiel Croces zeigen läßt.

Das Problem der Händescheidung läßt sich auf die engen Vorgaben der Nebbia- und Guerra-Entwürfe, ebenso wie auf das hohe Maß an Arbeitsteiligkeit (so malte z.B. in einzelnen Bildern Paul Brill die Hintergrundlandschaft, während andere Künstler die Figuren beisteuerten) und nicht zuletzt auf die sehr schnelle Ausführung zurückführen, Faktoren, die die Ausbildung eines Individualstils verhindern¹⁸⁰. Dieses Zurücktreten des einzelnen Künstlers hinter den Gemeinschaftsstil darf allerdings nicht als das bedauerliche Resultat der Entstehungsumstände bewertet werden, vielmehr verkörpert die Uniformität der Darstellungen ein Ideal dieser Zeit. Als Nebbia 1584, also wenige Jahre vor den sixtinischen Projekten,

¹⁷⁷ Baglione weist dabei Guerra die Rolle des Organisators der Werkstätten und des Inventors von Bildthemen zu, während Nebbia die Zeichnungen entworfen habe, die dann von den beteiligten Malern in Fresken umgesetzt worden sind ("Cesare Nebbia faceua li disegni, e Gio. Guerra da Modena compartiva gli huomini [...]"), BAGLIONE, 1642, S.116; "Giouanni inuentaua li soggetti delle storie, che si dipinger deueano, e Cesare ne faceua i disegni [...]"; ebd., S.159).

Zur Organisation der Werkstätten und zur Rollenverteilung zwischen Guerra und Nebbia s. M. BEVILACQUA, *L'organizzazione dei cantieri pittorici sistini: note sul rapporto tra botteghe e committenza*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.35-46.

¹⁷⁸ M.L. MADONNA (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993.

¹⁷⁹ Exemplarisch für diese Zuschreibungsversuche seien genannt: B. HAAS, *Per una identificazione dei maestri dei cicli pittorici sistini*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.47-58; A. ZUCCARI, *I pittori di Sisto V.*, Rom 1992; L. BARROERO, *La decorazione pittorica della Scala Santa*, in: C. PIETRANGELI (Hg.), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Florenz 1991; L. BARROERO, *La Scala Santa*, in: Madonna, 1993, S. 127-135.

¹⁸⁰ Die Schnelligkeit der Ausführung war unter Sixtus V. geradezu programmatisch, wie wir der Anekdote Bagliones aus der Vita Tommaso Lauretis entnehmen können, in der geschildert wird, daß der Künstler aufgrund seiner langsamen Arbeitsweise beim Papst, der die schnellen Werke liebte ("che amava le cose preste"), in Ungnade gefallen war. (BAGLIONE, 1642, S.72).

die Oberleitung über die Ausgestaltung des Doms von Orvieto innehatte, wurde er im Kontrakt für die Mosaizierung der Fassade auf die Einheitlichkeit des zu entwerfenden Werkes geradezu vertraglich verpflichtet: "[...] farà di bisogno et che tutti li siano obedienti perché l'opra riesca bene come tutta di una mano."¹⁸¹

Der Beitrag Croces an den sixtinischen Unternehmungen läßt sich, auch wenn man gesicherte Werke dieser oder der vorangegangenen Phase (wie die *Ordensgründungsszene* aus dem Oratorio del SS. Crocifisso oder das Freskenprogramm des Kommunalpalastes von Viterbo) zum Vergleich heranzieht, nur mit dem Makel spekulativer Unsicherheit rekonstruieren. Dennoch ist die Forschung im allgemeinen bemüht, ein einheitliches Bild des Künstlers Croce für die Jahre 1587-1590 zu entwerfen. Das einzige Zuschreibungskriterium hierbei ist, aus Mangel an Dokumenten, der Stilvergleich. Es zeigt sich in der Analyse der Artikel, wie anfängliche Vermutungen in der nachfolgenden Literatur zweifelhafter Sicherheit weichen, aus der nahezu zwangsläufig neue Attributionen erwachsen. Die Dekoration der Scala Santa beim Lateranspalast, ausgeführt im Verlaufe des Jahres 1587, ist das früheste der sixtinischen Großprojekte, in dessen Kontext eine Intervention Croces erörtert worden ist¹⁸². Von den fünf Treppen der Scala Santa sind die Wände und Gewölbe der drei mittleren, die zur Cappella di Sancta Sanctorum führen, sowie die beiden Korridore, welche die Treppen abschließen, freskiert. Die mittlere Treppe - diese ist im engen Sprachgebrauch die legendäre Scala Santa aus dem Praetorium des Pontius Pilatus, gemeinhin bezeichnet man heute damit jedoch den gesamten Gebäudekomplex - zieren Szenen aus der *Passion Christi*. In den beiden angrenzenden Treppenaufgängen sind alttestamentarische Ereignisse und Gestalten in biblischer Chronologie vom *Sündenfall* bis zur *Errettung des Jonas* wiedergegeben, die als Präfigurationen der Vita Christi auf die *Passionsszenen* typologisch Bezug nehmen. Die Schlichtheit der Kompositionen und die Konzentration auf die getreue Umsetzung des biblischen Textes unter Verzicht auf erzählerische Raffinesse zeugen von dem Bemühen um

¹⁸¹ in: A. SATOLLI, *La pittura dell'eccellenza. Prolegomini ad uno studio su Cesare Nebbia nel suo tempo*, in: *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, 1980, S. 94.

¹⁸² Wie aus einem Avviso vom 11. November 1587 hervorgeht, war die Freskierung des Gebäudes zu diesem Zeitpunkt soweit vorangeschritten, daß man den Transfer der Hl. Stufen vorbereiten konnte ("[...] et si prepara [...] di voltare la scala santa, che vada a rispondere alla capella Sancta Sanctorum [...]"; aus J.A.F. ORBAAN, *La Roma di Sisto V negli Avvisi*, in: *R. Società Romana di Storia Patria*, Nr. 33, S.301). Terminus ante quem für die Beendigung der Freskierungsarbeiten ist der 28. Januar 1588, an dem die Fresken geschätzt wurden (ASR, Camerale I, Giustificazioni della Tesoreria, b.16, Conti de Pittori, 28. Januar 1588; vollständig publiziert in A. BERTOLOTTI, *Artisti modenesi, parmensi, e della Lunigiana a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII*, Modena 1882, S.37-39). Die Entstehungschronologie ist eingehend besprochen bei C.L.C.E. WITCOMBE, *Sixtus V and the Scala Santa*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd.XLIV, 1985, S.368-379.

Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit des Gezeigten für den Betrachter, ähnlich wie in der mittelalterlichen *Biblia pauperum*. Die didaktisch-propagandistische Ausrichtung des Zyklus wendet sich an die einfachen Gläubigen, die in großen Scharen anreisenden Rompilger. Diesen soll, wenn sie, die *Kreuzigungsszene* am oberen Korridor vor Augen, die Heilige Treppe betend und kniend erklimmen, das Leiden und der Tod Christi und dessen Bedeutung für die Erlösung der Menschheit in anschaulicher Weise nahegebracht werden.

Im Anschluß an Scavizzis Pionierstudie haben sich L. Barroero und A. Zuccari in neueren Arbeiten neben den ikonographischen Aspekten auch dem Problem der Händescheidung in der Scala Santa gewidmet¹⁸³.

Croces Autorschaft wurde hierbei im Zusammenhang mit sieben Szenen diskutiert, und zwar handelt es sich um den *Bau der Arche Noah* (Abb.62b) und das *Bündnis zwischen Gott und Noah nach der Sintflut* (Abb.62c) im Gewölbe des nördlichen Treppenaufgangs, sowie *Moses vor der Bundeslade in der Stiftshütte* (Abb.62d), *Moses weiht Aaron und dessen Söhne* (Abb.62e), das *Opfer Arons und seiner Söhne* (Abb.62f.) im Gewölbe und das *Opfer des Moses* (Abb.62g) an der Seitenwand der südlichen Treppe und schließlich um *Judas' Rückgabe der Silberlinge* im linken Gewölbestreifen der Heiligen Treppe (Abb.62h)¹⁸⁴. Letzgenannte Szene steht in stilistischer Nähe zu den beiden sie flankierenden Bildfeldern ebenso wie zu dreien des nachfolgenden Registers, welche einhellig Giov. Batt. Ricci zugewiesen worden sind¹⁸⁵.

Ausgangspunkt für diese Attributionen ist Scavizzis irrtümliche Zuschreibung des Freskos mit dem *Hl. Lorenz, dem die Gläubigen huldigen* (Abb.64 u. 65) und der *Propheten* (Abb.66-67) in der Cappella di S. Lorenzo, die sich rechts an die Cappella del Sancta Sanctorum anschließt, an Croce¹⁸⁶. Die Figuren des *Lorenz*-freskos sind zu groben Zuschnitts für Croce, die Gesichter zu derb, stellt man seine künstlerischen Möglichkeiten dieser Jahre in Rechnung, die sich in den

¹⁸³ ZUCCARI, 1992, S.103-147; BARROERO, 1991, S.139-189, BARROERO, 1993, S.127-135.

¹⁸⁴ Siehe SCAVIZZI, 1960, S.328; ZUCCARI, 1992, S.128; BARROERO, 1991, S.142.

¹⁸⁵ Siehe SCAVIZZI, 1960, S.325 u. 334; ZUCCARI, 1992, S.135; BARROERO, 1991, S.142.

Überhaupt scheint es ein Organisationsprinzip der Scala-Santa-Werkstatt gewesen zu sein, nebeneinanderliegende Felder nach Möglichkeit an einen Künstler zu vergeben; es lassen sich bei allen drei Treppen zusammenhängende Bildgruppen ausmachen, die jeweils von der selben Hand stammen.

¹⁸⁶ Siehe SCAVIZZI, 1960, S.328; BARROERO, 1991, S.142; ZUCCARI, 1992, S.128. Meines Erachtens stammt das *Lorenz*fresko von Giuseppe Franco (Giuseppe dalle Lodole). Dieser war, wie wir durch Baglione wissen, gleichfalls an allen sixtinischen Unternehmungen beteiligt (BAGLIONE, 1642, S.355f.). Sein *Hl. Apostel Andreas* in S. Maria in Via (Capp. di Sant'Andrea) weist sich durch die etwas unbeholfen wirkende Körperauffassung und die markante Physiognomie aus, die auch für das *Lorenz*fresko zu konstatieren ist. (Abb. des *Hl. Andreas* in: ZUCCARI, 1992, S.95).

Fresken des Palazzo Comunale von Viterbo (1588/89) am eindrucksvollsten manifestiert haben. C.L.C.E. Witcombe hat die Ausgestaltung der Kapelle anhand von Dokumenten in das Frühjahr und den Sommer 1589 datieren können¹⁸⁷. In diesem Zeitraum war Croce jedoch beinahe kontinuierlich in Viterbo tätig, so daß man nur von einer Beteiligung in geringem Umfange kann¹⁸⁸.

Grundlage für die Zuschreibung von Fresken der Scala Santa an Croce ist Bagliones Nennung des Künstlers in seinen "Le nove chiese di Roma" von 1639, die der Autor allerdings in den drei Jahre später erschienen "Viten" nicht wiederholt hat¹⁸⁹. Baglione ist, da er an der Scala-Santa-Kampagne selbst beteiligt war, als Autorität bezüglich der Händescheidung zu erachten. Da Baglione in den "Viten" Croces Aktivität in der Loggia delle Benedizioni von S. Giovanni in Laterano anführt, ist nicht zu klären, ob er bei der Niederschrift die Scala Santa einfach übersehen hat, oder ob es sich bei der Auslassung um eine bewußte Selbstkorrektur handelt, die daraus resultiert, daß Croce nur in untergeordneter Stellung tätig gewesen ist.

Wahrscheinlicher ist jedoch, daß Baglione in diesem Zusammenhang nicht auf die Scala Santa selbst Bezug nimmt, sondern auf ein Fresko in der Cappella del Sancta Sanctorum, der die Heilige Treppe vorgelagert ist. Dort haben etwa 20 der sixtinischen Künstler gewissermaßen ihre Visitenkarte abgegeben, indem sie jeweils eine oder zwei der 28 Standfiguren von Propheten, Evangelisten, Ordensgründern und anderen Heiligen ausgeführt haben. Deutlich sind hier die verschiedenen Hände zu unterscheiden. Angesichts der Maßgabe möglichst schneller und rationeller Ausführung, die für alle Kampagnen Sixtus' V. kennzeichnend gewesen ist, wäre es naheliegender gewesen, die Heiligenfolge von nur einem oder wenigen Künstler ausführen zu lassen. Daß diese Gesetzmäßigkeit in der Cappella del Sancta Sanctorum durchbrochen wird, erklärt sich aus der Heiligkeit des Ortes, an dem die Salvatorikone aufbewahrt wird: die Möglichkeit, in dieser Kapelle seine künstlerische Signatur zu hinterlassen, ist als besondere Auszeichnung für jeden Sakralmaler der Epoche zu werten. Die Zuschreibungsbemühungen der stilkritischen Forschung müßte deshalb hier ihren Ausgang nehmen, um zu zufriedenstellenden Ergebnissen zu gelangen. Umso verwunderlicher ist es, daß diese Fresken weitgehend unbeachtet geblieben sind.

Croces Handschrift ist unverkennbar in der Figur des *Hl. Jakobus des Jüngeren* auszumachen, die sich an der Südwand der Kapelle befindet.

11. PALAZZO LATERANENSE, SALA DEI PAPI, 1589

Papstfiguren

¹⁸⁷ WITCOMBE, 1985, S.378.

¹⁸⁸ S. Kat.Nr.13.

¹⁸⁹ BAGLIONE, (1639), 1990, S.138.

Auch die diversen Zuschreibungen von Fresken im Palazzo Lateranense (April 1588-April 1589) und in der Biblioteca Sistina im Vatikan (Frühjahr 1588-Mai 1589) sind nicht aufrechtzuerhalten¹⁹⁰. A. Zuccari glaubt in zwei Fresken der Biblioteca Sistina, und zwar in der *Bibliothek von Cesarea* (Abb.68) und dem *Konzil von Lyon* (Abb.69) Croces Handschrift "quasi certamente" wiederzuerkennen¹⁹¹. Diese Zuweisung läßt sich, abgesehen von der zeitlichen Unvereinbarkeit, auch stilistisch nicht erhärten. B. Haas vergibt an Croce auf der Grundlage des Vergleichs mit den ihm in der Literatur zugeschriebenen Scala Santa-Fresken zwei Szenen im Lateranspalast, was sich aus stilistischen Gründen aber nicht halten läßt. Es handelt sich um *Moses versammelt die siebzig Ältesten* (Sala degli Apostoli, Abb.71) und *Christus erscheint den Aposteln* (Cappella Pontificia, Abb.70)¹⁹². Hingegen stammen m.E. einige der *Papstfiguren* in der Sala dei Papi zweifelsfrei von Croce. Diese Fresken dürften der Anlaß dafür gewesen sein, daß sich Croces Rückkehr nach Viterbo im Frühjahr 1589 verzögerte, wo er für die Ausgestaltung des Kommunalpalastes der Stadt vertraglich gebunden war.¹⁹³ Aus der Zusammenschau der sixtinischen Projekte ergibt sich, daß die Rolle Croces als Protagonist dieser Unternehmungen in der Forschung bislang zu stark formuliert worden ist. Hypothetische Zuschreibungen haben weitere nach sich gezogen, die aufgrund der zeitlichen Kongruenz mit Croces Auftrag in Viterbo jeglicher Grundlage entbehren. Einzig mit den Fresken Croces in der Benediktionsloggia von S. Giovanni in Laterano ist durch das Zeugnis Bagliones die Beteiligung an einer Kampagne in direkter Abhängigkeit von Papst Sixtus V. gesichert.

12. ROM, S. GIOVANNI IN LATERANO, LOGGIA DELLE BENEDIZIONI, 1587
***Konstantin begleitet Papst Sylvester (?)* (Abb.72)**
Zwei Tugendallegorien

In der Benediktionsloggia von S. Giovanni in Laterano, die im Jahre 1587 mit Fresken ausgeschmückt wurde¹⁹⁴, führte Croce laut Baglione "due Virtù, con

¹⁹⁰ Zur Datierung der Fresken in der Biblioteca Sistina s. A. BÖCK, *La Biblioteca Vaticana*, in M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.77-83. Den Entstehungszeitraum der Fresken im Lateranspalast hat C. Mandel ermittelt (C. MANDEL, *Il Palazzo Lateranense*, in: M.L. Madonna, 1993, S.94-103).

¹⁹¹ ZUCCARI, 1992, S.87.

¹⁹² HAAS, 1993, S.48f.

¹⁹³ s. Kat.Nr.13.

¹⁹⁴ Siehe R. TORCHETTI, *S. Giovanni in Laterano. Loggia delle Benedizioni*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.122-5.

puttini, in quattro mezitondi; & una storia del grand'Imperadore Costantino" aus¹⁹⁵. Das Programm und die kompositorischen Entwürfe stammen von Cesare Nebbia¹⁹⁶. Neben Croce freskierten, wie wir von Baglione erfahren, auch Prospero Orsi und Giacomo Stella jeweils eine Szene aus dem Leben Konstantins¹⁹⁷. Das mir zur Verfügung stehende Bildmaterial läßt es nicht zu, eine der vier *Konstantinsszenen* oder der zwölf *Tugendallegorien* konkret mit Croce in Verbindung zu bringen, weshalb ich mich vorläufig nur an R. Torchettis Zuschreibung der Szene *Konstantin begleitet Papst Sylvester* halten kann, die die Autorin ziemlich unverbindlich mit einem "stile agile e narrativo" begründet¹⁹⁸.

13. VITERBO, PALAZZO COMUNALE, SALA REGIA, 1588-89, (Abb.73-88, 90, 95)

Sechs Szenen aus der Geschichte Viterbos:

Szenen der mythologisch-biblischen Gründungslegende Viterbos

(Noah-Janus zeigt seinen Söhnen die zwölf Kolonien Etruriens und die Tetrapolis Etruria-Viterbo, Abb.74; Das etruskische Viterbo entsteht aus dem Zusammenschluß von Fano, Arbanum, Vetulonia und Longula, Abb.75; Die Reunierung Viterbos gemäß des Decretum Desiderii, Abb.76)

Szenen aus der Geschichte Viterbos

(Die Weihe des ersten Bischofs von Viterbo durch Coelestin III., Abb.77; Die Übergabe der Standarte der römischen Kirche an Viterbo, Abb.78; Die Einsetzung des Ordens der Cavalieri del Giglio durch Paul III., Abb.79)

Fünf Imperatoren aus der Familie der Paläologen (Abb.80-83, 87)

Der viterbesische Kriegsherr Pietro Paolo Braca (Abb.87)

Putten (Abb.74)

Die viterbesische Heroine Spurina (Abb.90)

War Croce an den sixtinischen Großprojekten in Rom zweifelsohne nur in untergeordneter Stellung beteiligt gewesen, so rückte er mit dem Auftrag für die Sala Regia des Kommunalpalastes von Viterbo in die verantwortliche Position des Soprointendenten auf. Den nahezu lückenlos erhaltenen und von A. Carosi

¹⁹⁵ BAGLIONE, 1642, S.298; desweiteren BAGLIONE, (1639), 1990, S.119; TITI, (1674), 1987, S.118; MALVASIA, (1678), 1841, S.376; PIO, 1977, S.212; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.102; POSSANZINI, 1985, S.177; HESS/ RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, C 39²⁴, V 89³².

¹⁹⁶ "[...] e de'suoi soggetti, e disegni arricchì in s. Gio.Laterano la Loggia, il Palazzo, e le Scale sante." (BAGLIONE, 1642, S.116).

¹⁹⁷ BAGLIONE, 1642, S.299 u. 336.

¹⁹⁸ TORCHETTI, 1993, S.124.

veröffentlichten Dokumenten können wir entnehmen, daß die erste Anfrage, den Saal auszugestalten, Croce im April 1587 erreichte¹⁹⁹. Die von den Deputierten offerierten 12 Scudi Monatsgehalt, ein Betrag für den er wenige Jahre zuvor für den Kardinal Gambara in Bagnaia gearbeitet hatte²⁰⁰, lehnte Croce diesmal ab. Er forderte 18 Scudi und zusätzlich Verpflegung ("con tavola"), woraufhin ihm die Kommune ein Angebot von 20 Scudi ohne Spesen unterbreitete²⁰¹. Schließlich einigte man sich auf ein monatliches Salär von 25 Scudi.

Daß sich der Beginn der Kampagne um beinahe ein ganzes Jahr verzögerte, mag an den Verpflichtungen gelegen haben, denen Croce in Rom nachkommen mußte (Scala Santa und Benediktionsloggia der Lateransbasilika).

Am 1. April 1588 begann Croce mit der Ausmalung des Saales, die Zahlungen an ihn erfolgten kontinuierlich bis in den Dezember desselben Jahres. Im Mai 1588 wurden die Maler Tarquinio Ligustri, Ludovico Nucci und Licinio Vecchi Croce unterstellt, der fortan in den Rechnungsbüchern als "pittore principale" geführt wurde²⁰². Wohl aus Anlaß des bevorstehenden Weihnachtsfestes begab sich Croce nach dem 20. Dezember nach Rom; er kehrte aber nicht unmittelbar nach dem Jahreswechsel an seine Arbeitsstätte zurück, was die Deputierten am 8. Februar 1589 veranlaßte, ihn ultimativ zur Fortführung der begonnenen Kampagne aufzufordern, verbunden mit der Drohung, daß andernfalls der Auftrag an andere Künstler vergeben würde. Ab Mai 1589 führte Croce die Arbeit fort, die mit

¹⁹⁹ A. CAROSI, *Note sul Palazzo Comunale di Viterbo*, Viterbo 1988, S. 41, Dok. XII. Im Januar 1587 wurden von den Konservatoren der Stadt drei Deputierte, darunter der für das Freskenprogramm maßgebliche Notar Domenico Bianchi, ernannt, die für die Ausgestaltung der Sala Regia und der übrigen Räume des Palastes Sorge tragen sollten. Im Februar bereits begann der viterbeser Maler Tarquinio Ligustri mit der Ausmalung des Saales, dies jedoch offensichtlich nicht mit zufriedenstellendem Ergebnis für die Auftraggeber, weshalb man ihn durch Croce als mittlerweile erfahrenen Freskant aus der Metropole Rom zu ersetzen beabsichtigte (s. CAROSI, 1988, S.13 u. S.40, Dok. X u. XI).

²⁰⁰ s. Kat.Nr.7.

²⁰¹ s. CAROSI, 1988, S. 41, Dok. XII u. XIII.

Die Kommune war während der Verhandlungen mit Croce auch noch in Kontakt mit einem weiteren Maler, dem in Caprarola für Kardinal Alessandro Farnese tätigen Giovanni Antonio Mussi, getreten. Dieser war gewillt, die Ausmalung der Sala Regia zu deutlich günstigeren Konditionen zu übernehmen ("[...] Giovanni Antonio Pittore [...], dal quale si haveria molto miglior conditione, che da messer Baldassarre [...]"), weshalb der Vermittler Vincenzo Franceschini in Rom angewiesen wurde, das Gespräch mit Croce zu beenden. Vermutlich waren Franceschini und Croce zu diesem Zeitpunkt bereits übereingekommen, so daß die Offerte Mussis abgelehnt werden mußte. Dieser wurde dann mit einem kleineren Auftrag im Treppenhaus des Palastes abgefunden (s. CAROSI, 1988, S.41f., Dok. XIV-XVI, XVIII-XX).

²⁰² s. CAROSI, 1988, S.44-48, Dok. XXVIII, XXXIII, XXXVI, XLIV, XLV, XLVI, XLVIII.

Am 3. Mai schätzte Croce Fresken von G.A. Mussi, T. Ligustri und L. Nucci ab, die diese im Treppengewölbe und der Loggia des Komunalpalastes ausgeführt hatten (s. Dok. XXXI).

der "ultima bolletta" am 15. November ihren Abschluß fand²⁰³.

Von den nicht ganz unproblematischen Entstehungsumständen und der zeitlichen Unterbrechung ist dem ausgeführten Werk nichts anzumerken. Es erweist sich als ein inhaltlich wie kompositorisch von Brüchen freies, konsequent durchdachtes Projekt, in dem der ausführende Künstler Croce die von seinen Auftraggebern geforderten Motive in angemessener Weise umgesetzt hat.

Das Freskenprogramm speist sich aus Begebenheiten und Personen der Geschichte Viterbos, teils historisch verbürgter, teils legendärer Provenienz. Als Hauptinspirationsquelle diente ein Geschichtswerk des Giovanni Nanni, besser bekannt als Annio da Viterbo, und zwar die *Antiquitatum variarum volumina XVII* aus dem Jahre 1498)²⁰⁴.

In drei der sechs großen, auf Scheingobelins zwischen gemalten Säulen applizierten Bildfelder sind, beginnend an der Südwand des Saales, der von Annio propagierte mythologische Ursprung Viterbos mit der Gestalt des biblischen Stammvaters *Noah-Janus mit seinen beiden Söhnen* (Abb.74), *Die Entstehung des etruskischen Viterbo* (Abb.75) sowie *Die Reunierung Viterbos gemäß des Decretum Desiderii im Jahre 1102* (Abb.76) in Form von Landkarten wiedergegeben. Die verbleibenden drei Szenen zeigen die historischen Ereignisse der *Weihe des ersten Bischofs von Viterbo im Jahre 1192* (Abb.77), die *Übergabe der*

²⁰³ s. CAROSI, 1988, S.48-50, Dok. LII, LV, LVII, LX, LXII, LXIV.

Die gesamte Kampagne läßt sich somit anhand der Dokumente in den Zeitraum zwischen April 1588 und November 1589 datieren. Ältere Datierungen in das Jahr 1592, wie sie I. FALDI (*Pittori viterbesi di cinque secoli*, Rom 1970, S.52) und L. POSSANZINI (1985, S.177) aufgrund der an der Saaldecke angebrachten Jahreszahl vorgenommen haben, sind damit hinfällig. Zudem hat Croce in einem der Fresken, im aufgeschlagenen Buch, das der Kardinal Egidio da Viterbo in der Hand hält (Abb.84), firmiert: "Baldassar croce fece 15^{∞∞∞}".

Die von Croce durch sein Fernbleiben zu Beginn des Jahres 1589 verschuldete Verzögerung der Kampagne war nicht der einzige Anlaß zu Unstimmigkeiten zwischen Auftraggeber und Künstler. Bereits im Oktober 1588 hatten die Konservatoren das langsame Arbeitstempo, das nach ihrer Ansicht durch die monatliche Entlohnung des Künstlers anstelle eines Pauschalbetrags für den ganzen Auftrag verursacht wurde, beanstandet (s. CAROSI, 1588, S.48, Dok. XLVII). Im August des folgenden Jahres erging der Beschluß der Konservatoren, Croces zu langsam erscheinende Arbeitsweise zu kontrollieren ("Si degnerando haver lochio al pignore della sala del Palazzo, perché ne par che vada alquanto lemnte nel dipingere, et avvertirlo destramente che sia più sollecito." in: CAROSI, 1988, S. 49, Dok. LVIII).

¹⁰² Der Text ist publiziert in G. BAFFONI (Hg.), *Annio da Viterbo. Documenti e ricerche*, Rom 1981.

Die inhaltlichen Bezüge des Freskenprogramms zur Vorlage Annios können hier nicht im einzelnen erörtert werden. Es sei hierzu auf den Aufsatz P. Mattiangelis verwiesen, die auf der Grundlage einer philologischen Analyse die ikonographischen Bedeutungsschichten der Bildfolge auf ihren literarisch-mythologischen Ursprung bei Annio zurückführen konnte (P. MATTIANGELI, *Annio da Viterbo - ispiratore di cicli pittorici*, in: BAFFONI, 1981, S. 255-339); weitere Literatur: A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*; Roma 1920, S.90-107; M. PETRASSI, *L'arte nel palazzo: leggenda storia e Fede*; in: ders. (Hg.), *Il palazzo dei Priori a Viterbo*, Rom 1985, S.105-151).

Standarte der römischen Kirche an Viterbo im Jahre 1316 (Abb.78) und schließlich die *Einsetzung des Ordens der Cavalieri del Giglio durch Paul III.* (Abb.79). Zwischen den Szenen sind über den Fenstern der Westwand und der gegenüberliegenden Türe in kleineren Rahmenfeldern die byzantinischen Kaiser *Johannes, Johannes Lascaris, Michael I.* und *Michael II.* (Abb.80-83) aus der Familie der Paläologen, die der Legende nach ihren Ursprung in Viterbo hatte, als Sitzfiguren zu sehen. Die entsprechenden Felder der Nord- und Südwand zeigen die viterbesischen Kardinäle *Egidio Antonini da Viterbo, Raniero Capocci, Fazio Santoro* und *Marco da Viterbo* (Abb.84-86). In zwei Nischen der Nordwand stehen zudem *Remigius Lelius*, auch er ein Paläologe, sowie der viterbesische Kriegsherr *Pietro Paolo Braca* (Abb.87). Ergänzt wird das illustre Personal durch die Porträts von 36 Bischöfen, Prälaten und anderer geistlicher Würdenträger Viterbos in Medaillons, die auf den Säulen und in der Attikazone der gemalten Architekturräumung angebracht sind.

Über die Planungs- und Ausführungsanteile gibt eine Inschrift in einem Buch Auskunft, welches der Kardinal Egidio Antonini da Viterbo in der Hand hält: *TABULA / Dominico bianco / viterbien autore / Baldassar croce / fece 15^{∞∞}.*

Der viterbesische Notar Domenico Bianchi war einer der drei Deputierten, denen die Aufsicht über die Arbeiten im Kommunalpalast übertragen worden war. Ihm oblag die Auswahl der darzustellenden Sujets und der zahlreichen Bildinschriften²⁰⁵. Hingegen sind die Kompositionen der einzelnen Motive und ihre Einbindung in eine architektonisch gestaltete Scheinfassade als Schöpfungen Croces anzusprechen, in denen er verschiedene für vorbildlich befundene Dekorationssysteme synthetisierte. Croces Lösung stellt sich in eine Tradition repräsentativer Historienmalerei, die von der Sala di Costantino im Vatikanpalast (1517ff.) über die farnesianischen Zyklen der Sala Paolina in der Engelsburg (1545ff.) und des Palazzo Farnese in Caprarola (nach 1560) bis hin zur Sala vecchia degli Svizzeri (1583), ebenfalls im Vatikan, reicht. Croce übertrug in Viterbo die Modelle familiengeschichtlicher Selbstdarstellung, wie sie im Dienste der Farnese entwickelt worden waren, auf die Repräsentationsbedürfnisse einer Kommune, die im Rückblick auf ihre große Vergangenheit Bedeutung auch für die Gegenwart ableiten möchte.

Der Sala di Costantino verdankt Croce, der wenige Jahre zuvor unter Gregor XIII.

²⁰⁵ Ein Dokument von 1598 aus dem Archivio Comunale in Viterbo, in welchem Bianchis Verdienste um Viterbo aufgelistet werden, bestätigt dessen maßgebliche Rolle als Autor des Programms: "Sanno anco tutte le SS.VV. quanto messer Domenico Bianchi, nostro cittadino, sia benemerito di questo pubblico, havendosi presa molta fatica per ingrandire, et illustrare la Città et il Palazzo nostro con trovar tante belle historie, et farle dipingere nella sala maggiore, come si vede, havendo fatte anco molte inscrittioni, epitaffi, et ornamenti in diversi luoghi della Città, [...]" (Arch. Com. di Viterbo, *Riforme*, vol. LXXI, fol.232v; zit. nach CAROSI, 1988, S. 18, Anm.31). Bianchi verfaßte etwa zwei Jahrzehnte nach den Kampagnen in der Sala Regia des Kommunalpalastes selbst eine *Storia di Viterbo* (unveröffentlicht; Bibl. Com. di Viterbo, Ms.II.C.49).

Zur Vita Bianchis (1537-nach1615) s. CAROSI, 1988, S.23, Anm.49.

mehrfach selbst im Vatikan gearbeitet hat, vermutlich die Anregung, die sechs Hauptszenen auf Scheingobelins darzubieten²⁰⁶.

Die kompositorische Bezugnahme Croces auf die Sala Paolina ist evident, sowohl was die architektonische Gesamtgliederung der Säulenfassade mit Sockelzone, als auch was den alternierenden Wechsel von szenischer Darstellung und Einzelfigur anbelangt. Auch an einzelnen Motiven wie den von Putten gehaltenen Medaillons oder der gemalten Scheintür der Nordwand läßt sich die Vorbildlichkeit der Sala Paolina ablesen. Das herrscherlich-selbstbewußte Auftreten Kaiser Hadrians an der Südwand der Sala Paolina (Abb.92) mag Croce als Muster für die beiden Nischenfiguren des Remigius Lelius und des Pietro Paolo Braca (Abb.87) gedient haben. Vor allem aber ist auf ein gemeinsames Moment beider Dekorationen hinzuweisen, das Richard Harprath für die Sala Paolina als das "verwirrende Spiel mit verschiedenen Realitätsgraden" charakterisiert hat²⁰⁷. So sind in der Sala Regia die auf Gobelins dargebotenen Szenen und die ganz flächenhaft gegebenen Kardinalsfiguren (Abb.84-86) eindeutig in ihrer Bildhaftigkeit gekennzeichnet, während die äußerst plastisch aufgefaßten Paläologen als zum Leben erweckte Statuen den Anschein gegenwärtiger Präsenz suggerieren; die Figur des Remigius Lelius (Abb.87) macht gar den Eindruck, als sei sie im Begriff ihre Nische zu verlassen. Im Gegensatz dazu zeugen die 36 monochromen Medaillons mit den Porträts viterbesischer Kleriker von einer physischen und zeitlichen Entrücktheit, wie sie auch Gedächtnismünzen aufweisen. Solche Unterscheidungen zwischen natürlichen und verfremdenden Darstellungen und der Einsatz verschiedener Medien (Gobelins, Medaillons) in der Sala Regia lassen sich nicht ausschließlich, wie Harprath es im Falle der Sala Paolina tut, mit einer "höchst kultivierten manieristischen Variationsfreudigkeit" begründen²⁰⁸. Vielmehr haben sie die Aufgabe einer Hierarchisierung des Personals: die 36 Kleriker sind so als historische Nebenfiguren gekennzeichnet, wohingegen die Paläologen die Verkörperung zeitloser heroischer Tugendhaftigkeit sind, wie sie in den über den Türen angebrachten Motti anklingt: HEROES AGNOSCITE VESTROS und VIR-TUS IAM VIGET ET DIGNITAS, [...].

²⁰⁶ Das Motiv der "Arazzi finti" als Präsentationsform szenischer Darstellungen hat Croce in der römischen Kirche S. Susanna (1598-1600) erneut aufgegriffen (vgl. hierzu Kap.I.2.).

²⁰⁷ R. HARPRATH, *Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*; Reihe: Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd.13, Berlin u.a. 1978, S.60.

Selbstverständlich stellt auch die Sala Paolina wiederum das Ergebnis einer Reihe vorausgegangener Repräsentationszyklen dar, wie Richard Harprath festgestellt hat, der u.a. die Sala del Mappamondo im Palazzo Venezia (nach 1484), Michelangelos Deckengestaltung in der Cappella Sistina auch Raffaels Stanza della Segnatura und die Sala die Costantino für bestimmte Einzelmotive als vorbildlich nennt (S.83f.).

Es steht jedoch außer Zweifel, daß Croce in der Gesamtanlage der Ausstattungskonzeption unmittelbar auf die Sala Paolina rekurrierte.

²⁰⁸ HARPRATH, 1978, S.60.

Als weiterer Bezugspunkt bieten Taddeo Zuccaris Fresken in Caprarola für Croce das Exempel zur Darstellung zeremonieller Abläufe. Zu nennen sind hier vor allem die *Rückkehr Karls V. aus Afrika* (Abb.93) und die *Einsetzung von vier Kardinälen durch Paul III.* (Abb.94). Ruft man sich Croces Fresko aus dem Oratorio del SS. Crocifisso in Rom in Erinnerung (Abb.46), in der die zeremonielle Handlung isoliert und beinahe profan wirkt, so zeigt sich nun in Viterbo ein neugewonnenes Verständnis für die feierliche Inszenierung des Geschehens mit zahlreichen Assistenzfiguren.

Abschließend ist die Frage des Eigenanteils Croces bei der Ausführung der einzelnen Fresken zu klären. Zieht man die anhand der Beispiele in S. Giacomo degli Spagnoli und im Oratorio del SS. Crocifisso entwickelten Stilkriterien zu Rate, so lassen sich zweifelsfrei die drei großen kirchenhistorischen Szenen (Abb.77-79), die fünf *Paläologen*figuren (Abb.80-83, 87) und der Kriegsherr *Pietro Paolo Braca* (Abb.87) sowie alle *Putten* als eigenhändige Werke Croces ausweisen. Die Tondi mit den stereotypen Physiognomien viterbesischer Kleriker und die stark flächenhaften und perspektivisch wenig überzeugenden Kardinalsporträts einschließlich der ihnen beigegebenen Figurinen sind dementsprechend auf Croces Assistenten Ligustri, Nucci und Vecchi zu verteilen. So sieht es auch Cesare Malvasia, der eine ausführliche Beschreibung des Saals gibt: "Seguita la gran Sala nobile e maestosa, [...] sul pensiero e disegno, si vede, di Baldassare, che solo riconoscervi avervi dipinto le storie e figure principali."²⁰⁹ Hinsichtlich der drei großen geografischen Karten mit der durch Annio vermittelten Gründungsgeschichte Viterbos ist die Zuweisung Malvasias an Croce aufgrund fehlender stilistischer Charakteristika zumindest einzuschränken. Die Physiognomien des Noah-Janus und seiner Söhne im ersten Fresko (Abb.74) sind von einer Glattheit und Konturlosigkeit, die Croce als ausführenden Maler ausschließen läßt; der Putto am rechten Bildrand aber ist unverkennbar ein eigenhändiges Produkt des Meisters. Ein Blick auf die im dritten Fresko mit dem Thema des *Decretum Desiderii* am unteren Bildrand gegebene Karte mit der Ansicht Viterbos im Mittelalter (Abb.88) gibt Aufschluß über den ausführenden Maler. Vergleicht man diese mit dem Plan Viterbos (Abb.89), den Tarquinio Ligustri 1596 angefertigt hat, so sind die Übereinstimmungen in der Perspektive wie auch in der Zeichnung einzelner Gebäude augenfällig. Zumindest eine Beteiligung Ligustris an diesem Fresko läßt sich daraus ableiten. Das zweite Fresko mit der *Entstehung des etruskischen Viterbo* (Abb.75), in dem die Gebäude - wohl nicht zuletzt aufgrund des größeren Maßstabs - weitaus differenzierter dargestellt sind, wird im Rückblick von Domenico Bianchi in seiner *Storia di Viterbo* (ca. 1610) Croce zugeschrieben: "[...] et degno ornamento di detta Sala Maggiore Palatina è stato nel secondo quadro rappresentate in pittura molto bella[...] dall'artifitiosa mano di

²⁰⁹ C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, (1678) Ausgabe Bologna 1841, Bd.II, S. 378.

messer Baldassarre Croce, Bolognese pittore, [...]."²¹⁰.

Von der Hand Croces stammt schließlich noch die etruskische Heroine *Spurina* an der Fensterseite der Sala Regia (Abb.90). Diese lässt sich gut mit der *Fortitudo* (Abb.91) aus der dritten Loggia Gregors XIII. im Vatikan vergleichen, welche um 1582 unter der Leitung Nicolò Circignanis ausgeführt worden war. Stilistische Verwandtschaft besteht in der Körperhaltung ebenso wie in der eigentümlichen Diskrepanz von plastisch ausgebildeter Figur und flacher Nische. Auch in Details wie der Verdunkelung der Augenpartie durch den Helmschatten lassen sich Bezüge herstellen, die alles in allem ein Indiz für die stilistische Abhängigkeit des jungen Croce von der Kunst Circignanis liefern²¹¹.

Die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Sala Regia im Kontext repräsentativer Historienmalerei lässt sich nicht im Sinne einer eindeutigen Zuordnung festmachen. Croce bedient sich zwar der kompositorischen Lösungen Perino del Vagas und Vasaris aus den 1540er Jahren. In diesen wurde Geschichte, wie Röttgen für die Sala dei Cento Giorni im Palazzo della Cancelleria konstatiert, "als ein allegorisch zu überhöhendes Ereignis verstanden"²¹². Dieses allegorische Moment tritt in der Sala Regia allerdings weitgehend zurück. So fungieren jene die Kardinalsporträts flankierenden *Figurinen* (Abb.84, 85), die ohne personifizierende Attribute gegeben sind, ausschließlich als dekorative Elemente und nicht als Allegorien. Allenfalls in den Paläologenfiguren sind allegorische Anspielungen, vermittelt durch zugeordnete Motti, angedeutet.

Auch in der Komposition der drei historisch verbürgten Hauptszenen aus der jüngeren Geschichte Viterbos (Abb.77-79) greift Croce, wie gezeigt worden ist, auf ein älteres Vorbild, nämlich Taddeo Zuccaris Farnese-Zyklen in Caprarola, zurück. Zugleich aber deuten sich in der stärkeren Konzentration auf das zentrale Geschehen, dem auch die Hauptpersonen in ihrer Eigenwertigkeit untergeordnet sind, und in der übersichtlicheren Anordnung der Nebenfiguren in größeren Gruppen Tendenzen an, die sich wenige Jahre später unter Clemens VIII. als die verbindlichen Darstellungsmodi historischer Begebenheiten etablieren. Röttgen

²¹⁰ Zitiert nach CAROSI, 1988, S.15, Anm.20.

²¹¹ Zu den Beziehungen zwischen Croce und Circignani s. auch Kat.Nr.1 (Loggien Gregors XIII.), Kat.Nr.7 (Bagnaia, Villa Lante), Kat.Nr.8 (Rom, Palazzo Barberini); Dem Katalog eigenhändiger Werke Croces im Kommunalpalast Viterbos sind vermutlich zwei nicht mehr erhaltene Figuren am oberen Ende des Treppenaufgangs hinzuzufügen, die Malvasia gesehen hat: "Pinse a mano ritta, in figura grande del naturale l'istesso Re Osiri, tenero d'impasto e graziosamente vestito, [...]. Alla manca un graziosissimo Ercole, così gentile, risentito con delicatezza e nobile, che assolutamente si direbbe di Guido." (MALVASIA, (1678), 1841, S.377f.; s. auch MATTIANGELI, 1981, S.304ff.). *Herkules* und *Osiris* sind wie viele der Figuren aus der Sala Regia mit der mythologischen Gründungsgeschichte Viterbos in der Tradition Annios verknüpft. Dokumente zu diesen beiden Fresken sind nicht überliefert, jedoch zu dem von Nucci und Ligustri ausgeführten Zyklus der Taten des Herkules und Osiris im Treppengewölbe, die von Croce im Mai 1588 abgeschätzt wurden (s. CAROSI, 1988, S.42ff., Dok.XX, XXIII, XXVI, XXVII und XXIX).

²¹² RÖTTGEN, 1968, S.72.

bestimmt die Funktion dieser bildlichen Kommunikationsformen dahingehend, daß sie Handlungen darstellen sollen, "wie sie gewesen sein könnten, oder richtiger, wie sie gewesen sein müßten, nämlich Ereignisse, die auf Grund ihrer Bedeutung nach Regie und Repräsentation verlangen, die also durch die historische Reflexion gesehen sind: Historienbilder."²¹³

14. BAGNAIA, S. ANTONIO ABATE, 1588

Madonna del Carmelo (Madonna mit Josef und Johannesknaben) (Öl/Lw., 187x122cm, Abb.96, 97)

Während Croces Aufenthalt in Viterbo ist auch das Gemälde der *Madonna del Carmelo* entstanden, sein frühestes bekanntes Tafelbild. Das Bild ist am rechten unteren Rand signiert und datiert: "Baldassar de Cruce / Bononiensis · Pinxit / MDLXXXVIII".

Anlässlich der großangelegten Ausstellung zur Kunst und Stadtplanung unter Sixtus V. (Frühjahr 1993, Rom, Palazzo Venezia) ist das Gemälde restauriert worden. Dabei wurden im blaugrünen Mantel Mariens und im braunen Umhang Josefs Übermalungen festgestellt, die aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der darunterliegenden Farbschichten nicht wieder entfernt wurden²¹⁴.

Ungeachtet dieser späteren Eingriffe kann man im Unterschied zu Croces teilweise summarischer und andeutender Freskotechnik, wie er sie in Viterbo praktiziert hat (und nicht zuletzt bedingt durch das andersartige Medium) subtilere Farbübergänge, eine feinere Pinselführung sowie eine größere Zurückhaltung in der Farbigkeit feststellen. In der Komposition und im Figurentypus dieser qualitätvollen Arbeit sind Croces bologneser Wurzeln offenkundiger als in jedem anderen seiner Werke²¹⁵.

Ein weiterer Befund der Restaurierung ist, daß das Bild nachträglich vergrößert

²¹³ RÖTTGEN, 1968, S.76.

²¹⁴ s. M.G. BERNARDINI, *Baldassarre Croce: la Madonna del Carmelo con san Giuseppe e san Giovannino*, in: M.L. MADONNA (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.334.

²¹⁵ Vor allem im Antlitz mit den herabblickenden, halb geschlossenen Augen lebt die Tradition der bologneser Madonnendarstellungen der ersten Hälfte des 16.Jahrhunderts noch einmal auf. Zu denken ist dabei an Werke Innocenzo Francuccis und Giovanni Battista Ramenghis. Diese Tradition hat nach der Jahrhundertmitte in den Werken Prospero Fontanas (Abb.100) und Orazio Samacchinis (Abb.98 u. 99) ihre Fortsetzung gefunden. M.G. Bernardini hat zurecht auf die kompositionelle Nähe des Gemäldes zu Lorenzo Sabatinis *Thronender Madonna mit Heiligen* (nach 1570; Abb.101) in den Berliner Staatlichen Museen verwiesen (BERNARDINI, 1993, S.334). Vor allem Samacchini und Sabatini kommen auch als Lehrer Croces in Frage, zumal sie ebenfalls in den 1570er Jahren nach Rom übersiedelten und deshalb Croce die Anregung gegeben haben könnten, nach seiner Lehrzeit gleichfalls dorthin zu gehen.

Die hohe Qualität von Croces Bild läßt auf eine größere Erfahrung auf dem Gebiet der Tafelmalerei, die er in seiner Jugendzeit in Bologna gesammelt hat, schließen, so daß man für die Zukunft noch auf weitere Zuschreibungen auf diesem Gebiet hoffen darf.

wurde, um es für seinen jetzigen Rahmen passend zu machen. Dieser Umstand gibt Anlaß zu der Vermutung, daß es ursprünglich gar nicht für die Kirche S. Antonio Abate bestimmt war, sondern erst später als Schenkung dorthin gelangt ist²¹⁶.

Ihren Titel verdankt die *Madonna del Carmelo*, so darf man vermuten, der Ikone, die Maria in der Hand hält. Croce hat in ihr sicherlich eine Karmeliterikone kopiert, die sich im Besitz des Auftraggebers befunden hat. Diesen Ikonen, die zumeist aus dem byzantinischen Gebiet importiert wurden und die den Ursprung des Ordens vom Berg Karmel dokumentieren sollten, waren in der Gegenreformation in hohem Maße verehrte Kultobjekte²¹⁷.

Von Malvasia erfahren wir, daß Croce in Viterbo über die Freskierung der Sala Regia hinaus weitere Werke ausgeführt hat²¹⁸. Namentlich erwähnt er "quella tanto graziosa mezza Madonna sopra la porticella, che riferisce in istrada, di certi Padri"²¹⁹. Diese knappe Beschreibung könnte auf die kaum noch wahrzunehmenden Freskenreste einer halbfigurigen *Madonna mit Christusknaben und zwei Heiligen* im Tympanon der Chiesa del Gesù zutreffen (Abb.102 u. 103). Der schlechte Erhaltungszustand zwingt zur Zurückhaltung bei der Zuschreibung, doch ist zumindest auf die starke Ähnlichkeit zwischen der linken Hand Mariens in diesem Fresko und im Gemälde der *Madonna del Carmelo* hinzuweisen.

15. ROM, S. MARIA MAGGIORE, 1593

Vier Szenen aus dem Leben Mariens

²¹⁶ s. BERNARDINI, 1993, S.334.

Anhand der von V. Frittelli zusammengetragenen Dokumente läßt sich die erstmalige Nennung des Gemäldes an seinem heutigen Aufbewahrungsort für das Jahr 1647 festmachen, als in einem Nachlaßpapier von einem "[...]altare della B. Vergine e S. Giovanni esistente nella chiesa di S. Antonio" die Rede ist. In einem Inventar aus dem Jahre 1616 ist ein Gemälde "con l'effigie della Gloriosa Vergine Maria da tenere nella residenza del governatore" aufgelistet (in: V. FRITTELLI, *Bagnaia. Cronache d'un terra del Patrimonio*, Bagnaia 1977, S.136). M.G. Bernardini folgert daraus, daß das Bild vom Kardinal Federico Cornaro, an den von 1588-90 die Villa Gambara verpachtet worden war, für die Kirche S. Antonio Abate in Auftrag gegeben worden ist, dieser es jedoch dann für seine Residenz behalten hat (BERNARDINI, 1993, S.334). Sind diese Spekulationen zutreffend, so muß das Gemälde zwischen 1616 und 1647 in die Kirche gelangt sein.

²¹⁷ Vgl. H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S.381; W.B. BARCHAM, *The Religious Paintings of Giambattista Tiepolo. Piety and Tradition in Eighteenth-century Venice*, Reihe: Clarendon Studies in the History of Art, Oxford 1989, S.141-9.

²¹⁸ "Sicome sono da infinitamente celebrarsi le tante opre piú d'ogni altre belle, che di suo si vedono in Viterbo [...]" (MALVASIA, (1678), 1841, S.377).

²¹⁹ MALVASIA, (1678), 1841, S.377.

- Der Tempelgang Mariens** (Abb.104)
Die Vermählung Mariens (Abb.106)
Die Anbetung der Könige (Abb.105)
Die Pietà (Abb.108)

Während der auf das Pontifikat Sixtus' V. folgenden Amtszeiten Urbans VII. (1590), Gregors XIV. (1590-91) und Innozenz' IX. (1591) ist Croce als Künstler bislang nicht zu fassen²²⁰. Mit dem Amtsantritt Clemens' VIII. eröffnete sich für Croce erneut ein weites Betätigungsfeld in seiner Wahlheimat Rom.

Das erste clementinische Projekt unter Beteiligung Croces ist der unter der Verantwortlichkeit des Erzpriesters Domenico Pinelli im Jahre 1593 ausgeführte *Marienzklus* in S. Maria Maggiore. 22 der insgesamt 24 Szenen sind in den mit den Obergadenfenstern alternierenden Blindfenstern, die verbleibenden zwei an der Portalinnenwand angebracht²²¹.

Baglione schreibt in seinen "Le nove chiese" sechs dieser Fresken Croce zu: dies sind, beginnend an der Südwand des Mittelschiffs, der *Tempelgang Mariens* (Abb.104), die *Vermählung Mariens* (Abb.106), die *Anbetung der Könige* (Abb.105), die *Kreuzigung* (Abb.110) und die *Pietà* (Abb.108); der *Marientod* (Abb.236) über dem Eingangsbogen zur Cappella Paolina ist erst im Zuge der paulinischen Erweiterungen im Jahre 1612 entstanden²²².

²²⁰ Einziges Zeugnis aus dieser Zeit ist die Einlösung der 75 Scudi Mitgift seitens Hersilia Palumbo, der Schwiegermutter Croces, am 5.2.1591 (ASR, 30 not. cap., uff.3, not. M. Saraceno, fol.93r).

²²¹ Zur Neufassung des Mittelschiffes von S. Maria Maggiore und dessen Datierung - im September 1592 wurden die Verträge mit den Stukkatoren geschlossen, 1593 wurde aus Anlaß der Fertigstellung eine Inschrift über dem Hauptportal angebracht - s. K. SCHWAGER, *Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V.*; in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd.20, 1983, S.241-312 (v.a. S.295-301). Der Marienzklus hat sowohl in der älteren Guiden- und Vitenliteratur wie auch in der neueren Forschung Beachtung gefunden, wobei jedoch zumeist nur die summarische Nennung der Fresken durch Baglione unkritisch reproduziert wird (BAGLIONE, (1639) 1990, S.189f.; DERS., 1642, S.60, 119f., 148, 298f., 359). Herauszuheben ist allein die differenziertere Untersuchung M.C. Abromsons, dem Unstimmigkeiten zwischen den beiden Baglioneschriften nicht verborgen geblieben sind (M.C. ABROMSON, *Painting in Rome During the Papacy of Clement VIII (1592-1605): A Documented Study*, Ph.D., New York, Columbia University 1976, S.105-115; desweiteren: FELINI, 1610, S.20; MANCINI, (1621) 1956-57, S.78; TITI, (1674) 1987, S.139; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.102f.; C. STRINATI, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*; in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1980, S.26; POSSANZINI, 1985, S.178; L. BARROERO, *La basilica dal Cinquecento all'Ottocento*; in: C. PIETRANGELI (Hg.), *S. Maria Maggiore a Roma*, Florenz 1988, S.215-315, v.a. S.224; S. MACIOCE, *Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Rom 1990, S.114f.).

²²² BAGLIONE, (1639), 1990, S.189f.

Neben Croce nennt Baglione F. Fenzoni, A. Lilio, V. Salimbeni, G.B. Ricci und O. Gentileschi als beteiligt an der Ausführung des Zyklus.
 Zum *Marietod* s. Kat.Nr.34.

Wirken Croces Fresken im Kommunalpalast von Viterbo aus entwicklungsgeschichtlicher Sicht etwas unentschieden aufgrund ihrer vermittelnden Stellung zwischen spätmanieristischer Kompositionsweise in der Art Perino del Vagas oder Taddeo Zuccaris und dem neuen Streben nach großflächiger Ordnung und Zentralisierung des historischen Geschehens, wie es für das clementinische Kunstschaffen bestimmend wurde, so ist in den Fresken des Marienzyklus der Schritt zu letzterem hin vollzogen²²³. Zwar rekurriert Croce in Szenen wie dem *Tempelgang Mariens*, der *Vermählung Mariens* und der *Anbetung der Könige* auf gleichsam kanonische Bildformeln, er deutet sie aber neu, indem er die Nebenszenen entwertet und die mariologische Erzählung zum zentralen Bildgegenstand erhebt. Zum Vergleich sei als Vertreter der älteren Darstellungsmodi die *Anbetung der Könige* (Abb.105b) von Prospero Fontana (ca. 1565, Bologna, Convento del Corpus Domini) neben Croces Bildfindung gestellt.

In der Hinwendung zu einer einfachen, vor allem am Vorbild Raffaels orientierten Bildsprache zeigt sich Croces Sensibilität für aktuelle Strömungen, seine Fähigkeit, sich künstlerische Tendenzen anzuverwandeln.

Protagonist des "nuovo ideale classico"²²⁴ ist der Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino, der unter Clemens VIII. zum führenden Maler Roms avanciert war. Cesaris Kunst wurde stilbildend für eine große Zahl von Malern seiner Zeit; Croce war jedoch mit seinen Fresken in S. Maria Maggiore überhaupt der erste unter ihnen, der sich das neue durch Cesari geprägte Ideal zu eigen machte²²⁵. Augenscheinlich sind die Entsprechungen im Figuren- und Gesichtstypus der weiblichen Personen aus Croces *Pietà* (Abb.108) und denen aus Cesaris *Madonna mit den Heiligen Anna, Maria Magdalena und Johannes Evangelista* (Abb.109), ein Tafelbild, das mit seiner Entstehungszeit um 1592/93 den Croce-Fresken zeitlich unmittelbar vorausgegangen ist²²⁶. Croces Maria scheint eine Synthese aus der jugendlichen Physiognomie ihres Pendants und dem würdevoll-herben Antlitz der Hl. Anna aus Cesaris Bild zu sein. In dem Fresko der *Vermählung Mariens* erkennt man das architektonische Gestaltungsprinzip einer zentralperspektivischen Raumflucht aus Raffaels *Schule von Athen* wieder, das bei Croce allerdings durch die weniger monumental wirkende Adaption Giuseppe Cesaris in seinem Fresko des *Hl. Lorenz unter den Armen und Kranken* aus S. Lorenzo in Damaso

²²³ Zu den neuen Kompositionsmaximen unter Clemens VIII. vgl. RÖTTGEN, 1968, v.a. S.74-81.

²²⁴ RÖTTGEN, 1973, S.36.

²²⁵ Vgl. RÖTTGEN, 1973, S.53: "Parecchi pittori si sono orientati alla maniera del Cesari: il primo tra questi fu BALDASSARE CROCE che nei suoi affreschi sulle pareti della navata centrale di S. Maria Maggiore nel 1593 aderì allo stile del Cesari di questi anni".

²²⁶ Das Bild befindet sich in Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts; s. RÖTTGEN, 1973, S.76f.

vermittelt ist²²⁷. Daß jedoch diese zunächst so einseitig anmutende Abhängigkeit Croces von den Kompositoren Cesaris zu relativieren und durchaus im Sinne einer wechselseitigen künstlerischen Beeinflussung zu korrigieren ist, zeigt Cesaris Gemälde des *Tempelgang Mariens* (1597), für das er sich des Bildschemas aus Croces Fresko gleichen Inhalts in S. Maria Maggiore bediente²²⁸.

Für die *Vermählung Mariens* ist eine der wenigen bekannten Vorzeichnungen Croces erhalten (Abb.107), an der sich die charakteristischen Merkmale seines Zeichenstils festmachen lassen²²⁹. Deutlich ist, wie in den meisten Zeichnungen Croces, die Quadrierung zu erkennen, die die Übertragung in ein anderes Format erleichtert. In weichen, durchgezogenen Kreidestrichen sind die Konturen der Figuren, die Faltenwürfe der Gewänder und die Umrißlinien der Architektur angegeben. Die Hauptumrißlinien sind akzentuierend mit der Feder nachgezogen. Die Gesichter sind stereotyp und nur summarisch angedeutet. Lavierungen und Weißhöhungen vermitteln einen Eindruck von der räumlichen und plastischen Wirkung des auszuführenden Freskos. Auffallend ist die großzügige, lockere Verteilung der Figuren des Entwurfs im Unterschied zur gedrängten Komposition der tatsächlichen Umsetzung. In der Zeichnung deutet sich so die allgemeine Tendenz der römischen Malerei in den neunziger Jahren zu breitangelegten, bühnenhaften Kompositionen an, die sich dann im Fresko aufgrund des durch die Architektur vorgegebenen schmalen Formats der Bildfelder nicht realisieren ließ. Gleiches läßt sich für eine Vorzeichnung zur *Anbetung der Könige* feststellen, die jüngst im Kunsthandel angeboten worden ist.²³⁰

Die Zuschreibungen Bagliones sind in der Forschung für verbindlich erachtet worden. Bei der Sichtung der Bilder, die Croce von Baglione zugewiesen werden, fällt jedoch eines stilistisch heraus, und zwar die *Kreuzigung* (Abb.110). Hier sind weder die charakteristischen Physiognomien noch die glatten Faltenwürfe der Gewänder der übrigen Fresken anzutreffen. Vor allem hat der eher schwächliche gekreuzigte Erlöser nichts mit dem breitschultrigen, muskulösen Christus der *Pietà* gemein. Ein weiterer, vielleicht marginal erscheinender Unterschied ist, daß in den vier mit Sicherheit Croce zuzuschreibenden Szenen die Münder aller Figuren fest

²²⁷ Cesaris Fresken in S. Lorenzo in Damaso aus den Jahren 1588/89 sind bis auf ein einziges Fragment zerstört worden. Das angesprochene *Lorenz-Fresko* ist uns durch ein Bozzetto (London, Slg. E. Schapiro) bekannt (vgl. RÖTTGEN, 1973, S.68f.)

²²⁸ Cesaris Bild befindet sich im Pariser Louvre (vgl. RÖTTGEN, 1973, S.95f.).

²²⁹ Die Zeichnung ist in Privatbesitz, 1969 war sie auf der Edinburgh Festival Exhibition zu sehen (Feder, braune Tusche und braune Lavur über schwarzer Kreide, weiß gehöht, Quadrierung in schwarzer Kreide, 41,9x27,6 cm).

Die Zuschreibung ist Philip Pouncey zu verdanken (s. T. MULLALY, *Italian Sixteenth-Century Drawings in Edinburgh*, in: *The Burlington Magazine*, Bd.CXI, No.790-801, 1969, S.629-32).

²³⁰ Feder, braune Tinte und Lavur, Unterzeichnung in Kreide, weiß gehöht; 301x232mm; s. BARONI, J.-L./OUGPIN, S., *Colnaghi. An Exhibition of Master Drawings*, Kat.Nr.16, New York 1998.

geschlossen sind, in der *Kreuzigung* jedoch sowohl Maria als auch Johannes die Lippen leicht geöffnet haben.

Die Zuverlässigkeit Bagliones als Quelle bezüglich des Marienzyklus ist schon deshalb in Frage zu stellen, weil er drei der Fresken (die *Engelsglorie*, das *Pfingstfest* und die *Marienkrönung*) weder in seinen "Le Nove Chiese" noch in den "Viten" erwähnt. Deutlich wird Bagliones Unsicherheit vor allem darin, daß er die *Vermählung Mariens* und die *Kreuzigung*, die er 1639 in den "Nove Chiese" als Werke Croces identifiziert hat, in der drei Jahre später erschienenen Vitenschrift nicht mehr nennt²³¹. Während sich die *Vermählungsszene* nahtlos in das Oeuvre Croces einreicht, scheint mir die *Kreuzigung* von einem anderen Freskant zu stammen. Diesen glaube ich mit Ventura Salimbeni benennen zu können, der in S. Maria Maggiore die *Verkündigung an Maria* und die *Rückkehr des zwölfjährigen Jesus aus dem Tempel* ausgeführt hat. Ein stilistisch gut vergleichbares Bild, wenn auch mit perspektivisch in den Raum gestelltem Kreuzifix, ist die *Kreuzigungstafel* (Abb.111) Salimbenis aus S. Agostino in Rom, entstanden um 1589/90, auf der ein ganz ähnlicher Christustyp anzutreffen ist. Das Antlitz des Johannes der Kreuzigung aus S. Maria Maggiore ist dem ebenfalls aufblickenden Hl. Gregor aus der in Perugia befindlichen *Pestprozession* (Abb.112) verwandt²³².

16. VITERBO, PALAZZO VESCOVILE, ca.1593

Das Pfingstfest (Abb.115)

²³¹ BAGLIONE, (1639), 1990, S.189f.

Bagliones Unsicherheit läßt sich womöglich damit erklären, daß er zur Entstehungszeit des Marienzyklus vermutlich gar nicht in Rom weilte. Anfang der 1590er Jahre hielt er sich in Neapel auf, wo er dem Cavalier d'Arpino assistierte. In Rom ist er erst wieder mit den nach 1595 ausgeführten Fresken für S. Pudenziana greifbar (vgl. R. MÖLLER, 1989, S.94f.)

¹²⁹ Zu Salimbenis *Kreuzigung* in S. Agostino s. L. VAGNOZZI, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.191; zur *Pestprozession* (nach 1600 entstanden) s. P.A. RIEDL, *Zum Oeuvre des Ventura Salimbeni*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd.9, H.I-IV, 1960, S.221-248.

Daß Croces und Salimbenis Malstil eine gewisse stilistische Ähnlichkeit aufweisen, läßt sich daran ablesen, daß Riedl, wie auch zuvor schon Scavizzi, die *Einkleidung der Hl. Klara* aus S. Maria degli Angeli in Assisi, ein Fresko, das sich mit Bestimmtheit als Werk Croces ausmachen läßt (s. Kat.Nr.25), Salimbeni zuschreibt (RIEDL, 1960, S.224f.; G. SCAVIZZI, *Su Ventura Salimbeni*, in: *Commentari*, X, 2-3, Rom 1959, S.124, Anm.35).

Im Besitz der Biblioteca Hertziana in Rom befindet sich eine Rötelzeichnung für einen *Johannes unter dem Kreuz* (Abb.113, 213x147mm; verso: Durchzeichnung mit variierten Armhaltung des Johannes; schwarze Kreide, Abb.114), die Röttgen in einem der Zeichnungen beigelegten Befund als Studie für die *Kreuzigung* in S. Maria Maggiore bestimmt hat. Bei aller Nähe der Rötelzeichnung zum Johannes im Kreuzigungsfresko ist dennoch auf die Unterschiede zwischen beiden hinzuweisen: die Beinstellung, die Armhaltung sowie der Gewandtypus und dessen Faltenspiel stimmen nicht überein. Croce kommt hier meines Erachtens als Zeichner nicht in Frage. Allein schon das scharf geschnittene Profil mit der Hakennase und der überdeutlich prononcierten Kinnpartie lassen ihn ausscheiden.

Croces nichtdatiertes Gemälde des *Pfingstfestes* (Apg 2, 1-13) entstammt der Zeit seiner größten stilistischen Nähe zur Kunst des Cavalier d'Arpino um 1592/93²³³.

Asketisch wirkende Männerphysiognomien mit scharfgeschnittenen, knöchigen Nasen mit einem Lichtreflex auf dem Nasenrücken sind die Identifizierungsmerkmale für Croces Schaffen dieser Jahre. Um Croces Autorschaft zu belegen, genügt es, die Figur der Maria neben ihr Pendant aus der *Pietà* (Abb.108) in S. Maria Maggiore zu stellen; das Gesicht des Josef aus diesem Fresko findet sich in einigen der Apostel des *Pfingstfestes* ebenfalls wieder. Vergleicht man Croces *Pfingstfest* mit Niccolo Circignanis Umsetzung desselben Sujets in Il Gesù (Cappella dei SS. Apostoli, 1585-87, Abb.116), so wird deutlich, wie sehr sich Croce zu diesem Zeitpunkt bereits von der künstlerischen Auffassung des bis dahin als vorbildlich erachteten Künstlers gelöst hat. Circignanis Komposition ist dynamischer, das Ereignis der Ausgießung des Heiligen Geistes ist als dramatische Begebenheit aufgefaßt, das den Anlaß zur Darstellung bewegter Serpentinafiguren bietet. Croces Fassung des Themas hingegen ist beruhigt, das Pfingstwunder ist als spirituelles, sich im Innern der Personen vollziehendes Geschehen gegeben.

Die Tafel, die sich ehemals in S. Biagio in Viterbo befand, ist von Faldi als Werk Filippo Caparozzis bestimmt worden. Faldi nimmt zwar Notiz von den deutlichen stilistischen Unterschieden des *Pfingstfestes* zu Caparozzis *Madonna mit Heiligen* in der Kirche Sant'Angelo in Spatha, versucht jedoch diese damit zu begründen, daß er ersteres aufgrund seiner "stretta osservanza darpinesca" zum Frühwerk erklärt, während die qualitativ dahinter zurückstehende *Madonna mit Heiligen* eine spätere Entwicklungsstufe des Künstlers repräsentiere, als dieser sich bereits von den aktuellen kulturellen Strömungen abgenabelt habe²³⁴. Die kühle, mechanische Darstellung der Tafel aus Sant'Angelo zeigt allerdings eine völlig andere Handschrift als das Vergleichsbild, die sich nicht mit einem persönlichen Stilwandel erklären läßt. Vielmehr handelt es sich bei dem *Pfingstfest* um jene "Missione dello Spirito Santo", die Malvasia in der Vita Croces unter den viterbesischen Werken des Künstlers aufgelistet hat²³⁵.

17. ROM, S. PRASSEDE, ca. 1594 (Abb.117-119)

Die Dornenkrönung (Abb.117)

Zwei Engel (Abb.118 u. 119)

Croces *Dornenkrönung* mit den beiden flankierenden *Engeln* in S. Prassede ist Teil des von Alessandro de'Medici - von 1594 bis 1600 Titelnkardinal der Kirche -

²³³ Das Gemälde ist mir von H. Röttgen als Werk Croces zur Kenntnis gebracht worden.

²³⁴ FALDI, 1970, S.67.

²³⁵ MALVASIA, (1678), 1846, S.377.

in Auftrag gegebenen *Passionszyklus*, der das Hauptschiff unterhalb der Obergadenfenster und die Eingangswand schmückt²³⁶. Die *Dornenkrönung* (Abb.117) ist, vom Portal her betrachtet, die dritte Szene der Epistelseite.

Die Darstellungen der Passion in S. Prassede haben ihre unmittelbaren römischen Vorgänger in den Zyklen sixtinischer Zeit in der Scala Santa (1587) und in Roncallis Fresken der Cappella Mattei in S. Maria in Aracoeli (nach 1585). In der Szene der *Dornenkrönung* dieser beiden Kampagnen (Abb.120 u. 121) - die der Scala Santa stammt von Cesare Nebbia²³⁷ - sind die wesentlichen kompositorischen Richtlinien für die Bildfindung Croces bereits angelegt: Christus thront in der Bildmitte mit gesenktem Haupt, umgeben von den Kriegsknechten des Pilatus, von denen ihm zwei mit langen Stöcken die Dornenkrone aufsetzen, während ein dritter vor dem Gepeinigten kniet und ihm das Rohr überreicht (Mt 27,27-30). Zwei Personen im Hintergrund beobachten das Geschehen, das sich vor einer fiktiven Architekturkulisse, die das Prätorium des Pilatus vorstellt, ereignet. Das konventionelle Sujet erfährt bei Croce einige Abwandlungen, die für die Lektüre des Bildes Konsequenzen haben. Christus ist bei Croce nicht mehr frontal, sondern im Profil gegeben und das zentrale Ereignis der Dornenkrönung, in Übereinstimmung mit der unter Clemens VIII. vorherrschenden Auffassung einer Konzentration auf das Wesentliche der Bilderzählung, ganz im Bildvordergrund angesiedelt. Dazu gehört auch die Reduzierung des Personals auf wenige für die Bildaussage erforderliche Figuren. Im Weglassen des eher Nebensächlichen zugunsten der Bildaussage ist Croce in S. Prassede konsequenter als in jedem anderen seiner Bilder, aber auch als die meisten Historienmaler seiner Zeit, wie etwa die Equipe führender Maler, die um 1600 in S. Giovanni in Laterano den *Konstantinszyklus* ausführte. Abgese-

²³⁶ Die Auftraggeberschaft Kardinal de' Medici ist aufgrund des an mehreren Stellen der Dekoration auftretenden Familienwappens gesichert. Beteiligt waren neben Croce G. Balducci (*Gebet am Ölberg* und *Kreuztragung*), G. Massei (*Christus vor Kaiphas*), A. Ciampelli (*Christus vor Pilatus* und *Ecce Homo*) und möglicherweise P. Nogari (*Gefangennahme Christi*). Von S. Pieri stammt die *Verkündigung an Maria* an der Eingangswand, von C. Rossetti und G. Balducci die monochromen *Josefsszenen* seitlich unterhalb der *Passionsdarstellungen*. Balducci soll auch für die acht *Apostel* auf den Pilastern verantwortlich gezeichnet haben. Während es hinsichtlich einiger Zuschreibungen die Fresken Nogaris, Masseis und Ciampellis betreffend Unstimmigkeiten in der älteren Literatur gibt, ist hingegen die Autorschaft Croces für die *Dornenkrönung* zu keiner Zeit bezweifelt worden.

Vgl. BAGLIONE, 1642, S.78, 90, 104, 294, 298, 319; B. MELLINI, *Delle Antichità di Roma*, Vat. Lat.11905, fol.408r; TITI, (1674ff.) 1987, S.133; B. DAVANZATI, *Notizie al Pellegrino della Basilica di Santa Prassede*, Rom 1725, S.269ff.; PIO, 1977, S.213; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.102; M. APOLLONI GHETTI, *S. Prassede*, Reihe: Le chiese di Roma illustrate, n.66, Rom 1961, S.79; ABROMSON, 1976, S.115ff.; POSSANZINI, 1985, S. 178; MACIOCE, 1990, S.132ff.;

²³⁷ Neuerdings ist die Szene Giov. Batt. Ricci zugesprochen worden (vgl. ZUCCARI, 1992, S.125 u. 135). Das Fresko ist jedoch kompositorisch und stilistisch mit den Kompositionen Nebbias im Dom von Orvieto und im römischen Oratorio del Gonfalone nahezu identisch, so daß wenig Anlaß besteht, Scavizzis ältere Zuschreibung (1960, S.334) in Frage zu stellen.

hen von einer Repousoirfigur am rechten Bildrand sind in Croces *Dornenkrönung* nur die beiden Priester im Bildhintergrund als Nebenfiguren gegeben. Diese sind durch ihre Vereinzelung aufgewertet und durch die schrägansichtige Architektur, deren Fluchtlinien sich in der rechten der beiden Figuren schneiden, akzentuiert. So wird deutlich, daß beide, die durch ihre Gewandung als Priester ausgewiesen sind, für die bildliche Kommunikation von großer Bedeutung sind. Die Priester sind im Gespräch einander zugewandt, der rechte von beiden weist mit beiden Händen auf die Szenerie der Dornenkrönung. Eine ganz ähnliche Figur finden wir in dem nur wenig später entstandenen Fresko des *Martyriums des Hl. Gabinus* (Abb.122) in S. Susanna wieder, wo sie, links neben dem Heiligen stehend, durch ihre monumentale Erscheinung beinahe ebenso zum Blickfang wird, wie der gemarterte Gabinus selbst. Die Funktion solcher Assistenzfiguren ist die einer anonymen Zeugenschaft, die das Hauptgeschehen durch ihre demonstrative Gestik akzentuiert und zugleich für die Authentizität des dargestellten historischen Ereignisses bürgt.

18. ROM, S. SUSANNA, 1595/97 [Abb.122-131]

Das Martyrium des Hl. Gabinus (Presbyterium, Abb.122)

Heilige, Kluge Jungfrauen, Evangelisten (Triumphbogen, Abb.124-129)

Die Heiligen Susanna, Gabinus und Felicitas (Krypta, Abb.131)

Der segnende Christus in der Engelsglorie (Krypta)

Gemeinsam mit Cesare Nebbia und Paris Nogari, mit denen er bereits sowohl unter Gregor XIII. als auch Sixtus V. des öfteren zusammengearbeitet hatte, gestaltete Croce um ca. 1596 für den Kardinal Girolamo Rusticucci das Presbyterium von S. Susanna mit Szenen aus der Legende der Titelheiligen und mit dieser verbundener Personen aus²³⁸. Neben der großen Szene des *Martyriums des Hl. Gabinus* (Abb.122) an der evangelienseitigen Chorwand und den beiden darüber angebrachten (an ihre Pendants in Cesaris *Himmelfahrt*fresko in S. Prassede alludierenden) *Engeln* (Abb.123a) stammen auch die *Heiligen* (Abb.124, 125, 128, 129) an den Triumphbogenpfeilern und die *Evangelisten* (Abb.127) und

²³⁸ Es sind keine Zahlungen bekannt, die unmittelbar auf die Fresken Bezug nehmen. Dennoch lassen sie sich anhand anderer das Presbyterium betreffender Dokumente in die Jahre 1595-97 datieren: Für das Jahr 1595 ist die Zerstörung der alten, mit Mosaiken versehenen Abside dokumentarisch belegt. Dieses Datum erscheint auch in der am Triumphbogenscheitel angebrachten Inschrift: HIERONIMUS / CARD· RUSTICUCIUS / MDXCV. Einem Avviso vom 16. August 1597 ist zu entnehmen, daß die Ausgestaltung des Presbyteriums abgeschlossen ist (vgl. H. HIBBARD, 1971, S.112f.; ABROMSON, 1976, S.135f. u. Anm.82; A.M. AFFANNI u.a., *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Reihe: Itinerari d'Arte e di cultura - Chiesa, Rom 1993, S.35).

Das Altargemälde mit dem *Martyrium Susannas* stammt von Tommaso Laureti, der ebenfalls schon unter Gregor XIII. in der vatikanischen Sala di Costantino freskiert hatte, aber nicht der Equipe um Croce, Nebbia und Nogari angehörte.

Klugen Jungfrauen (Abb.126) der Bogenzwickel von Croce. Des weiteren sind ihm das Halbfigurenfresko der Heiligen *Susanna, Gabinus und Felicitas* (Abb.131) auf dem Altar der Krypta und das darüber im Gewölbe des Baldachins befindliche Fresko des *Segnenden Christus mit Engeln* zuzuweisen²³⁹.

Für das Fresko des *Martyriums des Hl. Gabinus* existiert ein Modello (Abb.123), das einzige überhaupt, das von Croce bekannt ist²⁴⁰. Im Modello sind bereits alle kompositorischen Details des ausgeführten Freskos angelegt; in der Bildmitte befindet sich, in ein Priestergewand gehüllt, der gemarterte Gabinus, Vater der römischen Susanna, in ein bettförmiges, prangerartiges Folterinstrument eingespannt. Über ihm erscheinen auf einer Wolkendecke musizierende Engel, ein gleißender, von Gott gesandter Lichtstrahl erhellt das ansonsten dunkle Verlies. Zur rechten wie zur linken hat sich eine große Menschenschar versammelt, durch eine Tür am linken oberen Bildrand drängen weitere hinzu, in vielgestaltigen Gesten und Gebärden am Schicksal des Märtyrers regen Anteil nehmend. Der einzige Unterschied zwischen Modello und Ausführung besteht in der Figur des Heiligen selbst. Während dessen Gesicht im Modello in Erwartung des göttlichen Heils nach oben gewandt ist und die Hände in Bethaltung auf den Knien aufgestützt sind, ist im Fresko der Kopf über die linke Schulter sinkend mit halb geschlossenen Augen gegeben, die Hände, ineinander verkeilt, gleiten herab, als verließen den Märtyrer die Kräfte. Durch diese Abweichungen vom ursprünglichen Konzept erfährt die Darstellung eine ganz andere Gewichtung. Waren zunächst nur das Leiden und die Folter thematisiert, so ist nun, da im Fresko der Hl. Gabinus im Moment des Sterbens dargeboten wird, der Tod, also der Moment des Übergangs vom irdischen Dasein, das die herbeigeströmten Zuschauer repräsentieren, in die himmlische Existenz, die sich in der Epiphanie des Engelschors andeutet, zum Bildgegenstand erhoben. Es zeigt sich hier deutlich, welche große Bedeutung in der Malerei der katholischen Reform einzelnen Gesten zukommt. Sie haben im Bild eine rhetorische, sprachanaloge Funktion, sie können Argumentationen wie auch Gemütszustände verdeutlichen. In John Bulwers *Chironomia* von 1644, einem kanonischen Werk zur Gebärdensprache, finden sich

²³⁹ Baglione (1642, S.298) erwähnt zwar die Triumphbogenfresken ("& intorno all'arco di fuori l'opera a fresco è del suo pratico pennello"), die der Krypta, in der die Reliquien der dargestellten Heiligen aufbewahrt sind, läßt er jedoch unerwähnt. Der stilistische Vergleich mit dem Presbyteriumsfresko läßt allerdings keinen Zweifel an Croces Autorschaft zu (vgl. AFFANI, 1993, S.46). Die von Forcella (Bd.IX, S.534) vorgefundene Inschrift mit dem Datum 1595 belegt, daß diese Fresken im Kontext der Ausgestaltung des Presbyteriums entstanden sind und nicht etwa erst im Zuge der von Croce in den Jahren 1598-1600 ausgeführten Freskierung des Kirchenschiffes.

Weitere Literatur: BAGLIONE, 1642, S.73, 88, 117; MOLA, (1663), 1966, S.89; TITI, (1674) 1987, S.158; PIO, 1977, S.213; CUNNINGHAM, 1961, S.11ff.; POSSANZINI, 1985, S.178; MACIOCE, 1990, S.144ff.

²⁴⁰ Die Abbildung des Modellos aus Schweizer Privatbesitz, von dem weder die Maße noch exakte technische Angaben zu ermitteln sind, hat mir H. Röttgen zugänglich gemacht, der in einer Expertise für Sotheby's (10.11.1991) die Autorschaft geklärt hat.

rhetorische Exempla, die sich auf die beiden unterschiedlichen Handhaltungen des Gabinus anwenden lassen. Die aufgerichteten, aneinandergelegten Hände entsprächen gemäß dem Muster Bulwers der Bedeutung "Oro" (Abb.133), sie stehen also für eine Bitte oder ein Gebet im allgemeinsten Sinne; die gefalteten, herabgeneigten Hände zeigen die "Tristitia animi" (Abb.133), also die Betrübnis der Seele, an²⁴¹. Es soll hier jedoch nicht auf der konkreten Übereinstimmung der Bedeutungen von Gesten bei Croce und denen aus Bulwers Abhandlung, die gut fünf Jahrzehnte später erschienen ist, insistiert werden, vielmehr soll durch den Vergleich illustriert werden, wie Croce bei der Findung der Bildidee, vermutlich in Abstimmung mit seinem Auftraggeber Kardinal Rusticucci, von einem allgemeinen Sinn der Bildaussage (Bitte, Gebet) zu einer dezidierteren Lösung, deren konkreter Gehalt noch an den rhetorischen Schriften des 16. Jahrhunderts überprüft werden müßte, gelangt ist. Insgesamt haben wir hier einen Beleg dafür, daß in den Bildern Croces eine über die tridentische Forderung nach einer simplen, leicht verständlichen Bildsprache hinausgehende, an theoretischen Modellen der antiken Rhetorik orientierte Ebene der bildlichen Kommunikation angelegt ist.

19. ROM, S. SUSANNA, 1598-1600, (Abb.1-11)

***Sechs Szenen aus der Erzählung der alttestamentarischen Susanna (Susanna und die beiden Alten; Die Beschuldigung Susannas durch die Alten; Die Inspiration Daniels durch Gott; Daniel befragt einen der beiden Alten; Die Steinigung der beiden Alten; Die Rehabilitation Susannas; Abb.4-9)
Propheten, Putten (Abb.10, 11)***

Die Fresken der Susannenlegende (Dan 13) sind Gegenstand ausführlicher Erörterung des 1. Kapitels (zur Entstehungschronologie siehe v.a. Kap.I.2).

20. ROM, S. MARIA DEI MONTI, 1599

²⁴¹ J. BULWER, *Chironomia: or, the Art of Manuall Rhetoricke*, London 1644; die Abbildungen sind R. Preimesbergers Aufsatz *Tragische Motive in Raffaels »Transfiguration«* (in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.50, 1987, S.89-115) entnommen.

Eine unmittelbare Anwendung der Bulwerschen Gebärdenformeln auf die Bildsprache der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts ist nicht unproblematisch, da Bedeutungsverschiebungen aufgrund der zeitlichen Distanz zwischen der Entstehung der Fresken und der des Traktats ins Kalkül zu ziehen sind. Auch wären nationale oder regionale Bedeutungsspezifika der italienischen, bzw. der römischen Malerei zu berücksichtigen. Allerdings handelt es sich bei den herangezogenen Gesten um solche allgemeinsten sakraler Natur, für die eine kanonische Gültigkeit über einzelne Epochen und regionale Grenzen hinaus angenommen werden kann, zumal die Quellen der Rhetorik des 16. und 17. Jahrhunderts in der Antike, so vor allem bei Cicero und Quintilian zu suchen sind. Es bliebe zu eruieren, ob es in Italien bereits im 16. Jahrhundert eine oder mehrere der Schrift Bulwers vergleichbare kanonische Abhandlungen gegeben hat, die den Malern als Grundlage für die gezielte Umsetzung von argumentativen oder emotionalen Inhalten in die bildliche Rhetorik gedient haben.

Die Marienkrönung
Die Heimsuchung

Gegen Ende des Jahres 1599 war Croce in zwei Kirchen parallel tätig, wie sich aus Dokumenten ersehen läßt, nämlich in S. Maria dei Monti (Zahlungen von Oktober bis Dezember) und in Il Gesù (September bis Dezember)²⁴².

Gemeinsam mit Paolo Guidotti, Marzio Ganassini, Ferdinando Sermei und Francesco Carrarino freskierte Croce die Kuppel von S. Maria dei Monti mit Szenen des Marienlebens. Traditionell werden ihm die *Heimsuchung* und die *Marienkrönung* zugeschrieben²⁴³.

21. ROM, IL GESÙ, CAPPELLA DEL SACRO CUORE, 1599, (Abb.134-147)

Die lateinischen Kirchenväter Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Gregor der Große (Abb.135-138)

Die vier Evangelisten (Abb.139-142)

Engel, Cherubimsköpfe, die Heilig-Geist-Taube (Abb.143-147)

Die Fresken in der Kuppel der Cappella del Sacro Cuore (ehemals Capp. di S. Francesco d'Assisi, rechts der Apsis), ausgeführt zwischen September und Oktober 1599, sind neben dem Zyklus der *alttestamentarischen Susanna* in S. Susanna als das Hauptwerk Croces in dieser Schaffensperiode anzusprechen²⁴⁴.

²⁴² Die Rechnungsbücher S. Maria dei Monti betreffend (Arch. del Vicariato, Pia Casa dei Catecumeni e Neofiti, Libro mastro della chiesa, 1586-1614, fol.18f.) finden sich abgedruckt bei V. TIBERIA, *Una notizia sul Gentileschi e sugli altri pittori alla Madonna dei Monti*, in: *Storia dell'arte*, Nr.18, 1973, S.181-184.

Zu Il Gesù siehe Kat.Nr.21.

²⁴³ Vgl. BAGLIONE, 1642, S.298; TITI, (1674) 1987, S.130; PIO, 1977, S.213; LEWINE, 1960, S.343; G. ALTERIO/ F. ROCCHI, *La chiesa Madonna dei Monti*, Rom 1979, S.28; L. BARROERO, *Orazio Gentileschi, 1599*, in: *Antologia di Belli Arti*, 5.Jg., Nr.19/20, 1981, S.169-175; POSSANZINI, 1985, S.178f.

Die Kuppel in S. Maria dei Monti, für die in den fotografischen Kabinetten Roms keine Abbildungen existieren, sind zum gegenwärtigen Zeitpunkt aus Sicherheitsgründen mit einem Netz verhängt, so daß sich keine konkreten Angaben zu Croces Fresken machen lassen. Auch ohne diese zusätzliche Erschwernis ist die Erkennbarkeit der einzelnen Szenen aufgrund der Kuppelhöhe und des unmittelbar darunter durch die Tambourfenster einfallenden Lichts sehr eingeschränkt. Da Croce beide in S. Maria dei Monti ausgeführten Szenen auch andernorts freskiert hat - die *Marienkrönung* in S. Giovanni in Laterano (Kat.Nr.30) und die *Heimsuchung* in S. Maria degli Angeli bei Assisi (Kat.Nr.25) - böte sich hier hinsichtlich der stilistischen Entwicklung des Künstlers die Möglichkeit eines interessanten Vergleichs.

²⁴⁴ Die betreffenden Vermerke in den Rechnungsbüchern aus dem Archivio del Gesù sind auszugsweise zitiert in C. GALASSI PALUZZI, *La Cappella del S. Cuore al "Gesù"*, in: *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, IX/1931, S.64; des weiteren s. CELIO, (1638) 1967, S.18; BAGLIONE, 1642, S.298; TITI, (1674), 1987, S.100; PIO, 1977, S.212; BOLOGNINI AMORINI, 1841, S.102; LEWINE, 1960, S.260f.; ABROMSON, 1976, S.233f.; P.A. DORATI, *Le gemelle del Vignola*, Rom 1978, S.54; POSSANZINI, 1985, S.178; MACIOCE, 1990, S.120.

Die Kuppel ist in acht, von Stuckbändern begrenzte Segmente unterteilt, die wiederum alternierend in zwei oder drei Bildfelder vertikal gegliedert sind. Die dreifach kompartimentierten Segmente zeigen jeweils einen der *lateinischen Kirchenväter* (Abb.135-138), darüber einen *betenden Engel* und im kleinsten Feld oben einen *Cherubimskopf*. In den verbleibenden vier Segmenten über den in die Kuppel eingelassenen Fenstern sind jeweils einer der *vier Evangelisten* (Abb.139-142) und darüber ein *Cherubimskopf* zu sehen. Die Bildfelder werden zum Scheiteltondo hin, in dem illusionistisch die *Heilig-Geist-Taube* aus einer Wolke herabschwebt, kürzer, was optisch den Höhenzug der Kuppel verstärkt.

Das gemeinsame Auftreten von Kirchenvätern und Evangelisten ist in der italienischen Kunst seit dem 15.Jahrhundert ein häufig anzutreffendes ikonographisches Modell, das mit der Ausgestaltung der Kuppel und der vier Kuppelkapellen in S. Pietro in Vaticano nach 1580 neue Aktualität gewann²⁴⁵. Auch in Il Gesù war diese Themenkombination bereits vor Croce mit Giovanni de'Vecchis *vier Evangelisten* im Tambour und den *lateinischen Kirchenvätern* in den Pendentifs der Hauptkuppel vertreten²⁴⁶. Auch Gaspare Celio hatte in der Cappella Mellini in Il Gesù um 1590 die *vier Evangelisten* zur Darstellung gebracht²⁴⁷.

Gegenüber diesen zeichnen sich Croces Sitzfiguren der Evangelisten und Kirchenväter durch ihre heroische und erhabene Monumentalität aus, ihre Ambivalenz zwischen aktiver Körperspannung und kontemplativer Versunkenheit bietet ein eindrucksvolles Zeugnis des entwickelten Repräsentationsstils des Künstlers. Die Voraussetzungen dieser Malerei sind zweifelsohne in Michelangelos *Prophezen* und *Sibyllen* der sixtinischen Decke zu suchen. Armenini hatte 1586 Michelangelos Fresken zum Maßstab aller Deckenmalerei erhoben, indem er feststellte: "[...] io non vi posso adurre esempio, che sia di piú autorità né di piú espressa notizia, che si sia quello della Cappella grande di Palazzo, dipinta da Michel Angelo Buonaroti, la grandezza e perfezzion della quale io tengo esser notissima a tutti i professori."²⁴⁸

²⁴⁵ vgl. G. JÁSZAI, *Kirchenlehrer, Kirchenväter*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd.2, Rom u.a. 1970, S.530-533; H. SEDLMAYR, *Der Bilderkreis von Neu St.Peter in Rom*, in: ders., *Epochen und Werke*, Bd.II, München 1960, S.7-44.

²⁴⁶ Die Fresken de'Vecchis und eines bislang nicht identifizierten "Andrea pittore" wurden zwischen 1583 und 1585 ausgeführt. Im Jahre 1672 wurden sie durch G.B. Gaulli ersetzt, sie sind aber durch ein Gemälde des Kircheninterieurs von Andrea Sacchi überliefert (1641, Museo di Roma). Vgl. P. TOSINI, *Il Gesù. Cupola*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.169-171.

²⁴⁷ s. L. RUSSO, *Il Gesù. Cappella Mellini (della Passione)*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.173-6.

²⁴⁸ G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (1586), hrsg. von M. Gorreri, Turin 1988, S.182.

Weitere Fresken Croces in Il Gesù, in der unter dem Hauptaltar gelegenen Cappella dei SS. Abondio e Abbondanzio, sind mit der Zerstörung der Kapelle im Jahre 1843 zugrunde gegangen²⁴⁹. Der exakte Inhalt der Szenen, die Begebenheiten aus dem Leben der beiden, 1584 in die Kapelle überführten Heiligen zum Gegenstand hatten, ist nicht mehr zu rekonstruieren. Nach dem Tode des im Dienste Kardinal Alessandro Farneses stehenden Prokurators Giulio Folchi im Jahre 1591 wurde dessen für die Cappella di S. Andrea bestimmte Stiftung für die Ausschmückung der Cappella dei SS. Abondio e Abbondanzio umgelenkt. Zahlungen an Lilio und Guidotti erfolgten im September 1602, Ciampelli wurde im März 1603 entlohnt²⁵⁰, womit auch Croces Fresken in etwa diesen Zeitraum zu datieren sind.

22. ROM, S. EUSEBIO, ca. 1600,

Die Madonna mit Kind und vier Heiligen (Öl/Lw., Abb.149)

Einige Schwierigkeiten der Datierung bereitet die Tafel der *Madonna mit Kind und Heiligen* (Abb.148) in S. Eusebio. Erstmals bei Baglione genannt, befand sie sich bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts am Hauptaltar der Kirche, von wo aus sie an die rechte Seitenwand des Chores versetzt wurde²⁵¹. Der Altar wurde von Onorio Longhi im Zuge der von ihm geleiteten Restaurierungen des Jahres 1600 errichtet²⁵². Dem naheliegenden Schluß einer Datierung des Gemäldes in diese Zeit widersprechen meines Erachtens jedoch die stilistischen und kompositorischen Gegebenheiten des Bildes, die einer früheren Entwicklungsstufe des Künstlers anzugehören scheinen.

²⁴⁹ P. Pecchiai (*Il Gesù di Roma*, Rom 1952, S.92f.) nennt neben Croce auch Paolo Guidotti, Giov.Batt. Fiammeri, Agostino Ciampelli und Andrea Lilio als ausführende Künstler. Jedoch wird nur die Beteiligung der beiden letztgenannten durch Baglione bestätigt, der diesen noch Andrea Comodi als Schöpfer der Altartafel mit den *Heiligen Abundius und Abundantius, die vor den Tyrannen geführt werden* hinzufügt (Baglione, 1642, S.140: A. Lilio malte "[...] un quadretto in tavola con un miracolo di risuscitare un morto"; S.320: A. Ciampelli; S.334: A. Comodi).

Vgl. C. GALASSI-PALUZZI, *Note sull'altar maggiore del Gesù*, in: *Roma*, 1927, S.248-253; ABROMSON, 1976, S.232, Anm.32; LEWINE, 1960, S.263f.;

²⁵⁰ s. PECCHIAI, 1952, S.92f; ABROMSON, 1976, S.232, Anm.32.

²⁵¹ BAGLIONE, 1642, S.295 u.299; MELLINI, Vat.Lat.11905, f.267v.; TITI, (1674), 1987, S.126; PIO, 1977, S.212; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.103; E. IEZZI, *La chiesa di S. Eusebio all'Esquilino. "Titulus Eusebii"*, Rom 1977, S.37 u. 43; POSSANZINI, 1985, S.179; F. QUINTERIO/ D. ZARALLI, *Sant'Eusebio all'Esquilino*, in: *Restauri a Roma*, hrsg. von L. Tubello, Rom 1988, S.161.

²⁵² Vgl. BAGLIONE, 1642, S.156; A. PASQUETTI, *Onorio Longhi*, in: Marc. Fagiolo (Hg.), *La Roma dei Longhi*, Kat.Ausst., Rom, Accademia di S. Luca, 15.2-20.3.1982, Rom 1982, S.72f.; QUINTERIO/ ZARALLI, 1988, S.144 u. 158f.

Die glatten Gewänder mit den sparsam eingesetzten, wurzelartig wirkenden Faltenwürfen repräsentieren Croces Stil der Jahre um 1590. Die noch sehr unterschiedlich aufgefaßten Gesichter der vier männlichen Heiligen sind mit Croces Streben nach Vereinheitlichung der Physiognomien in der Zeit um 1600 nicht in Einklang zu bringen. Auch ließ Croce spätestens seit Mitte der 1590er Jahre keine Gelegenheit ungenutzt, in leichter Aufsicht gesehene, perspektivisch verkürzte Köpfe wiederzugeben, worin er es zu einiger Meisterschaft brachte. Die Figur des Heiligen am rechten unteren Bildrand hat ein Pendant in dem an gleicher Stelle plazierten Apostel aus dem *Pfingstfest* im Museo Civico in Viterbo, das ich aus stilistischen Gründen um 1593 datiert habe²⁵³.

Das Gemälde in S. Eusebio ist von einer dicken Firnissschicht überzogen, was eine exakte Einordnung erheblich erschwert. Der äußerst konventionelle Typus der *Sacra Conversazione*, der Croce sicher noch aus seiner Lehrzeit in Bologna vertraut war, hat um 1600 häufiger Verwendung gefunden, wie ein in das Jahr 1602 zu datierendes Gemälde Cristofano Roncallis der *Madonna mit den Hl. Gregor und Andreas* im Oratorio di S. Andrea (Abb.149) auf dem Celio zeigt²⁵⁴. Die für Croces Stil um 1600 untypische Darstellung kann somit auch aus der Verpflichtung auf eine konventionalisierte Bildformel des Sujets, hinter der der Maler seine künstlerische Auffassung zurückzustellen hatte, resultieren.

Iezzi hat die ohne spezifische Attribute dargestellten Heiligen als Eusebius und Vinzenz (zu Seiten der Madonna) sowie Seraphim und Lorenz (im Bildvordergrund kniend) bestimmt²⁵⁵. Für die beiden letztgenannten erscheint mir jedoch eine Identifikation mit den Heiligen Orosius und Paulinus plausibler, da deren Gebeine gemeinsam mit denen des Titelheiligen seit dem 13. Jahrhundert in einem Schrein unter dem Altar aufbewahrt wurden; die Reliquien des Hl. Vinzenz befanden sich in der Sakristei²⁵⁶.

23. ROM, PALAZZO VATICANO, SALA CLEMENTINA, 1601/02
(Abb.151, 152)

Figuren aus dem *Martyrium des Hl. Clemens* (Abb.152)

Fides, Caritas

SALA DEL CONCISTORO: ***Hl. Benedikt***

Die Fresken der Sala Clementina im Vatikan, unter der Federführung der Brüder

²⁵³ s. Kat.Nr.16.

²⁵⁴ Zu Roncallis Gemälde s. H.H. BRUMMER, *Cesare Baronio and the Convent of Gregory the Great*, in: *Konsthistorik Tidskrift*, Nr.43, 1974, S.101-120.

²⁵⁵ IEZZI, 1977, S.43.

²⁵⁶ vgl. QUINTERIO/ZARALLI, 1988, S.138.

Auch zu Beginn des 17. Jahrhunderts befanden sich die Reliquien noch an Ort und Stelle, wie einem Visitationsbericht aus dem Jahre 1628 zu entnehmen ist: "Sub Altari Maiori / Corpora SS. Eusebij, Orosij, Paulini, et Medietas Corporis S. Vincentij in Sacrestia" (Arch. Segr. Vat., Sacra Congr. della Visita Apostolica, no.3, f.546r).

Giovanni und Cherubino Alberti zwischen 1596 und 1602 ausgeführt, markieren einen Wendepunkt in der Deckenmalerei der italienischen Kunst, und dies sowohl was ihre perspektivischen Darstellungsmodi als auch was die ikonographische Polyvalenz ihrer Motive anbelangt. Die Sala Clementina stellt, wie K. Herrmann-Fiore konstatiert, "das früheste Beispiel einer großen Architekturillusion dar, welche einheitlich Wände und Gewölbe des Saales umfasst [...]"²⁵⁷. Inhaltlich verbinden sich hier die Glorifizierung von Papst und Kirche, versinnbildlicht im Deckenfresko (*Apotheose Clemens' I.*), in den personifizierten Tugenden der Längswände und den *Clemensszenen* der Schmalseiten, mit allegorischen Allusionen an die Themen Kunst und Wissenschaft²⁵⁸.

Celio vergibt an Croce und Cherubino Alberti "quella [pittura] dalla cornice à basso delle prospettive in fuori che sono del detto Giovanni, [...], il quale era morto"²⁵⁹. Baglione präzisiert dies, indem er Croces Beitrag auf das figürliche Personal der Wandzone beschränkt²⁶⁰. Celios Angaben ist zu entnehmen, daß Croce erst nach dem Tode Giovanni im August 1601 zu dem Projekt hinzugezogen wurde²⁶¹.

²⁵⁷ K. HERRMANN-FIORE, *Giovanni Albertis Kunst und Wissenschaft der Quadratur*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd.XXII, 1978, S.79.

²⁵⁸ s. HERMANN-FIORE, 1978, S.61ff.; MACIOCE, 1990, S.167-224.

Zuletzt hat C.L.C.E. Witcombe anhand neuentdeckter Dokumente Cesare Ripa als 'inventor' des allegorischen Personals ermittelt (C.L.C.E. WITCOMBE, *Cesare Ripa and the Sala Clementina*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd.55, London 1992, S.277-282).

²⁵⁹ CELIO, (1638), 1967, S.38.

²⁶⁰ "Nella Sala Clementina ha di suo alcune figure nella parte da basso;" (BAGLIONE, 1642, S.298; S.59: Giov. Alberti; S.70: Giov. und Ch. Alberti; S.296: P. Brill). Siehe auch MOLA, (1663), 1966, S.47; TITI, (1721), 1987, S.235; CHATTARD, Bd.II, 1766, S.173f.

Der Kontrakt vom Februar 1596 und die anschließenden Zahlungen an die Albertis, in denen Croces Name nicht auftaucht, sind zu finden bei R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, Bd.IV, Rom 1912, S.184; GUALANDI, Bd.VI, 1845, S.50ff.

Abromson (1976, S.37 u. Anm.11) vertritt die Ansicht, daß die Dekorationsarbeiten in der Sala Clementina spätestens Anfang des Jahres 1600 beendet gewesen seien. Zahlungen von 1602 bezieht er auf die an den Raum anschließende Sala del Concistoro. Gegen diese Frühdatierung der Fresken spricht die auf die Basis einer der Säulen an der Längswand gemalte Jahresahl 1602. Zudem ist Celio, der den Abschluß der Arbeiten in der Sala Clementina nach dem Tode Giovanni Albertis ansetzt, in diesem Fall als Autorität heranzuziehen, da er zu dieser Zeit selbst als Maler in der Sala del Concistoro freskierte (CELIO, (1638), 1967, S.38).

²⁶¹ Dies bestätigt auch Bellori in einer Postille zu Bagliones *Viten*: "di mano di Giovanni è la volta della sala Clementina dalla cornice in sù d.^a opera fu da Clem.^{te} pagato 15^m. sc se bene egli si morì p.^a di fornirla et dalla cornice a basso fu terminata dal fratello et da Baldassarino da Bologna visse Gio. alle fatiche et non all'utile di esse" (zitiert nach HESS/RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, P 70²⁶).

Der Ansicht Macioces (S.181), daß einige der Tugendallegorien von Croce stammen, ist aus stilistischen Erwägungen zuzustimmen. Die übrigen Allegorien sind von einer Hand und lassen sich Cherubino Alberti zuschreiben. Zudem zeichnet Croce für die Figuren im Großfresko des *Clemensmartyriums* (Abb.151) auf der an die Scala Pontificia anschließenden Wand verantwortlich. Hier sind die charakteristischen Physiognomien auszumachen, während die Landschaft das Werk des führenden Malers in diesem Metier, Paul Brill, ist²⁶².

Wie Baglione feststellt, sind von Croce "nella Sala, che segue", d.h. in der Sala del Concistoro, "[...] nel regio alcune historie²⁶³. In dem unmittelbar unterhalb der Kassettendecke umlaufenden Fries sind alternierend Veduten bedeutender Klöster Italiens und mit ihnen in Verbindung stehende Heilige (*Franziskus, Benedikt, Romualdus, u.a.*) sowie biblische Figuren (*Moses, Aaron, Johannes Evangelista*) dargestellt. Hinsichtlich Händescheidung kann man eine ähnliche Aufteilung wie in der Sala Clementina ansetzen. Paul Brill oder Targquino Ligustri schufen die Landschaften, während andere Künstler das Figurenpersonal ausführten. Zweifelsfrei von Croce stammt der *Hl. Benedikt*, wie ein Vergleich mit den wenige Jahre zuvor entstandenen Heiligendarstellungen am Triumphbogenpfeiler in S. Susanna nahelegt.

Das mir zur Verfügung stehende Abbildungsmaterial läßt keine Schlüsse über eine Beteiligung Croces an der Ausgestaltung der angrenzenden Räume im Appartamento Papale di Rappresentanza (Sala dei Pittori, Bibliothek u.a.), die vergleichbaren Freskenschmuck aufweisen, zu. Eine Partizipation Croces in diesen der Öffentlichkeit unzugänglichen Räumen ist noch an Ort und Stelle zu

²⁶² Röttgen kommt in seinem Kommentar zur Neuedition der Baglione-Viten zur selben Einschätzung mit dem Hinweis auf die "volti affilati" der Figuren (HESS/RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, C 70²⁶).

Macioce hat zwar erkannt, daß die Figuren nicht mit dem Stil Paul Brills in Übereinstimmung zu bringen sind, die Möglichkeit einer Identifikation mit Croce ist ihr jedoch verborgen geblieben (MACIOCE, 1990, S.181).

²⁶³ BAGLIONE, 1642, S.298; die weiteren von Baglione in diesem Kontext genannten Künstler sind Giovanni Alberti, der allerdings aus chronologischen Gründen auszuschließen ist, Paul Brill ("li paesi") und Gaspare Celio (S.59, 70, 378f.). Beleg für den Umstand, daß Giovanni Alberti hier nicht mehr beteiligt war, ist, daß Celio selbst, der die Oberleitung innehatte, diesen in seiner *Memoria* nicht erwähnt, hingegen aber Pasquale Cati und Antonio Viviani. Die Auflistung Celios bezieht sich jedoch nicht ausschließlich auf die Sala del Concistoro, sondern schließt auch die umliegenden Kammern mit ein (CELIO, (1638), 1967, S.38). Vgl. auch TITI, (1721) 1987, S.235; CHATTARD, Bd.II, 1766, S.173f.; CORNINI u.a., 1992, S.170f.

Hess verweist auf ein *Avviso* vom 5.November 1603, in dem vom ersten im Saal stattgefundenen Konsistorium die Rede ist. In einem weiteren *Avviso* vom 8. November wird der Saal beschrieben als "galleria ricchissima, dorata di pitture bellissime" (HESS/ RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, C 70³²). Röttgen formuliert hier die These der Autorschaft Tarquinio Ligustris für die Landschaften anstelle Paul Brills). Aus diesen Dokumenten läßt sich die Vermutung ableiten, daß die Freskierung des Saals unmittelbar zuvor, also im Verlaufe des Jahres 1603, frühestens aber wohl 1602, erfolgte.

überprüfen.

24. ROM, S. CESAREO, ca.1602, (Abb.152-155)

Der Hl. Caesarius assistiert beim Opfer des sich ins Meer stürzenden Jünglings (Abb.153)

Der Hl. Hippolytus wird in den Brunnen geworfen (Abb.152)
Putten

Die von Clemens VIII. geförderte Erneuerung der katholischen Kirche durch Hinwendung zu ihren Ursprüngen in der frühchristlichen Kultur und durch Wiederbelebung des Kultes der ersten Heiligen zeitigte neben der Restaurierung zahlreicher aus hagiographischer Sicht bedeutsamer Kirchen (wie z.B. S. Susanna) auch den konkreten Versuch der Rekonstruktion einiger Kirchen nach frühchristlichem Vorbild. Zwei dieser Kirchenrekonstruktionen erfolgten unter der programmatischen Maßgabe des Oratorianers und päpstlichen Beichtvaters Kardinal Cesare Baronio, und zwar in SS. Nereo ed Achilleo (1596-99), Titelkirche des Kardinals, und in S. Cesareo de'Appia (ca.1597-1603)²⁶⁴. Neben der architektonischen Umgestaltung (Erhöhung des Schiffs, Vergrößerung der Apsiskalotte, Neueinrichtung des liturgischen Inventars) und der archaisierenden cosmatesken Ausschmückung wurde in S. Cesareo die Apside mit Mosaiken versehen und die Attikazone der Saalkirche mit Standfiguren und acht Szenen aus den Viten verschiedener Heiliger namens Caesarius, Hippolytus, Eusebius und Julianus freskiert.

Die Leitung der malerischen Ausgestaltung, die um das Jahr 1602 zu datieren ist, oblag, wie wir von Bruzio erfahren, Giuseppe Cesari, dessen künstlerischer Beitrag sich auf den Entwurf der Kartons für die Apsismosaik beschränkt²⁶⁵. Der neueren stilkritischen Forschung ist es gelungen, über Cesare Rossetti, dem einzigen von Bruzio genannten Freskant, hinaus, weitere Künstler namhaft zu machen, darunter auch Baldassarre Croce für die Szenen des *Hl. Caesarius, der*

²⁶⁴ Beide Kirchen sind in den letzten Jahren Gegenstand fundierter Untersuchungen hinsichtlich der in ihnen realisierten Vorstellungen von frühchristlichem Kircheninterieur geworden: R. KRAUTHEIMER, *A Christian Triumph in 1597*, in: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, hrsg. von D. Fraser, London 1967, S.174-178.; A. ZUCCARI, *La politica culturale dell'Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio*; in: *Storia dell'Arte*, Nr.42, 1981, S.171-193; A. HERZ, *Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de'Appia*, in: *The Art Bulletin*, Bd.LXX, Nr.4, Dez.1988, S.590-620.

²⁶⁵ Das Dokument Bruzios (Vat.Lat.11880,f.110) ist aufgeführt in G. MATTHIAE, *S. Cesareo "De Appia"*, Rom 1955, S.32, und in RÖTTGEN, 1973, S.54, Anm.92. Es existieren für S. Cesareo einige, nicht genauer spezifizierte Zahlungsdokumente aus den Jahren 1597-1603 (publiziert in: MATTHIAE, 1955, S.53-55; ABROMSON, 1976, S.352f). Vermutlich spätestens zum Zeitpunkt der Ernennung des Papstnepoten Silvestro Aldobrandini zum Titulkardinal der Kirche waren die Restaurierungsarbeiten beendet. Die Freskierung des Schiffs, die wohl den Abschluß der Kampagne bildete, dürfte somit um das Jahr 1602 erfolgt sein (vgl. auch MACIOCE, 1990, S.139f.).

beim Opfer des sich ins Meer stürzenden Jünglings assistiert (drittes Großfresko der Evangelienseite; Abb.153) und des Hl. Hippolytus, der in den Brunnen geworfen wird (das korrespondierende Fresko der Epistelseite; Abb.152)²⁶⁶. Hier sind erneut die für Croces Malstil konstitutiven Merkmale anzutreffen, die gedrängten Figurengruppen mit variantenreichen Gesten und Gebärden, von schräg oben gesehene Gesichter mit hervortretenden Wangenknochen, die deutlich sichtbare, den Körperformen folgende Pinselspur. Zudem dürften die unterhalb der Szenen angebrachten 12 *Putten* von Croce stammen.

Eine Kreidezeichnung für die Rückenfigur des Heiligen im Vordergrund des *Caesarius*freskos (Abb.154) ist bisher das einzige Beispiel einer Detailstudie Croces, während mehrere Vorzeichnungen von Gesamtkompositionen in Mischtechnik bekannt sind²⁶⁷. Die Studie des *Caesarius* ist mit der Ausführung nahezu identisch, allein die Hände sind leicht variiert. Anders als in den stärker elaborierten Kompositionszeichnungen wird hier in den Korrekturen der Umrißlinien der experimentelle Charakter der Skizze, die Suche nach der geeigneten Form deutlich. Mittel zur Erzeugung von Schatten und Plastizität ist nicht wie sonst eine Lavierung, sondern eine Kreideschraffur.

25. ASSISI, S. MARIA DEGLI ANGELI, 1602/03, (Abb.156, 158, 161-169)

Cappella della Deposizione (auch Capp. di S. Massimino):

Die Kreuzabnahme (Öl/Lw., ca.220x300cm, Abb.158)

Die Einkleidung der Hl. Klara (Fresko, 156)

Cappella di S. Pio V.:

Szenen aus dem Leben des Hl. Franziskus (Franziskus heilt das wasser-

süchtige Kind Abb.161; **Franziskus wirbt Frauen und Männer für den dritten Orden von der Buße**, Abb.162; **Die Vogelpredigt**, Abb.164; **Christus erteilt Franziskus den Portiuncula-Ablaß**, Abb.165; **Papst Honorius III. bestätigt den Portiuncula-Ablaß**, Abb.163; **Franziskus verkündet den Portiuncula-Ablaß**, Abb.166)

²⁶⁶ Zur Zuschreibung an Croce s. HESS/ RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, C 60⁴⁰. Des weiteren waren Bernardino Cesari (*Der Hl. Caesarius vor dem Richter nach zwei Jahren im Kerker*; s. RÖTTGEN, 1973, S.54), Cesare Rossetti (*Der Hl. Caesarius wird vor den Präfekten geführt*; s. MATTHIAE, 1955, S.32f.) und Andrea Lilio (*Der Hl. Hippolytus wird zum Martyrium geleitet*; s. SCAVIZZI, 1960, fig.118) beteiligt. Abromson (1976, S.87) hat Paris Nogari als möglichen Autor der Szene des *Hl. Hippolytus, der von Pferden zu Tode geschleift wird* benannt.

Weitere Beiträge Croces zur übrigen Freskendekoration, d.h. zu den Standfiguren der Heiligen sowie zu den Putten in den Arkadenzwickeln sind noch zu überprüfen. Insbesondere die Szene des *Begräbnisses des Hl. Caesarius* an der rechten Eingangswand (Abb. 155), für die mir nur eine schlechte Abbildung zur Verfügung steht, scheint dem Stil Croces eng verwandt zu sein.

²⁶⁷ Die Zeichnung (schwarze Kreide, Düsseldorf, Kunstmuseum, FP 318) ist von Röttgen identifiziert und mir zur Kenntnis gebracht worden.

Der Tempelgang Mariens (Abb.168)

Die Heimsuchung (Abb.167)

Die Immaculata Conceptio (Abb.169)

Putten, Allegorien

Um 1602 verlegte Croce sein Betätigungsfeld nach Umbrien. Werke von ihm finden sich in Assisi, Foligno und Stroncone.

Zum Zentrum der katholischen Reformmalerei in Umbrien war die Basilica di S. Maria degli Angeli bei Assisi avanciert. Neben Croce arbeiteten hier weitere Künstler, die sich bereits in Rom einen Namen gemacht hatten, darunter Christofano Roncalli, Ventura Salimbeni, Antonio Circignani und Cesare Sermei.

Gemeinsam mit Salimbeni gestaltete Croce das Gewölbe der Cappella della Deposizione mit zwei Fresken aus der Vita der Heiligen Klara aus (3. Kap. links).

Salimbeni ist lange Zeit als alleiniger Autor der Fresken erachtet worden, doch sind ihm aus stilistischen Gründen nur die *Himmelfahrt Christi* im Gewölbescheitel und der *Tod der Hl. Klara* im rechten Bildfeld zuzuschreiben, während die *Einkleidung der Hl. Klara* (Abb.156), wie die unverkennbaren Physiognomien verraten, ein genuines Werk Croces ist, für das eine Entwurfszeichnung Salimbenis existiert (Abb.157)²⁶⁸. Die Zeichnung Salimbenis gibt bereits die wesentlichen Motive der Ausführung in Fresko vor, doch scheint sie für ein anderes Format

²⁶⁸ Die Zeichnung (Feder, laviert) befindet sich in Chatsworth (Nr.377).

Die Zuweisung aller drei Fresken an Salimbeni haben zuletzt Scavizzi und Riedl formuliert, letzterer aufgrund der Studie für die *Einkleidung der Hl. Klara* aus Chatsworth (G. SCAVIZZI, *Su Ventura Salimbeni*, in: *Commentari*, X, 2-3, 1959, S.134; P.A. RIEDL, *Zum Oeuvre des Ventura Salimbeni*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd.9, H.I-IV, 1959/1960, S.224ff.; Ders., *Disegni dei barocceschi senesi (Ventura Salimbeni e Francesco Vanni)*, Kat.Ausst., Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (1976), Florenz 1976, S. 86f., Nr.90). Riedl hat den vermeintlichen Stilbruch zwischen der *Einkleidung der Hl. Klara* und den übrigen Fresken der Kapelle als Veränderung durch die im Anschluß an das schwere Erdbeben im Jahre 1832 erfolgten Restaurierungen zu erklären versucht, wie mir der Autor mündlich mitgeteilt hat.

Erst den jüngsten Forschungen zum Gegenstand ist die korrekte Händescheidung und die Zuschreibung an Croce zu danken (L. BARROERO u.a., *Pittura del Seicento e del Settecento*, Reihe: Ricerche in Umbria, Bd.2, Canova 1980, S.412f., Nr. 246-249).

In den kürzlich veröffentlichten Scheden des Franziskanerpaters Egidio Maria Giusti, die dieser in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts aus Dokumenten in Archiven Assisis exzerpiert hat, findet sich unter der Jahresangabe "1600-1663" folgende Notiz: "Cappella di S. Massimino / Il pittore Ventura Salimbeni indorò gli stucchi e dipinse 'la vestizione di S. Chiara' e 'Morte di S. Chiara' nonché la volta 'Resurrezione' = Il pittore Baldassarre Croce dipinse il quadro della 'Deposizione della Croce'. Vedi lib.ms., Documenti tolti dall'Archivio Vescov. di Assisi, p.48ss, doc.551." (F.F. MANCINI (Hg.), *La basilica di S. Maria degli Angeli*, Bd.3: Documenti, Perugia 1990, S.57, Nr.538). Der Quellenwert dieser Notiz ist allerdings aufgrund der unpräzisen Datierung in Frage zu stellen.

Ein seit längerem angekündigter, bislang aber noch nicht publizierter Band in der angesprochenen Buchreihe zur Kunst und Geschichte von S. Maria degli Angeli, der die Malerei in der Basilika zum Gegenstand haben soll, läßt auf weitere Präzisierungen der Zuschreibungs- und Datierungsfragen hoffen.

ausgelegt, so daß Croce sich gezwungen sah, die Komposition durch Einführung einiger weiblicher Assistenzfiguren im Bildzentrum in die Länge zu strecken. Die Tatsache, daß Salimbeni das Fresko in seinen Grundzügen entworfen, es aber nicht selbst umgesetzt hat, legt die Vermutung nahe, daß er die Leitung der Kampagne innehatte und Croce als ausführender Künstler ihm unterstellt war. Ein andere Möglichkeit ist, daß Salimbeni aufgrund nicht zu klärender Umstände Assisi vorzeitig verlassen mußte und Croce deshalb den Auftrag für ihn zu Ende führte.

Als Anhaltspunkt für die Datierung bieten sich von Seiten der Salimbeni-Forschung die dokumentierten Aufenthalte des Künstlers im nahegelegenen Perugia im Dienste des Kardinals Bonifacio Bevilacqua, der auch Salimbenis Auftraggeber in S. Maria degli Angeli war, in den Jahren 1600 und 1602-03 an²⁶⁹. Da Croce um die Jahrhundertwende in mehrere römische Kampagnen eingebunden war, halte ich die zeitliche Ansetzung der Fresken vor 1602 für unwahrscheinlich.

In Croces Fresko ist der Akt der Einkleidung Klaras in einer der Seitenkapellen in S. Maria degli Angeli lokalisiert, wie an den Architekturzitate im Bildhintergrund abzulesen ist. Deutlich sind die kräftigen Pfeiler mit den Eckpilastern, die breiten Gurtbögen der Seitenschifftonne sowie die großen Kassetten des Hauptschiffgewölbes der Basilika zu erkennen. Daran, daß an der dem Geschehen gegenüberliegenden Seitenschifffront drei räumlich versetzte Arkadenbögen auszumachen sind, läßt sich ablesen, daß die Einkleidungszeremonie in der Umsetzung Croces in der 1. oder 2. Kapelle der Epistel-, bzw. der 4. oder 5. Kapelle der Evangelienseite vollzogen wird, konträr zur legendären Auffassung, die das Ereignis vor dem Altar der Porziuncula-Kapelle angesiedelt wissen will²⁷⁰. Im Gegensatz zur *Einkleidung der Hl. Klara* ist Croces Autorschaft bezüglich des Altargemäldes mit der *Kreuzabnahme* (Abb.159) nie in Frage gestellt worden²⁷¹. Das Bild schließt an eine Reihe im 16. Jahrhundert hochgeschätzter Darstellungen desselben Sujets an, die von prominenten Künstlern wie Rosso Fiorentino, Francesco Salviati und Jacopino del Conte bis hin zu Vasari ausgeführt wurden. J. Shearman hat das in diesen Bildern angewendete Kompositionsschema treffend mit dem Begriff des "Madrigalstils" charakterisiert, der für die virtuose, variationsreiche Ausgestaltung einzelner Details auf Kosten des einheitlichen Gesamt-

²⁶⁹ vgl. SCAVIZZI, 1959, S.124, Anm.35; RIEDL, 1959/60, S.221 u.226; BARROERO u.a., 1980, S.412f., Nr.248-249.

²⁷⁰ Zur gängigen Ikonographie der Einkleidungsszene s. E. ZOCCA, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd.3, S.1208ff.

²⁷¹ vgl. *Compendio storico del perdono di Asisi*, Assisi 1840, S.42f.; C. GUASTI, *La basilica di Santa Maria degli Angeli*, Florenz 1882, S.126; L. BARROERO u.a., 1980, S.412, Nr.246; POSSANZINI, 1985, S.179.

eindrucks steht²⁷². Ein Bild, das aus dieser Gruppe von *Kreuzabnahme*-Bildern der 1520er bis 1550er Jahre herausfällt und das für Croce als vorbildlich anzusehen ist, ist Daniele da Volterras Fresko in SS. Trinità dei Monti in Rom (1548, Abb.160), dessen exemplarische Qualität Armenini lobend herausstellt: "[...] nella tavola di mezzo fece [=Daniele] Cristo deposto di Croce da Gioseppe e Nicodemo, opera veramente molto difficile e così ben fatta, che può stare a paragone di quante ne sono in Italia di questo genere"²⁷³. Daniele greift zwar auf das in den angesprochenen Bildern angewandte manieristische Prinzip der Raumversperrung durch die gitterartige Verflechtung von Figuren, Kreuz und Leitern im Bildvordergrund zurück, vermeidet aber die Aufsplitterung der Einheitlichkeit in Einzelaspekte dadurch, daß er sich einer Kreiskomposition bedient, in der die Figuren, rechts im Auf- und links im Absteigen begriffen, aufeinander bezogen sind, eine Bewegung, die in der Gruppe der trauernden Frauen endet. Vergleichbar ist in Croces *Kreuzabnahme* neben der Körperhaltung Christi die kompositorische Geschlossenheit, die zum einen dadurch erzielt wird, daß das Personal, wie bei Daniele da Volterra, auf wenige Figuren reduziert ist, zum anderen dadurch, daß die agierenden Personen, ähnlich dem Bildschemas Jacopino del Contes im Oratorio di S. Giovanni Decollato in Rom (nach 1551, Abb.161), auf die Bilddiagonalen gelegt sind, welche sich in der Figur des Toten schneiden. In der Kompilation verschiedener Modelle stellt Croce seine Kenntnis der Bildtradition unter Beweis, er gewinnt dem Thema zugleich aber einen neuen Aspekt ab, indem er das in den Marien angelegte Trauermotiv an den rechten Bildrand drängt und den herbeieilenden Johannes stärker akzentuiert.

Der Freskenzyklus in der Cappella di S. Pio V (4.Kap.r.) ist erstmals in einem Guiden des späten 18.Jahrhunderts Croce zugeschrieben worden²⁷⁴. Die Fresken sind im 19.Jahrhundert nach dem Erdbeben des Jahres 1832 teilweise übermalt worden²⁷⁵, doch ist Croces Handschrift noch immer zu erkennen. Am stärksten betroffen von den verändernden Eingriffen im Ottocento scheint mir der *Portiuncula-Ablaß* (Abb.165) zu sein, dessen Figuren von einer idealisierten Glätte und Grazilität sind, die außerhalb der Auffassung Croces liegen.

Die Kapellenwände zeigen jeweils in drei übereinanderliegenden Bildfeldern Szenen aus der *Vita des Hl. Franziskus*, im Gewölbe sind der *Tempelgang Mariens*, die *Immaculata Conceptio* und die *Heimsuchung* dargestellt, eine Motivverknüpfung, die sich aus dem Patronat Marias über den Franziskanerorden

²⁷² J. SHEARMAN, *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt a.M. 1988, S.116ff.

²⁷³ ARMENINI, (1586), 1988, S.27.

²⁷⁴ *Breve e compendiosa descrizione della Sacra Basilica di S. Maria degli Angeli*, (1788), Assisi 1802, S.38.

²⁷⁵ Siehe BARROERO u.a., 1980, S.408, Nr.212-215.

herleitet. Wie meist, so vergewissert sich Croce auch im Franziskuszyklus bereits vorformulierter Bildlösungen, die er in diesem Fall in S. Maria degli Angeli selbst finden konnte. So griff er für die Szene der *Verkündigung des Ablasses* (Abb.166) auf Tiberio d'Assisis Fresko gleichen Inhalts (1518, Abb.170) in der Cappella delle Rose zurück²⁷⁶. In der Szene des *Portiuncula-Ablasses* (Abb.165) orientierte sich Croce an der Darstellung, die Niccolò di Liberatore 1492 an der Fassade der Portiuncula-Kapelle ausgeführt hatte. Niccolòs Bild ist zwar im letzten Jahrhundert durch ein Bild Friedrich Overbecks ersetzt worden, doch gibt uns die Darstellung der Kappelle im angesprochenen Fresko Tiberio d'Assisis (Abb.170) noch einen ungefähren Eindruck von der ursprünglichen Fassung. Für den *Tempelgang Mariens* reaktivierte Croce ein Bildschema, das er selbst bereits in einem Fresko in S. Maria Maggiore (1593, Abb.104) und in der *Rehabilitation Susannas* (ca.1599, Abb.9) in S. Susanna in Rom verwendet hatte.

26. STRONCONE, S. FRANCESCO, 1607,

Der Hl. Didakus heilt einen Blinden mit heiligem Öl (Abb.171-173)

Die Tafel mit der Darstellung der *Blindenheilung* in der Kirche des Franziskanerkonvents von Stroncone ist im unteren Teil zerstört, so daß Signatur und Datum verschwunden sind. L. Lanzi, der das Bild noch in unbeschädigtem Zustand vorgefunden hat, gibt an, daß es im Jahre 1607 in Rom ausgeführt worden sei²⁷⁷. Diese Datierung ist unter stilistischen Gesichtspunkten nur zu untermauern. Die starke Verdrehung der Körper, die die wenige Jahre zuvor entstandene *Kreuzabnahme* aus S. Maria degli Angeli in Assisi (Abb.158) kennzeichnet, ist in Stroncone, vor allem in der Figur des Blinden in der Bildmitte, erneut auszumachen; insgesamt sind sie aber bereits abgemildert, wie auch in der Tafel der *Gregorsmesse* in SS. Trinità dei Pellegrini aus dem Jahre 1608 (Abb.177). In der pointierten Lichtführung, der fokussierenden Ausleuchtung des Blinden und der Gesichter aller übrigen der Wunderheilung beiwohnenden Figuren möchte man auch eine Auseinandersetzung mit dem Caravaggismus vermuten, in der Art, wie ihn der große Neuerer der italienischen Kunst im *Martyrium des Hl. Matthäus* in S. Luigi dei Francesi vorgeführt hatte. Doch verweigert sich Croce in der Figurenbildung dem caravagesken Modellrealismus, seine Akteure bleiben unindividuell dem Typischen verhaftet.

Erst mit der Kanonisierung des Hl. Didakus (auch Diego di Alcalà, ca.1400-1468) durch Sixtus V. im Jahre 1588 setzte die Ikonographie dieses vor allem in

²⁷⁶ Zu Tiberios Fresken s. E. ZOCCA (Hg.), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Assisi*, Rom 1936, S.340-343.

²⁷⁷ Vgl. V. CASALE u.a., *Pittura del '600 e'700*, Reihe: Ricerche in Umbria, Bd.1, Treviso 1976, S.57, Anm.57; POSSANZINI, 1985, S.179.

Spanien populären Franziskanermönches ein²⁷⁸. Mit dem von Annibale Carracci entworfenen und schließlich von Francesco Albani in den Jahren 1604/05 zu Ende gebrachten Zyklus des Heiligen in S. Giacomo degli Spagnoli in Rom hat Croce dennoch einen prominenten Vorläufer gefunden, auf den er für die Bildfindung zurückgreifen konnte²⁷⁹. Wie in Albanis Fresko der *Blindenheilung* (Abb.174) vollzieht sich auch bei Croce das Wunder in einer Kirche vor einem Altar mit einem Madonnenbild. Doch während bei Albani die Komposition symmetrisch aufgebaut und als Hauptfigur der Heilige Didakus in der Bildmitte betont ist, macht Croce durch das leuchtende Inkarnat und die Plazierung den Blinden zum Hauptakteur des Geschehens. Croce legt die zentralen Motive, den Blinden, den Hl. Didakus und das Madonnenbild in die Bilddiagonale, so daß ein sinnfälliger Bezug zwischen der göttlichen Instanz, die das Wunder bewirkt, der vermittelnden Funktion des Heiligen und dem Heilsempfänger hergestellt wird. Anders als bei Albani, dessen Fresko der *Blindenheilung*, wie überhaupt der gesamte Zyklus aus S. Giacomo degli Spagnoli, die Person des Hl. Didakus herausstellt, ist bei Croce stärker das Wunder selbst thematisiert.

27. FOLIGNO, DOM (S. FELICIANO), ca.1607,

Die Erweckung eines toten Jünglings durch den Hl. Martin

(Abb.175, 176)

Croces *Erweckung eines toten Jünglings durch den Hl. Martin* (Abb.175) wurde während der Kirchenrestaurierung im 18. Jahrhundert von einem nicht mehr lokalisierbaren Altar des Doms von Foligno in die Taufkapelle überführt²⁸⁰. Heute ist das Bild über dem Eingang zur Kapelle angebracht.

Die *Legenda aurea* berichtet von der Mutter des verstorbenen Jünglings - sie kniet im Gemälde links vom Sterbebett -, die den Heiligen unter Tränen bat, ihren Sohn wieder zum Leben zu erwecken. Die Anwesenden, allesamt Ungläubige, wurden angesichts des Wunders bekehrt²⁸¹. Die anschließende Taufe der Bekehrten ist im Bildhintergrund wiedergegeben, so daß der zentrale, in die legendäre

²⁷⁸ Vgl. M.C. CELLETTI, in: *Biblioteca Sanctorum*, Bd.4, S.607f.

²⁷⁹ Die stark in Mitleidenschaft gezogenen Fresken der Cappella Herrera sind im frühen 19. Jahrhundert abgenommen und nach S. Maria di Monserrato verbracht worden, von wo aus im Jahre 1850 wiederum sechzehn der Fresken in die Museen in Madrid und Barcelona gelangten. Die Fresken wurden spätestens zum Ende des Jahres 1604 begonnen; mit Carraccis Erkrankung im Frühjahr 1605 übernahm F. Albani die Leitung der Kampagne (s. D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, Bd.II, London 1971, S.69-75; C.R. PUGLISI, *Two Newly Identified Drawings by Annibale Carracci for the Herrera Chapel*, in: *Master drawings*, Bd.22, Nr.3, 1984, S.310-315).

²⁸⁰ Vgl. BARROERO u.a., 1980, S.247, Nr.400.

²⁸¹ JACOBUS DE VORAGNE, *Legenda aurea*, übers. von R. Benz, Bd.2, Jena 1925, S.370.

Erzählung eingekleidete Bildgedanke der des Taufsakraments ist. Aus diesem Grunde scheint mir die Entstehung des Bildes möglicherweise mit einem Breve Pauls V. vom 9.10.1606 in Verbindung zu stehen, in dem dieser "il privilegio dell'altare privilegiato dall'altare maggiore a quello del Sacramento" transferierte²⁸². Stilistisch steht das Bild der Tafel des *Hl. Didakus* in Stroncone nahe, so daß die von Possanzini vorgeschlagene Datierung in die Jahre um 1607 plausibel ist²⁸³.

Croce bedient sich in dem Bild in Foligno eines Kompositionsschemas, das in der Malerei des Manierismus häufig Verwendung gefunden hatte und das in einigen der Querschiffsfresken von S. Giovanni in Laterano (1599-1600) nochmals neu formuliert worden war: das Bild ist zweischichtig aufgebaut, wobei die Hauptszene, in diesem Fall die Tauflegende, in den Bildhintergrund getreten ist²⁸⁴.

28. ROM, SS. TRINITÀ DEI PELLEGRINI, 1604-8,
Cappella dei SS. Agostino e Francesco d'Assisi (1604-6, Abb.194-207):

Die Himmelfahrt Mariens (Abb.196)

Die Apostel am leeren Grabe Mariens (Abb.197)

Der Hl. Franziskus und die Hl. Klara (Abb.198)

Der Hl. Franziskus erteilt die Kommunion (Abb.199)

Die Ekstase des Hl. Franziskus (zerstört!)

Die Ekstase des Hl. Augustinus von Assisi (zerstört!)

Die vier Evangelisten (Abb.200-203)

Die Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Gregor und Augustinus
(Abb.204-207)

Putten, Cherubimsköpfe

Cappella di S. Gregorio Magno (ca. 1607-8, Abb.177-191):

Der Hl. Gregor befreit die Seelen aus dem Purgatorium (Öl/Lw., Abb.177)

Szenen aus dem Leben des Hl. Gregors des Großen (Der Hl. Gregor beim Schreiben, Abb.179; Die Madonna erscheint dem Hl. Gregor, Abb.180;

Ein Engel erscheint beim Mahl der zwölf Armen, Abb.181; Der Hl. Gregor gibt dem Engel die silberne Schüssel, Abb.182; Der Tod des Hl. Gregors, Abb.183)

Fides, Spes, Prudentia, Caritas (Abb.184-187)

Engelsglorie (Abb.190)

Engel, Putten (Abb.188, 189, 191)

Wie jüngst publizierte Dokumente belegen, ist die Cappella dei SS. Agostino e

²⁸² F. PULIGNANI, *Inventario dell'Archivio del Duomo di Foligno*, Perugia 1916, S.37.

²⁸³ POSSANZINI, 1985, S.179.

²⁸⁴ Vgl. RÖTTGEN, 1968, S.75ff.

Francesco von Croce zwischen 1604 und 1606 freskiert worden²⁸⁵. Die Kapelle war im Jahre 1604 gemäß der testamentarischen Verfügung der Brüder Agostino und Francesco Radici errichtet worden²⁸⁶. Die Grabinschriften beider an den Seitenwänden datieren aus den Jahren 1605 (Agostino) und 1608 (Francesco). Das zum Teil ruinöse Bildprogramm umfaßt im Gewölbescheitel *Die Himmelfahrt Mariens* (Abb.196), flankiert von den *Hll. Franziskus und Klara* (Abb.198) und *Der Hl. Franziskus erteilt die Kommunion* (Abb.198). In der Lünette über dem Altar sind die *Apostel am leeren Grabe Mariens* (Abb.197) dargestellt, am Pfeilerbogen die *Vier Evangelisten* (Abb.200-203) und am Pfeiler die *Lateinischen Kirchenväter* (Abb.204-207). Zwei Fresken mit den *Ekstasen der Hll. Franziskus und Augustinus von Assisi* an den Seitenwänden sind im 19. Jahrhundert durch Grabplatten für zwei Mitglieder der Familie Radici ersetzt worden²⁸⁷. Der Altar beherbergt eine *Tafel der Madonna mit den Hll. Augustinus und Franziskus* von der Hand Giuseppe Cesaris²⁸⁸.

Die Hoffnung der beiden Verstorbenen auf die Auferstehung und die Aufnahme in den Himmel ist der zentrale Gedanke des Programms. Die beiden Szenen der *Apostel am leeren Grabe* und der *Himmelfahrt Mariens* sind unter diesem Aspekt gemeinsam zu lesen. Traditionell sind diese Themen in einem Bilde zusammengefaßt, wobei die irdische und die himmlische Sphäre durch eine Wolkenbank voneinander abgetrennt sind²⁸⁹. Croce bricht diese ikonographische Verbindung kompositorisch auf, indem er sie auf zwei übereinanderliegende Bildfelder verteilt. Als legitimierendes Argument für die berechnete Erwartung göttlichen Heils nach dem Tode wird in weiteren Bildern auf das franziskanische Lebensideal der beiden Brüder Radice angespielt, indem Szenen aus dem Leben ihrer Namenspatrone Franziskus und Augustinus von Assisi dargeboten werden.

Am 23. Oktober 1608 unterzeichnete Croce den Kontrakt zur Anfertigung eines

²⁸⁵ Die Zahlungen an Croce erfolgten wie diejenigen an Giuseppe Cesari (Altargemälde) zwischen August 1604 und Dezember 1606 (s. A. LEMOINE, *Caravage, Cavalier d'Arpin, Guido Reni et la Confrérie romaine de la SS. Trinità dei Pellegrini*, in: *Storia dell'arte*, Nr.85, 1995, S.416-427, v.a. S.426, Anm.33.

Desweiteren BAGLIONE, 1642, S.298; TITI, (1674ff.), 1987, S.61 u. 69f.; PIO, 1977, S.212; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.102; SOBOTKA, 1913, S.138; BLUNT, 1982, S.151; VASCO ROCCA, 1979, S.105-7; POSSANZINI, 1985, S.179.

²⁸⁶ VASCO ROCCA, 1979, S.105.

²⁸⁷ VASCO ROCCA, 1979, S.107.

²⁸⁸ BAGLIONE, 1642, S.370f;

Vasco Rocca deutet die Figur des Hl. Nikolaus als Franziskus, eine Identifizierung, die sich aufgrund des Bischofsornats nicht halten läßt (VASCO ROCCA, 1979, S.105).

²⁸⁹ Prominente Beispiele für die traditionelle Ikonographie sind Tizians *Assunta* in der Chiesa dei Frari in Venedig, oder, bei leicht abgewandeltem Thema, Raffaels *Marienkönig* in den vatikanischen Museen (ca.1503). Croce kannte sicherlich Federico Zuccaris *Himmelfahrt Mariens* in SS. Trinità dei Monti in Rom.

"quadro S.^{ti} Gregorii pro terzo Cappella eiund. nominis in eccla. S.^{ma} Trinitatis Pontis Sixti" im Auftrag der Kapellencustoden Giulio Gualterio und Lorenzo Ruggerio. Croce verpflichtete sich zugleich, die Tafel bis zum Weihnachtstag desselben Jahres auf dem Altar der Kapelle zu errichten²⁹⁰. Der exakte Inhalt des Bildes ist im Vertrag nicht fixiert und auch von den Fresken der Kapelle ist nicht die Rede. Es ist zu vermuten, daß der Anfertigung des Altargemäldes die Freskierung der Kapellenwände und des Gewölbes (Szenen aus der *Vita des Hl. Gregors*, Abb.179-183) sowie des Pfeilerbogens (*Tugendallegorien, Engel, Cherubime*, Abb.184-191) vorausgegangen war, und zwar unmittelbar im Anschluß an die Fresken der korrespondierenden Capp. dei SS. Agostino e Francesco, also wohl frühestens ab Frühjahr 1607.

Programm und Kompositionsschemata für die Ausgestaltung der Cappella di S. Gregorio sind mit Antonio Vivianis Zyklus im Triclinium bei S. Gregorio Magno, ausgeführt zwischen 1603 und 1606²⁹¹, im großen und ganzen bereits vorgegeben. Mit Ausnahme des *Todes des Hl. Gregors* (Abb.183) in der Lünette über dem Altar haben alle Gregorsfresken Croces ihre Pendants im Triclinium (Abb.192, 193). Wie M. Smith O'Neil feststellt, sind die Tricliniumsfresken nur zum geringeren Teil in der älteren Ikonographie des Hl. Gregors verankert. Die Neuheit der Darstellungen resultierte aus den Forschungen Kardinals Cesare Baronius, dem als Abt des Klosters von S. Gregorio Magno die Restaurierung und Umgestaltung des Baukomplexes der Kirche und der drei angeschlossenen Oratorien unterstand²⁹². Croce paßte die figurenreichen, monumentalen Kompositionen Vivianis den Anforderungen einer kleinen Familienkapelle an, indem er das Personal zahlenmäßig reduzierte und den Bildaufbau übersichtlicher gestaltete. Für die Figur Gregors in der Tafel mit der *Befreiung der Seelen aus dem Purgatorium* (Abb.177) konnte Croce sich an Nicolas Cordiers Sitzstatue im Triclinium halten. Wie bei Cordier ist die Alba mit einem Cingulum geschnürt und auf die Kaselbordüre sind die Apostel Petrus und Paulus gestickt. Als Croce wenige Jahre zuvor den *Hl. Gregor in Il Gesù malte* (Abb.183), verzichtete er noch auf diese ikonographischen Details.

²⁹⁰ ASR, Archivio del Collegio dei Notai Capitolini, not. Livius Pratus, b.1361, fol.446r (auszugsweise abgedruckt bei BERTOLOTTI, 1885, S.153).

Lit.: BAGLIONE, 1642, S.298; TITI, (1674ff.), 1987, S.61, 69 u.70; PIO, 1977, S.212; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.102; SOBOTKA, 1913, S.138; BLUNT, 1982, S.151; POSSANZINI, 1985, S.179; S. VASCO ROCCA, *SS. Trinità dei Pellegrini*, Reihe: Le chiese di Roma illustrate, Bd.133, Rom 1979, S.103-107.

Vasco Rocca erwähnt eine Restaurierung der Kapelle, die zum Ende des 19.Jahrhunderts erfolgt ist (S.103).

²⁹¹ s. M. SMITH O'NEIL, *The Patronage of Cardinal Cesare Baronio at San Gregorio Magno. Renovation and Innovation*, in: R. De Maio u.a. (Hg.), *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi*, Sora, Okt.1984, Reihe: Fonti e studi baroniani, Bd.2, Sora 1985, S.145-171.

²⁹² SMITH O'NEIL, 1985, S.162ff.

In der partiellen Übernahme des Bildprogramms und ikonographischer Details aus dem Triclinium dokumentiert sich bildlich die historische Verbindung der Arciconfraternità della SS. Trinità dei Pellegrini mit Papst Gregor dem Großen. Im Jahre 1573 hatte Gregor XIII. der Erzbruderschaft die Einrichtung des dem Hl. Gregor geweihten Altars gewährt mit dem Privileg, einmal im Jahr am Tag der Hl. Dreieinigkeit einen zum Tode Verurteilten freizusprechen²⁹³. So ist Croces Tafel mit der *Befreiung der Seelen aus dem Purgatorium* als die sinnfällige Darstellung des der Erzbruderschaft zugestandenen Rechts auf Seelenrettung zu deuten²⁹⁴.

In inhaltlicher wie auch formaler Abhängigkeit von Croces Fresken in SS. Trinità dei Pellegrini steht ein *Gregorszyklus* in der Chorapside von S. Gregorio dei Muratori alla Ripetta, wie M. Amaturo jüngst in einem Aufsatz festgestellt hat²⁹⁵. In der Typenbildung und im Bildaufbau sind deutlich Parallelen zur Kunst Croces auszumachen, so daß wir hier zum ersten Mal einen Anhaltspunkt dafür haben, daß Croce einen Werkstattbetrieb unterhielt und Schüler ausbildete. Ansonsten ist nur bekannt, daß Croce gelegentlich Assistenten für kleinere Arbeiten hinzuzog, wie T. Ligustri und L. Nucci in Viterbo (1588 -89) und einen gewissen Aloisio Tanzani in der Villa Montalto (ca.1613).

29. ROM, S. LUIGI DEI FRANCESI, ca. 1608/10

Geburt des Hl. Nikolaus von Bari (Abb.208)

Tod des Hl. Nikolaus von Bari (Abb.209)

Der Hl. Antonius von Padua (Abb.210)

Der Hl. Franziskus (Abb.211)

Wie so oft, ist auch für Croces Fresken in S. Luigi dei Francesi Bagliones Viten-schrift die wichtigste Quelle. Er schreibt Croce die beiden wandfüllenden Fresken der Cappella di S. Nicola zu (*Geburt des Hl. Nikolaus von Bari*, Abb.208; *Der Tod des Heiligen*, Abb.209) sowie die des *Hl. Antonius von Padua* (Abb.210) und des *Hl. Franziskus* (Abb.211) an den Bogenpfeilern, die die Kapelle zum Seitenschiff

²⁹³ Vgl. VASCO ROCCA, 1979, S.11 u. 103.

²⁹⁴ Dies läßt sich auch aus der an der linken Kapellenwand angebrachten Inschrift ablesen:

"DEO.TRINO.UNI/AETERNE.MEMORIAE/GREG.XIII.CLEM.VIII.PAULI.V/
SUMMORUM.PONTIFICIUM/GRATAS.SANCTISSIMAE.TRINITATIS/
ARCHICONFRATERNITAS/SINGULIS.HANC.ARAM.SACRIS/
ANIMAM.E.PURGATORIO/SINGULIS.ANNIS.PLURA.CORPORA/
A.CAPITALI.SUPPLICIO.LIBERANDI/ALIISQUE. AMPLISSIMIS.PER.EOS/
EXORNAT.PRIVILEGIIS".

²⁹⁵ M. AMATURO, *Precisazioni sulla vicenda architettonica e decorativa della chiesa di San Gregorio Magno a Ripetta*, in: *Bolletino d'arte*, Nr.77, Jan./Febr. 1993, S.93-102.

hin abschließen²⁹⁶. Die Szenen im Gewölbe (*Der Hl. Nikolaus rettet einen zum Tode Verurteilten*, *Der Hl. Nikolaus bringt die Mitgift für die drei Töchter eines armen Mannes*, *Die Apotheose des Hl. Nikolaus*), vermutlich zeitgleich mit denen Croces entstanden, stammen von der Hand Giovanni Battista Riccis²⁹⁷. Bei einer früheren Kampagne, die etwa um 1590 zu datieren ist, waren bereits Girolamo Muzianos Altartafel des *Hl. Nikolaus* und die Stuckdekoration der Kapelle ausgeführt worden²⁹⁸.

"Agli anni della maturità", d.h. nach 1615, datiert Possanzini die Fresken. Dagegen ist meines Erachtens eine etwas frühere Datierung in Anschlag zu bringen, da die Bilder stilistisch eine Gruppe mit den Fresken in SS. Trinità dei Pellegrini und der *Marienkronung* in S. Giovanni in Laterano bilden, die zwischen 1606 und 1610 entstanden sind. Der Figurenstil ist noch von dem klassischen Ideal geprägt, das Croces Werke der ersten Jahre nach 1600 kennzeichnete. In der Zurücknahme der extensiven Gebärdensprache früherer Werke artikuliert sich Croces Bemühen um neue Ausdrucksformen, in der die innere Befindlichkeit der dargestellten Personen nicht mehr durch formelhaft eingesetzte Affekte, sondern stimmungshaft in grazilen Bewegungen und ekstatisch geneigten Köpfen zur Anschauung gelangt. Innerhalb dieser Entwicklung im Oeuvre Croces, die nach 1610 durch die Begegnung mit Guido Reni ihre entscheidende Wendung erfuhr, markieren die Bilder in S. Luigi dei Francesi, wie auch die seiner anderen Kampagnen in den Jahren zwischen 1606 und 1610, den Umbruch. Die Abkehr vom bislang ausgeschöpften Formenrepertoire und das Fehlen neuer Bildlösungen führen zur Erstarrung und Ausdrucksarmut, einzig durch die in den beiden szenischen Großfresken von oben herbeischwebenden, dynamisch bewegten und in Verkürzung gegebenen Putten und Engel tritt ein belebendes Moment ins Bild. Als ein Indiz für die frühere Datierung als die von Possanzini angenommene darf auch die Detailbeobachtung gewertet werden, daß in der Physiognomie des *Hl. Antonius* am epistelseitigen Bogenpfeiler (Abb.210) letztmalig jener ausgegelmelte, hohlwangige Gesichtstyp auszumachen ist, der für Croce viele Jahre charakteristisch gewesen ist, der aber unter dem Einfluß Renis einer weicheren Konturierung wich.

²⁹⁶ BAGLIONE, 1642, S.298; des weiteren CELIO, (1638), 1967, S.12; TITI, (1674), 1987, S.84; PIO, 1977, S.212; MALVASIA, 1841, S.377; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.102; SOBOTKA, 1913, S.138.

Eine im Jahre 1829 von Giuseppe Manno durchgeführte Restaurierung der Kapelle darf als äußerst behutsam eingestuft werden, da die stilistischen Charakteristika Croces bewahrt sind. (vgl. O. MICHEL, *Decorations et restaurations de Giuseppe Manno à Saint-Louis-des-Français*, Rom 1981, S.178.

²⁹⁷ Vgl. BAGLIONE, 1642, S.149.

²⁹⁸ Vgl. KUMMER, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500-1600)*, Reihe: Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd.6, Tübingen 1987, S.273.

**30. ROM, S. GIOVANNI IN LATERANO, CAPPELLA COLONNA, vor 1610,
Marienkronung (Abb.212)**

Das Deckenfresko der *Marienkronung* in der Cappella Colonna (auch Cappella del Coro) in S. Giovanni in Laterano ist von Possanzini zur "ultima fatica" Croces erkoren und deshalb um 1625 datiert worden²⁹⁹. In der Tat ist das Fresko eines der fortschrittlichsten im Oeuvre des Künstlers, denn hier ist die formelhafte, sich in kanonisierten Affekten artikulierende Bedeutungsmalerei ersetzt durch eine einfühlsame, das Sentiment des Betrachters ansprechende Körpersprache. Die Figur Marias verkörpert Anmut und Devotion, in Christus werden Würde und Milde zugleich anschaulich. Die sich in grazilen Bewegungen ergehenden Engel und die ornamental unter dem Wolkenband arrangierten Cherubimsköpfe unterstreichen das stimmungshafte Moment der Szene. Das Bild ist daher im besten Sinne als "barock" anzusprechen.

Der einzige Hinweis für die Datierung des Freskos ist Pietro Martire Felinis hagiographischer Romführer, dessen Erscheinen im Jahre 1610 den terminus ante quem angibt. Diesem ist zu entnehmen, daß die Kapelle noch unter Clemens VIII. begonnen worden war, aber zum Zeitpunkt der Publikation von Felinis Schrift noch nicht beendet gewesen ist. Das Fresko Croces befand sich jedoch bereits an Ort und Stelle³⁰⁰. Die Anlage der Komposition und insbesondere die Figur Christi stehen dem Altarbild der *Gregorsmesse* in SS. Trinità dei Pellegrini sehr nahe, das sich anhand eines Dokumentes in das Jahr 1608 datieren ließ³⁰¹.

Eine Zeichnung Croces aus dem Teylers Museum in Haarlem, die die *Himmelfahrt Mariens mit der Trinität* (Abb.213) zeigt, ist dem Fresko kompositorisch verw-

²⁹⁹ POSSANZINI, 1985, S.180.

³⁰⁰ "Et la Capella vicino à questo Altare del Sacramento, l'ha pur fatta fare l'istesso Pontefice [=Clemens VIII.], dipinta da Baldessaro Croce Bolognese, uomo di riputatione in tal'arte, è vero che tal Capella non è finita." (P.M. FELINI, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma Città di Roma*, (1610), hrsg. von S. Waetzold, Reihe: Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd.3, Berlin 1969, S.6).

Die Kapelle wurde im Auftrag Filippo Colonnas um 1625 von Girolamo Rainaldi vollendet. Spätestens aber seit 1606 stand Rainaldi nachweislich im Dienste Kardinal Ascanio Colonnas, so daß man ihn vermutlich bereits als ausführenden Architekten bei Baubeginn der Kapelle unter Clemens VIII. (bis 1605) ansetzen darf. (Vgl. TITI, (1674), 1987, S.119; PIO, 1977, S.212; MALVASIA, (1678), 1841, S.376; G.B. PASSERI, *Die Künstlerbiographien*, hrsg. von J. Hess, Leipzig 1934, S.214 u. Anm.7; S. ORTOLANI, *S. Giovanni in Laterano*, Reihe: Le chiese di Roma illustrate, Nr.13, Rom 1925, S.67; L. BARROERO, *Rione I - Monti, parte I*, Reihe: Le guide rionali di Roma, Rom 1978, S.52; L. BARROERO, *La basilica dal Cinquecento ai nostri giorni*, in: C. Pietrangeli (Hg.), *San Giovanni in Laterano*, Florenz 1990, S.154).

³⁰¹ s. Kat.Nr.28.

andt³⁰². Die Zeichnung schließt oben mit einem halbrunden Bogen, sie ist somit wohl eine Studie für ein Wandfresko oder ein Tafelbild, nicht aber für ein Deckenfresko gewesen. Das Motiv des auf einer Wolkenbank thronenden Christus hat Croce um 1608/10 mehrfach zur Darstellung gebracht, so in der *Gregorsmesse* (Abb.177) in SS. Trinità dei Pellegrini und eben in der Cappella Colonna von S. Giovanni in Laterano. In der Zeichnung ist diese Bildidee auf die beiden Figuren Christi und Gottvaters verteilt. Der Christustypus in der Studie entspricht dem der beiden genannten Bilder, Sitzhaltung und Szepter sind jedoch auf Gottvater übertragen.

Der Corpus erhaltener Croce-Zeichnungen ist zwar von bescheidenem Umfang, dennoch läßt sich die *Himmelfahrt Mariens* mit einiger Sicherheit um 1610 datieren. Der eher lineare Zeichenstil aus der Frühzeit Croces, den die Studien für S. Maria Maggiore (1593, Abb.107) und S. Susanna (1598, Abb.12 u. 13) repräsentieren, wich nach 1600 einer malerischeren Auffassung, wie den Entwürfen für die Cappella di S. Carlo in S. Maria Maggiore und die Cappella del Presepe im Quirinalspalast (beide 1611/12, Abb.220 u. 223) abzulesen ist.

31. ROM, S.MARIA MAGGIORE, SAGRESTIA NUOVA, 1609/1610

Piano nobile, nach Osten hin gelegene Kammern:

Das Schneewunder (Fresko, 8,5x6,5 palmi)

Die Pestprozession unter Gregor dem Großen (Fresko, 11x5 palmi)

Piano nobile, Archiv:

Die Verkündigung an Maria (Öl, 3,25x4,75 palmi)

Sagrestia dei Canonici:

Christi Gebet am Ölberg (Öl auf Holz)

Die Pietà (Öl auf Holz)

Die Kreuzigung mit den Marien (Öl auf Holz)

Sagrestia dei Beneficiati:

Die Dornenkrönung (Öl auf Holz)

Die Kreuztragung (Öl auf Holz)

Die Kreuzigung Christi (Öl auf Holz)

Ecce homo (Öl auf Holz)

(alle Bilder sind verschollen!)

Im Jahre 1610 trat Croce in den Dienst Papst Pauls V., für den er in den vier darauffolgenden Jahren mehrere Aufträge in S. Maria Maggiore und einen Freskenzyklus im Quirinalspalast ausführte. Croce war damit auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn angelangt, denn dies waren, wie F. Haskell feststellt, die "wichtig-

³⁰² Feder, Bleistift, Tusche, laviert, weiß gehöht, quadriert, 479x286mm, Haarlem, Teylers Museum, K 82. (Lit.: *Disegni italiani del Teylers Museum*, Kat.Ausst., Florenz Istituto Univ. Olandese di Storia dell'arte, Florenz 1983, S.182, Nr.80).

sten öffentlichen Aufträge des frühen siebzehnten Jahrhunderts³⁰³. Croce arbeitete neben den renommiertesten Künstlern dieser Zeit, Guido Reni, dem Cavalier d'Arpino, Giovanni Baglione, Ludovico Cigoli und Domenico Passignano.

Das erste paulinische Projekt unter Beteiligung Croces war die Ausgestaltung der Sagrestia Nuova, die das rechte Seitenschiff zur Fassadenfront hin abschließt und sich spätestens seit 1605 im Bau befand³⁰⁴. Zahlungen an Croce in einer Gesamthöhe von 246 Scudi erfolgten seit Juli 1609 und endeten genau ein Jahr später am 24. Juli³⁰⁵. Am 4. Juni 1610 schätzten die leitenden Architekten des Sakristeineubaus Flaminio Ponzio, Bernardino Valperga und Giulio Buratti Croces Arbeiten ab. Aus deren Angaben sind die dargestellten Themen, die Anbringungs-orte und zum Teil die Maße der Bilder, die sich heute nicht mehr auffinden lassen, zu ersehen³⁰⁶. Demzufolge freskierte Croce im Piano nobile die Decke einer nach Osten gelegenen Kammer mit dem "Miracolo della fondatione della chiesa" (gemeint ist das unter Papst Liberius in der Nacht vom 4. auf den 5. August erfolgte und als Marienerscheinung gedeutete *Schneewunder*) und in einer weiteren Kammer eine "Processione con l'Apparitione dell'Angelo" (das ist die von Gregor dem Großen angeführte *Pestprozession*, bei der ein schwertragender Engel über dem Hadriansmausoleum erschien)³⁰⁷. Desweiteren führte Croce ein Ölgemälde mit der *Verkündigung an Maria* aus, das im selben Stock "sopra la porta dentro l'Archivio" angebracht war. Die übrigen sieben Tafeln mit Szenen der *Passion* schmückten Beicht- und Betstühle in den beiden Sakristeien der Kano-

³⁰³ F. HASKELL, *Guido Reni und das Mäzenatentum seiner Zeit*, in: *Guido Reni und Europa - Ruhm und Nachruhm*, Kat.Ausst., Frankfurt 1988/89, hrsg. von S. Ebert-Schiffner u.a., Frankfurt 1988, S.33.

³⁰⁴ Vgl. K. SCHWAGER, *Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V.*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd.20, 1983, S.258ff.

³⁰⁵ Die kompletten Auszahlungseinträge in den Rechnungsbüchern (ASR, Camerale I - Fabbriche, vol.1537 u. 1541) sind veröffentlicht in: A.M CORBO, *Pittori della Sagrestia Nuova di Santa Maria Maggiore a Roma*, in: *Commentari*, H.19, 1968, S.320-326. D. Passignano, der neben Croce in verschiedenen Räumlichkeiten der Neuen Sakristei freskierte, wurde vom März 1608 bis Dezember 1610 bezahlt und erhielt in diesem Zeitraum insgesamt 2020 Scudi.

³⁰⁶ Siehe CORBO, 1968, S.326.

³⁰⁷ Zu den legendären Ereignissen s. J. FERNANDEZ-ALONSO, *Storia della basilica*, in: C. Pietrangeli (Hg.), *Santa Maria Maggiore a Roma*, Florenz 1988, S.28-30. Zwei ältere Darstellungen des *Schneewunders* und der *Pestprozession* von Jacopo Zucchi befanden sich bereits auf dem "Altare della Culla di Betlemme" im Hauptschiff der Basilika (L. BARROERO, *La basilica dal Cinquecento all'Ottocento*, in: Pietrangeli, 1988, S.225f., Abb. S.255)

niker und Benefiziaten³⁰⁸.

32. ROM, PALAZZO DEL QUIRINALE, CAPPELLA DEL PRESEPE, 1611-12,
Die Anbetung der Hirten (verloren!)
Die Anbetung der Könige (Abb.214 u. 218)
Der Betlehemitische Kindermord (Abb.215 u.219)
Engelsreigen (Abb.216)
Die vier Evangelisten (Abb.217)

Zwischen April und Dezember 1610 ergingen an Croce Zahlungen für die "Cappella che la Santità di Nostro Signore fa fare in Santa Maria Maggiore", also der Cappella Paolina. Diese Tätigkeit läßt sich jedoch nicht spezifizieren, denn mit der Ausgestaltung der der päpstlichen Kapelle angegliederten Cappella di S. Carlo begann Croce erst gegen Ende des folgenden Jahres³⁰⁹. Im März 1611 wurde Croce in den Quirinalspalast abberufen, um dort die im Auftrag Kardinal Scipione Borgheses neuerrichtete Cappella del Presepe, im Erdgeschoß des den Gärten zugewandten Flügels gelegen, zu freskieren³¹⁰.

Der Wandzyklus mit drei Szenen aus der Geburtsgeschichte Christi (*Die Anbetung der Könige*, (Abb.214), gegenüberliegend *Der Betlehemitische Kindermord*, (Abb.215, dazwischen die nicht mehr erhaltene *Anbetung der Hirten*) wird von einem *Engelsreigen* (Abb.216) im Gewölbe der Kapelle bekrönt. Auf die Pen-

³⁰⁸ Da mir nur beschränkt Zugang in die Räumlichkeiten der Sakristei gewährt wurde, ist der Verbleib der Bilder, bzw. die Frage, ob sie überhaupt noch existieren, im Moment nicht zu klären. Zumindest ist in den beiden Sakristeien der Kanoniker und der Benefiziaten im Erdgeschoß keine der Passionstafeln Croces mehr anzutreffen. Auch Possanzini (1985, S.179) kennzeichnet alle Bilder als "opere non rintracciabile".

Baglione erwähnt sowohl in seinen *Le nove chiese* als auch in der *Vita Croces* nur die beiden Tafeln des *Gebets am Ölberg* und die *Pietà* (BAGLIONE, (1639) 1990, S.170 u. Anm.39; DERS., 1642, S.299; ebenso MALVASIA, (1678) 1841, S.377; BOLOGNINI-AMORINI, 1842, S.102f.).

B. Mellini führt ein "quadro della Cena pittura à olio del Croce" in einer bei der Sagrestia dei Canonici gelegenen "Cappelletta" an, für das sich aber in den Rechnungsbüchern kein Beleg findet (B. MELLINI, *B. delle antichità di Roma*, Vat.Lat.11905, fol.332r).

³⁰⁹ Vgl. die Dokumente bei CORBO, 1967, S.308f.

³¹⁰ Die Abschlußzahlung an Croce für die Cappella del Presepe vom 7.Juni 1612 (ASR, Camerale I, Giustificazioni, b.36, fasc.1/2) ist publiziert in L. LAUREATI/ L. TREZZANI, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica - La decorazione murale*, Rom 1993, S.310 (hier auch erstmals Reproduktionen von Croces Fresken, S.50-55).

Weitere Literatur: BAGLIONE, 1642, S.299; TITI, (1686), 1987, S.165; PIO, 1987, S.213; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.103; S.246; G. BRIGANTI, *Il Palazzo del Quirinale*, Rom 1962, S.33 u.73, Anm.76; F. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, Reihe: Studies in Architecture, Bd.10, London 1971, S.40; F. BORSI u.a., *Il Palazzo del Quirinale*, Rom 1973, S.246; POSSANZINI, 1985, S.179f.;

dentifs sind *Die vier Evangelisten* (Abb.217) verteilt.

Das Fresko der *Anbetung der Hirten*, über dessen Gegenstand wir allein dank einer Notiz Moronis unterrichtet sind³¹¹, mußte einem zusätzlichen Zugang zur Kapelle weichen. Glücklicherweise ist das Fresko anhand der Entwurfszeichnung Croces rekonstruierbar (Abb.220)³¹². Die Zeichnung entspricht in den Proportionen denen der erhaltenen Wandfresken. Im oberen Abschluß weist das Blatt einen halbrunden Strich auf, der die tatsächliche räumliche Disposition der Wandfelder wiedergibt, wodurch sich mögliche Zweifel an der Bestimmung der Zeichnung für die Cappella del Presepe zerstreuen lassen.

Das Erstaunen L. Trezzanis darüber, daß der für neue künstlerische Strömungen äußerst empfängliche Kardinal Borghese für seine Privatkapelle auf Croce zurückgriff, "ad un artista ritardatario, e anzi del tutto sorpassato"³¹³, ist unbegründet. Croce zeigt sich in der Cappella del Presepe vom neuen Formenrepertoir, das Guido Reni und Domenico Passignano in Rom eingeführt hatten, deutlich beeinflusst. Mit Passignano hatte Croce unmittelbar zuvor in der Sagrestia Nuova in S. Maria Maggiore zusammengearbeitet, mit Reni in der Cappella Paolina in derselben Kirche. Zudem konnte Croce an den im März 1611 abgeschlossenen Fresken Renis und seiner Mitarbeiter Giovanni Lanfranco, Francesco Albani und Antonio Carracci in der Cappella dell'Annunciata, im selben Flügel des Quirinalpalstes gelegen, unmittelbaren Anschauungsunterricht nehmen. Interessant sind vor allem die Bezüge zwischen Croces Fresko des *Bethehemitischen Kindermordes* und Renis vielgerühmter Tafel desselben Themas (Abb.221), das dieser zur gleichen Zeit in Rom ausführte³¹⁴. Angesichts der engen Zusammenarbeit beider Künstler in dieser Zeit darf man von einem Austausch hinsichtlich der Anverwandlung des biblischen Stoffes (Mt 2,16-18) ausgehen, der sich an den kompositorischen Übereinstimmungen beider Bilder festmachen läßt. Das Geschehen ist jeweils, im Unterschied zu den vielfigurigen Darstellungen der meisten früheren Künstler, auf ein zahlenmäßig geringes Personal im Bildvordergrund reduziert. Die Figuren bieten beiden Künstlern Gelegenheit, Körper in unterschiedlichsten Haltungen und Ansichten wiederzugeben. Der Palast des Herodes gibt im Hintergrund die Kulisse für das grausame Gemetzel ab. Im wesentlichen ist dieses Kompositionsschema bereits in der von den Raffaelschülern der "Scuola Nuova" entworfenen Bildtep-

³¹¹ G. MORONI, *Dizionario di erudizione ecclesiastica*, Bd.IX, Venedig 1841, S.162.

³¹² Feder, Tusche, Graphit, weiß gehöht, 34x23,7 cm (Liverpool, Merseyside County Museum, inv. LL3022 WHL3287); Lit.: *Lady Lever Art Gallery*, Kat.Ausst., Port Sunlight, 1983, S.33.

³¹³ LAUREATI/TREZZANI, 1993, S.51.

³¹⁴ Das Bild befindet sich in Bologna, Pinacoteca Nazionale; zur Datierung S. PEPPER, *Guido Reni*, Oxford 1984, S.225, Nr.34.

pichfolge im Vatikan angelegt³¹⁵. Bei aller kompositorischen Verwandtschaft zwischen Renis und Croces Umsetzungen ist, abgesehen von der Einführung der Palmwedel darreichenden Engel bei Reni, ein grundsätzlicher Auffassungsunterschied beider Adaptionen festzustellen. Während Croce die Szene in einem emotionslosen Spiel der Kräfte, als ein ausgewogenes Gegeneinander von Flucht und Verfolgung, von Hinwendung und körperlicher Abwehr, d.h. als ein in der äußerlich sichtbaren Aktion befangenes Ereignis darbietet, ist das Geschehen bei Reni beruhigt und auf die psychologische Durchdringung der Situation konzentriert. Deshalb sind bei Reni auch nur zwei der gedungenen Mörder gegeben, ihm geht es nicht um die Mordtat selbst, sondern um das Erfassen der in den Müttern ausgelösten Affekte. In den Gesichtern der Frauen ist die Palette der Emotionen von Angst, Schrecken, Aufbegehren bis zu gottesfürchtiger, auf Erlösung hoffender Hingabe in der markanten Figur der Betenden am vorderen Bildrand abzulesen. Die von Croce verbildlichte äußere Dramatik wird bei Reni zu einem im Innern der Betroffenen stattfindenden Ereignis. Liest man Renis Bild von der Figur der betenden Frau im Bildvordergrund her, erklärt sich, weshalb es ihm möglich ist, die von größter Brutalität gekennzeichnete Begebenheit in eine vollendet ausgewogene Komposition einzubetten, in der alle Figuren und Bewegungen harmonisch aufeinander abgestimmt sind. Das Geschehen ist gottgewollt, die getöteten Kinder werden, wie sich in den ihnen dargebotenen Palmwedeln zeigt, zu Märtyrern erhoben, wodurch die Schönheit des Bildes in einem höheren Sinne legitimiert ist.

Ein Bild, das gewissermaßen das tertium comparationis zwischen den Anverwandlungen Croces und Renis bildet, ist das um 1587 entstandene Fresko Giovanni Battista Pozzos in der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore (Abb.222)³¹⁶. Einerseits ist Pozzo in seiner vielfigurigen Komposition älteren Darstellungstraditionen verpflichtet; ähnlich wie Croce akzentuiert er den historisch-erzählerischen Aspekt des Stoffes, jedoch findet sich bei ihm in der Frauenfigur, die am rechten unteren Bildrand mit in die Hände vergrabenerm Gesicht kniet, ein kontemplatives, die Szene beruhigendes Moment, das Reni möglicherweise als Anregung für sein Bild gedient hat.

Die Fresken Croces im Quirinalspalast markieren einen erneuten Stilwandel innerhalb seines Oeuvres. Zwar ist er noch dem Erzählstil der repräsentativen Historienmalerei der Pontifikate Sixtus' V. und Clemens' VIII. verpflichtet, doch setzt er sich bereits mit der neuen, maßgeblich von Reni in Rom verbreiteten Malweise auseinander, was sich in den grazilen Figuren des *Engelsreigens* und den weichen Physiognomien der *Vier Evangelisten* zeigt. Deutlich wird die Entwicklung, wenn man der *Anbetung der Könige* das 1593 entstandene Fresko desselben

³¹⁵ Vgl. *Raffaello in Vaticano*, Kat.Ausst., Città del Vaticano, Okt.1984-Jan.1985, Mailand 1984, S.326-331.

³¹⁶ Zu Pozzos Fresko s. ZUCCARI, 1992, S.45f.; L. BARROERO, *La Cappella Sistina in S. Maria Maggiore*, in: *Madonna*, 1993, S.137-41.

Themas in S. Maria Maggiore (Abb.105) gegenüberstellt. Die kompositionelle Gesamtanlage ist nahezu identisch, doch sind die manieristisch in sich verdrehten, scheinbar aus einzelnen Gliedern zusammengefühten Figuren des älteren Freskos nun einer organischeren und zugleich eleganteren Körperlichkeit gewichen. Aber erst in den nachfolgenden Kampagnen in der Cappella di S. Carlo und in der Villa Montalto gelangt der Einfluß des "stile reniano" auf Croce zur vollen Entfaltung.

33. ROM, S. MARIA MAGGIORE, CAPELLA DI S. CARLO, 1611-12,

(Abb.223-235)

S. Carlo (Altartafel, verschollen)

Engelschor (Abb.224-226)

Vier Engel (Abb.227-230)

S. Carlo Borromeo verteilt Almosen an die Armen (Abb.234, 235)

Wunderheilungen vor dem Altar S. Carlo Borromeos (Abb.231, 232)

Die Fresken der Cappella di S. Carlo, die epistelseitig den Eingangsbogen der Cappella Paolina flankiert, sind Teil eines komplexen hagiographischen, in Malerei und Skulptur verbildlichten Programms, das erst in den letzten Jahren in der Literatur größere Beachtung gefunden hat³¹⁷.

Auf dem Altar der kleinen Kapelle befand sich das Bildnis *S. Carlo Borromeos* von Croces Hand, das heute durch ein modernes Bild ersetzt ist. Über den Verbleib des Vorgängerbilds ist nichts bekannt. An der linken Kapellenwand sind in Fresko die *Wunderheilungen vor dem Altar S. Carlo Borromeos* (Abb.231, 232) dargestellt, an der rechten Wand, in einem bedeutend kleineren Feld über einer zum Seitenschiff führenden Tür, die *Almosenverteilung S. Carlos an die Armen* (Abb.234, 235). Im Gewölbe über den mit großen *Engelsfiguren* geschmückten Zwickeln (Abb.227-230) ist ein *Musizierender Engelschor* (Abb.224-226) zu sehen³¹⁸. Die Fresken sind zum Teil mit einer dicken Rußschicht überzogen, so daß sich manche Details nur noch erahnen lassen.

³¹⁷ M.C. DORATI, *Gli scultori della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore*, in: *Commentari*, Bd.XVIII, 1967, S.231-260; RÖTTGEN, 1973, S.42f.; SCHWAGER, 1983, v.a. S.301ff.; BARROERO, 1988, S.225-38; G. WOLF, *Regina Coeli, Facies Lunae, "et in Terra Pax"*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd.27/28, 1991/92, S.283-336.

³¹⁸ CELIO, (1638), 1967, S.23; BAGLIONE, (1639), 1990, S.180; DERS., 1642, S.299; TITI, (1674), 1987, S.140; PIO, 1977, S.213; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.103; F. FELLI, *Guida alla Cappella Borghese in Santa Maria Maggiore*, Rom 1893, S.27f.; G. SOBOTKA, 1913, S.138; POSSANZINI, 1985, S.179.

In der Entwurfszeichnung Croces für die *Wunderheilungen* (Abb.233)³¹⁹ ist die räumliche Disposition des Bildes der Ausführung entsprechend vorgegeben, allein in zwei Figuren sind Modifikationen auszumachen. Am rechten Bildrand fügt er im Fresko eine an der Altarbalustrade kniende Figur hinzu, und der Mann, der in der Zeichnung im linken Bildvordergrund auf einem mitgebrachten Sack sitzt, ist im Fresko im Begriff, sich zu erheben. Diese zunächst nebensächlich erscheinende Veränderung des Entwurfs ist ein Indiz für den Stilwandel Croces in den Jahren 1610/11. Durch die labile Haltung des Mannes in einer Position zwischen Sitzen und Stehen wird die emotionale Erregung angesichts des Wunders sichtbar, die ursprünglich nüchtern erzählende Bildauffassung erfährt eine Wendung ins Sentimentale. Dieses Moment der Sentimentalisierung zeigt die entscheidende Prägung Croces durch Guido Reni, der zur gleichen Zeit ebenfalls in der Cappella Paolina freskierte. Vor allem in den Figuren der *Musizierenden Engel* kommt das neue Formgefühl Croces voll zur Entfaltung. In den verfeinerten Gesten und Körperhaltungen der Engel, den grazilen Neigungen der Köpfe und den ekstatisch verzückten Blicken artikuliert sich der Einfluß des "engelhaften" Stils Renis, dessen Fresken in der Cappella Paolina seine Künstlerkollegen größte Bewunderung entgegenbrachten³²⁰.

S. Carlo wurde am 1.11.1610 von Paul V. heiliggesprochen. Die Zahlungen an Croce für die Kapelle des Heiligen in einer Gesamthöhe von 800 Scudi erfolgten zwischen Oktober 1611 und Oktober des folgenden Jahres. Croces Zyklus war somit einer der ersten nach der Kanonisierung S. Carlos. Dennoch konnte die Ikonographie des Heiligen zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine bildliche Tradition zurückblicken, die in den *Quadroni* des Mailänder Doms, der offiziellen Bildvita S. Carlos, ausgeführt zwischen 1602-04, ihre gleichsam kanonische Form gefunden hatte³²¹. Für Croces Fresken ist jedoch keines der *Quadroni* als unmittelbar Vorbildlich zu benennen. Die den *Quadroni* unterliegende Absicht war es, durch die Darstellung konkreter wundertätiger Ereignisse aus dem Leben Carlo Borromeos im Sinne einer Beweisführung dessen Kanonisierung zu befördern. Zum Entstehungszeitpunkt der Croce-Fresken war die Heiligsprechung bereits vollzogen, es ging in dieser Bildfolge darum, ganz allgemein die Wundertätigkeit des Heiligen vor und nach dem Tode zu illustrieren.

G. Wolf hat die für das Gesamtprogramm der Paolina maßgebliche heilsge-

³¹⁹ Schwarze Kreide, laviert, weiß gehöht, 27,7x14,7 cm (Haarlem, Teylers Museum, Inv.-Nr. K63). Lit.: B.W. MEIJER, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Mailand o.J. (1985?), Nr.46.

³²⁰ Malvasia hat eine anekdotische Äußerung des Cavliere d'Arpino überliefert, der Renis Paolina-Fresken gegenüber denen der anderen beteiligten Maler euphorisch heraushebt: "Le nostre sono dipinte da uomo, quelle di Guido da Angelo." (MALVASIA, (1678), 1841, Bd.II, S.19).

³²¹ Zu den *Quadroni* s. A.M. BRIZIO/ M. ROSSI, *I Quadroni di S. Carlo nel Duomo di Milano*, Mailand 1965.

schichtlich-mariologische und antihäretisch-missionarische Argumentationsrichtung überzeugend dargelegt und innerhalb dieses Rahmens die Einbindung der Papstgräber Clemens' VIII. und Pauls V. dahingehend bestimmt, daß in ihnen "die heilsgeschichtliche Kontinuität, die in dem segensreichen Handeln der Päpste auch in der 'Gegenwart' offenbar wird", ihren sichtbaren Ausdruck findet³²². Von dieser Überlegung ausgehend läßt sich die Funktion der S. Carlo-Kapelle ebenso wie die ihres evangelienseitigen Pendant, der von Baglione ausgemalten Cappella di S. Lucia, festmachen. Die Heiligsprechungen Carlo Borromeos (1610) und Lucias (1608) sind die legitimierenden Taten Pauls V., die ihm seinen rechtmäßigen Platz in der heilsgeschichtlichen Konzeption der Cappella Paolina zuweisen.

**34. ROM, S. MARIA MAGGIORE, 1612,
Der Marientod (Abb.236)**

Um der Cappella Paolina einen würdigen Zugang zu schaffen, wurde das Seitenschiffgebälk durch einen großen Bogen aufgebrochen, über dem Croce das Großfresko des *Marientods* (Abb.236) ausführte.

Der *Marientod* vermittelt innerhalb des in der gesamten Basilika verbildlichten heilsgeschichtlichen Programms zwischen den Hauptschiffresken und den mariologisch-hagiographischen Darstellungen der Cappella Paolina. Das Fresko ist durch seine Plazierung in den (unter Kardinal Pinelli im Jahre 1593 ausgeführten) *Marienzkyklus* zwischen den Obergadenfenstern eingebunden. Durch seine Größe und sein längsrechteckiges Format jedoch von diesen abgehoben, bildet es zugleich die Eröffnung für das Bildprogramm der Paolina³²³. Wie im Stich Paolo de Angelis von 1621 (Abb.237) zu sehen ist, wird der Blick des im Hauptschiff stehenden Betrachters über den *Marientod* in die Kapelle gelenkt und fällt dort auf die, der Legende nach von Lukas gemalte Marienikone der *Salus Populi Romani*.

Die Darstellung des *Marientodes* mit einem perspektivisch in den Raum gestellten und in Verkürzung gegebenen Sterbebett ist, soweit ich es überblicke, ein ikonographischer Sonderfall. Üblicherweise wird das Bett parallel zur Bildfläche längs-ansichtig dargeboten. Die Schrägstellung des Bettes ist deshalb als optisch zur Cappella Paolina hinführendes Moment zu deuten. In der Kuppel der Kapelle ist das *Paradies* mit der *Immaculata* dargestellt. Der Tod Mariens ist dadurch als Übergang gekennzeichnet, der mit der Aufnahme in das Paradies seine heils-

³²² WOLF, 1991/92, S.304.

³²³ Das korrespondierende, dem *Marientod* in Format und Größe entsprechende Fresko der *Mariengeburt* über der Cappella Sistina ist erst 1741 von A. Milani ausgeführt worden. Zuvor befand sich dort ein Fresko desselben Themas von Andrea Lilio, das in seinen Dimensionen mit den übrigen Bildern des Marienzkyklus übereinstimmte. Croces Fresko war somit nach den paulinischen Veränderungen der Basilika allein schon aufgrund seiner exponierten Größe der Blickfang der malerischen Ausgestaltung des Hauptschiffs.

geschichtliche Auflösung erfährt.

35. ROM, VILLA PERETTI-MONTALTO, GALERIE, ca.1612/13

Die Apotheose des Hauses Peretti-Montalto

Die griechischen Philosophen Sokrates, Platon, Pythagoras und Aristoteles

Apollo und die neun Musen

Personifikationen der Sapientia, Virtus, Fama und Gloria

(alle Fresken sind zerstört!)

Zum Abschluß der Vita Croces erwähnt Baglione Fresken, die der Künstler für den Prinzen Peretti in dessen am Esquilin gelegener Villa und im Palast auf dem Corso, dem heutigen Palazzo Fiano-Almagià, ausgeführt habe³²⁴. Die Nennung des Prinzen Peretti als Auftraggeber ist durch dessen Bruder Kardinal Alessandro Peretti zu ersetzen, wie ein von Croce unterzeichnetes Gerichtsdokument vom 23. April 1613 nahelegt, das Possanzini berechtigterweise mit diesen Kampagnen in Verbindung gebracht hat und in dem der Künstler sich auf Arbeiten "in Casa dell'III.^{mo} Sig.^r Card.^{le} Mont'Alto" bezieht³²⁵. Das im Dokument genannte Datum 1613 kongruiert mit der Feststellung Malvasias, daß Croce gemeinsam mit Guido Reni "nello stesso tempo nella Cappella di Paolo V. in S. Maria Maggiore" freskiert habe, einer Kampagne, die für das Jahr 1612 dokumentarisch gesichert ist³²⁶.

Mit der seit 1862 schrittweise erfolgten Zerstörung der Villa Montalto gingen auch Croces Fresken verloren³²⁷. Es sind keine Entwürfe oder Nachzeichnungen bekannt, so daß sich die Rekonstruktion allein auf die - glücklicherweise ausführlichen - Beschreibungen der Galerie stützen muß.

Malvasia, der sich durch seine Zuschreibungen des Kommunalpalastes in Viterbo als ausgezeichneter Kenner der Kunst Croces ausgewiesen hat, hat die Fresken der Villa Montalto mehrere Male zu Gesicht bekommen. In der Schilderung von Croces Fresken in der "Libreria, che tutta di sua mano dipinto" ist er voll des

³²⁴ BAGLIONE, 1642, S.299.

³²⁵ "Faccio fede io Baldassare Croce Pittore, come davo tre luli e mezzo, al giorno ad Aloisio Tanzani Pittore, che me ne servei in Casa dell'III.^{mo} Sig.^r Card.^{le} Mont'Alto, e questo é la pura verità. Io' Baldassare Croce mano pp.^{am}" (ASR, Tribunale del Governatore, Misc. Artisti, 2^a, fasc.109; POSSANZINI, 1985, S.180; das Dokument ist abgedruckt bei BERTOLLOTTI, 1885, S.153).

Der hier angeführte Assistent Croces, Aloisio Tanzani, findet ansonsten bei keiner anderen Kampagne Erwähnung. Wir dürfen annehmen, daß Tanzani in untergeordneter Stellung nach Entwürfen Croces kleinere Arbeiten ausführte, ähnlich wie es bei Matteo Zaccolini in S. Susanna der Fall gewesen ist.

³²⁶ Vgl. Kat.-Nr.32.

³²⁷ Zur Baugeschichte, zu Stil und Typologie der Villa Montalto s. zuletzt M. QUAST, *Die Villa Montalto in Rom*, tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd.45, München 1991.

Lobes³²⁸. Malvasias knappe Auflistung einiger Motive des Programms, der Philosophen *Aristoteles*, *Platon*, *Sokrates* und *Pythagoras* sowie der *neun Musen*, erlaubt es, die "Libreria" mit jener Galerie zu identifizieren, von der Prinz Vittorio Massimo im Jahre 1836, offensichtlich ohne Kenntnis der Schrift Malvasias, eine detaillierte Beschreibung gegeben hat³²⁹. Dieser können wir entnehmen, daß im Zentrum der Decke in illusionistischer Quadraturmalerei ("la volta finge di essere scoperta") elf zum Firmament mit der "Stella Peretta" aufsteigende Engel in Untersicht zu sehen waren, von denen die drei mittleren die "Monti" aus dem Stemma der Perettis emporhoben. Zu Seiten dieser Formation trugen zwei Engel Lorbeerkränze, zwei weitere waren im Begriff, sich von zwei kleinen Kuppeln ("cuppolini") aus in die Lüfte zu erheben. Die verbleibenden vier Engel hielten Bücher, in denen folgende Inschriften zu lesen waren:

"MULTUM.LEGENDUM.SED.NON.MULTA" und
 "UT.AGER.SINE.CULTURA.INFRUCTUOSUS.EST./
 SIC.SINE.DOCTRINA.ANIMUS."

Das Programm erschließt sich somit als eine *Apotheose des Hauses Peretti-Montalto*, die auf der kultivierten Gelehrtheit der Familie gründete. Die Personifikationen der Familientugenden *Sapientia*, *Virtus*, *Fama* und *Gloria*, waren in den Ecken des Gewölbes dargeboten. Die griechische Philosophie, auf die sich die im *Apotheosefresko* mit dem Spruch "Multum legendum sed non multa" beschworene Gelehrsamkeit offensichtlich richtete, war vertreten durch die Philosophen *Sokrates*, *Pythagoras*, *Aristoteles* und *Plato*, die in Lebensgröße in ovalen Kompartimenten gegeben waren³³⁰. Die *Philosophenovale* ruhten auf acht Lünetten, drei auf jeder Längsseite und jeweils eine über den Türen der Schmalseiten, auf die *Apollo* und die *Neun Musen* verteilt waren.

Die freien Räume zwischen den Lünetten und den von Stuck gerahmten Bildfeldern waren mit Arabeskenschmuck auf azurblauem Grund dekoriert.

Zweifelsohne bedeutet die Zerstörung der so überschwänglich gelobten Fresken nicht nur einen Verlust für die Einschätzung von Croces Spätwerk, sondern reißt überhaupt eine Lücke in das entwicklungsgeschichtliche Bild der römischen

³²⁸ MALVASIA, (1678), 1841, S.377.

³²⁹ V. MASSIMO, *Notize storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane*, Rom 1836, S.136f.

Die Galerie befand sich im ersten Stock des Palazzo di Termini und war an den Schmalseiten durch eine Türe von der Sala dei Paesaggi und durch eine weitere von den dem Palast angeschlossenen Nebengebäuden her zugänglich; eine Türe an der der Fensterfront gegenüberliegenden Längsseite führte ins Treppenhaus (vgl. die Grundrißrekonstruktion von S. Roberto in: *Madonna*, 1993, S.160).

³³⁰ Jedem der Philosophen war eine Inschrift zugeordnet:

Sokrates: "INTRA.SUMMUM.INFIMUMQUE.VIRUM.SOLA.VIRTUS.PONIT.
 DISCRIMEN"

Pythagoras: "AUT.SILE.AUT.DIC.ALIQUID.MELIUS.SILENTIO"

Aristoteles: "NON.BENE.REGNABUNT.MULTI.REX.UNICUS.ESTO"

Platon: "SAPIENS.EFFICI.NEMO.POTEST.QUI.BIS.IN.DIE.SATUR.FIAT".

Quadraturmalerei nach 1600.

Massimo verweist darauf, daß die Fresken der Galerie von einigen Kennern Domenichino zugeschrieben würden, während Malvasia die stilistische Nähe Croces zu Guido Reni herausstellt: "[...] quel Guardaroba volea darmi a credere, esser di mano di Guido Reni, al quale è pero vero che si vede essersi ingegnato d'accostarsi molto nella tenerezza, nell'idee e ne'panneggiamenti, dopo l'aver veduto la nuova maniera di questo grand'uomo [...]"³³¹. Diese Charakterisierungen aus berufenem Munde ergänzen sich mit den stilkritischen Beobachtungen, die sich aus der Betrachtung von Croces Fresken im Palazzo del Quirinale und der Cappella di S. Carlo in S. Maria Maggiore ergeben haben. Croce, der sich bereits im sechsten Lebensjahrzehnt befand, wandelte durch die Zusammenarbeit mit seinem Landsmann Guido Reni seinen Stil nochmals grundlegend und übernahm für seine Kunst jene von Malvasia apostrophierte "tenerezza", die wohl mit dem kunsttheoretischen Terminus der "Grazia" gleichzusetzen ist, und durch die die *scuola bolognese* zur vorherrschenden Richtung dieser Zeit in Rom avanciert war.

36. ROM, S. MARIA MAGGIORE, STANZA DELLA MADONNA, 1614

Engel und Cherubime

Die Heilig-Geist-Taube

Der Hl. Lukas malt die Madonnenikone von S.Maria Maggiore

(alle Fresken sind zerstört!)

Den Abschluß der großen Kampagnen, die Croce im Auftrag der Borghese in S. Maria Maggiore ausführte, bildete die Gewölbefreskierung der am linken Seitenschiff zwischen den Kapellen Cesi und Sforza gelegenen Stanza della Madonna, für die er mit fünfzig Scudi entlohnt wurde³³². Neben "molte cose di variate" nennt Croce in seiner Abrechnung konkret "teste di cherubini con anglioli grandi e piccoli"

³³¹ MASSIMO, 1836, S.132; MALVASIA, (1678), 1841, S.377.

³³² Zur Zuschreibung an Croce siehe BAGLIONE, (1639), 1990, S.172 u. Anm.49; DERS., 1642, S.298; MELLINI, *B. delle antichità di Roma*, Vat.Lat.11905, fol.356v.; TITI, (1674), 1987, S.141;

Croces eigenhändiges "Conto del lavoro" vom 14.August 1614 und der am selben Tag erfolgte Zahlungseintrag in den Rechnungsbüchern der Camera Apostolica (ASR, Camerale I, Giustificazioni di tesoreria, b.40, fasc.2; Fabbriche, vol.1537, c.159v.) finden sich in CORBO, 1967, S.310.

Klaus Schwager hat aufgrund einer Fehlinterpretation der Rechnung die Stanza della Madonna in der Sakristei der Cappella Paolina lokalisiert (SCHWAGER, 1983, S.257, Anm.67).

Die Kapelle war, wie Mellini anmerkt, von so bescheidenen Ausmaßen, daß "per la sua picciolezza puo chiamarsi piutosto altare". Vom selben Autor erfahren wir, daß die Kapelle für einige Zeit die Ikone der *Salus Populi Romani* beherbergte ("[...] l'Immagine della madonna che in essa [=Cappella della Madonna] si conservava et é quella che hoggi é collocata nella Cappella Paolina[...]"). Dies widerspricht der gängigen Auffassung, daß das etwa um 1300 errichtete Ziborium am altarseitigen Ende des Mittelschiffs der Präsentationsort der Ikone bis zur Überführung in die Cappella Paolina im Jahre 1613 gewesen sei (so bei G. WOLF, 1992, S.285).

und "un S. Luca che tiene la imagine della gloriosa Madonna di Santa Maria Maggiore"³³³. Präzisieren läßt sich dies durch die Beschreibung Mellinis, der angibt, daß die *Engel* in zwei Bildfeldern angeordnet waren, in deren Mitte sich die *Heilig-Geist-Taube* befand³³⁴.

Über die Zerstörung der Fresken erhalten wir indirekt durch Titi Auskunft. In den ersten fünf Ausgaben seines Romführers führt er die "Cappella della Madonna" und Croces Fresken noch auf, in der Ausgabe von 1763 ist diese Passage jedoch ersetzt durch die "cappella di S. Francesco" und eine weitere "cappella, che segue", dem Hl. Leo geweiht, in denen sich Bilder von Placido Costanzi und Sebastiano Ceccarini (1703-1783) befanden³³⁵. Daraus läßt sich erschließen, daß die Stanza della Madonna zwischen 1721, dem Erscheinungsdatum der fünften Titi-Edition, und 1763 abgerissen worden sein muß. In diesen Zeitraum fallen die Umgestaltungsmaßnahmen Ferdinando Fugas in den Jahren 1741-50, denen somit wohl auch die Stanza della Madonna zum Opfer fiel³³⁶.

37. ROM, PALAZZO FIANO-ALMAGIÀ, nach 1620,

Die von Baglione erwähnten Fresken Croces für den Prinzen Peretti "nel suo Palagio a. s. Lorenzo in Lucina", das ist der heutige Palazzo Fiano-Almagià, sind von Titi in der letzten Ausgabe seines Romführers aus dem Jahre 1763 mit den *Mythologischen Szenen* (Abb.238-241) im Gewölbe des Salons im Piano Nobile identifiziert worden³³⁷. Auch in der neueren Forschung ist diese Zuschreibung kolportiert worden³³⁸. Dabei hat E. Schleier bereits im Jahre 1968 berechtigte Zweifel an der Zuschreibung erhoben³³⁹. Schleier führt zurecht an, daß die Fresken nichts

³³³ CORBO, 1967, S.310.

Croce begründet seine Forderung von 55 Scudi mit den großen Mühen, die ihm die Arbeit in der Dunkelheit bei Kerzenlicht bereitet hat ("[...] fatto con grandissima fatica per avere sempre dipinto con i lumi, però sapendo la spesa e la fatica che ci è andato, se ne domanda cinquanta cinque scudi, giustamente come vedrano li omini intellegenti, [...]"). Entlohnt wurde er schließlich mit 50 Scudi.

³³⁴ "[...] nella picciola volta alcuni gruppi d'Angeli in due quadri, e nel mezzo lo Spirito Santo in forma di Colomba pitture á fresco di Baldassarre Croce." (MELLINI, Vat.Lat.11905, fol.356v.

³³⁵ TITI, (1674ff.), 1987, S.141

³³⁶ Zu Fugas umfassenden Eingriffen in die alte Struktur des Baukörpers s. SCHWAGER, 1983, S.307ff.

³³⁷ Titi, (1674), 1987, S.195

³³⁸ Vgl. C. D'ONOFRIO, *Palazzo Fiano-Almagià*, in: Via del Corso, Rom 1961, S.166; C. PIETRANGELI, *Rione III - Colonna, parte I*, Reihe: Le guide rionali di Roma, Rom 1977, S.82-88; M. MARTINELLI, *Il nuovo circolo degli Scacchi*, Rom 1990, S.48-61.

³³⁹ E. SCHLEIER, *Affreschi di Francois Perrier a Roma*, in: *Paragone*, Nr.217, 1968, S.42-54.

mit dem Stil des späten Croce gemein haben³⁴⁰. Die einzelnen Szenen repräsentieren jene Mischung aus dynamischen Kompositionen und klassizistischer Figurenbildung, die für die römische Malerei nach 1620 kennzeichnend ist. Eine solche Entwicklung und grundsätzliche Abkehr von seinem bis dahin verwendeten Figurenrepertoire ist für den etwa 70-jährigen Croce auszuschließen. Schleier betont die Abhängigkeit des Zyklus von Pietro da Cortonas Fresken im Casino del Pigneto bei Rom, die zwischen 1626 und 1629 ausgeführt wurden. Croce ist jedoch bereits im Jahre 1628 verstorben, zu früh als daß er Cortonas Malweise für sich in solch elaborierter Art und Weise, wie sie sich im Palazzo Fiano-Almagià darbietet, hätte aneignen können. Als ausführende Künstler im Salone des Palazzo Fiano-Almagià hat Schleier aus stilistischen Gründen François Perrier, Francesco Grimaldi und Giovanni Battista Ruggieri namhaft machen können. Der Entstehungszeitraum ist damit durch Perriers zweitem römischen Aufenthalt in den Jahren 1635-40 vorgegeben³⁴¹. Nach der Auffindung zweier Entwurfszeichnungen Grimaldis durch D. Batorska darf Schleiers Einschätzung als gesichert angesehen werden³⁴².

Weitere Fresken sind im Palazzo Fiano-Almagià nicht erhalten geblieben. Über Inhalt und Gestaltung von Croces Fresken lassen sich somit keine Aussagen treffen. Für die Datierung ist das Jahr 1620 als terminus post quem anzusetzen, in dem Kardinal Alessandro Peretti den Palast dank der Fürsprache Papst Paul V. übernehmen konnte. Nach dem Tode des Kardinals im Jahre 1623 erwarb den Palast dessen Bruder Prinz Michele Peretti, der gleichermaßen als Auftraggeber Croces in Frage kommt³⁴³.

II.4. Nicht zu datierende Werke Croces

38. ROM, S. CHIARA DI CASA PIA

Zwei Propheten (zerstört)

Titus Romführer ist die einzige Quelle für Croces Fresken zweier *Propheten* über dem Hauptaltar von S. Chiara³⁴⁴. Im Jahre 1855 stürzte das Gewölbe der Kirche ein; nach der anschließenden Übernahme durch das Seminaire Française erfolgte

³⁴⁰ s. SCHLEIER, 1968, S.46.

³⁴¹ s. SCHLEIER, 1968, S.51.

³⁴² D. BATORSKA, *Two Drawings for the Vault of the Peretti Gallery*, in: *Master Drawings*, Bd.20, Nr.2, 1982, S.131f. und Abb.26 u. 27.

³⁴³ s. D'ONOFRIO, 1961, S.166.

³⁴⁴ TITI, (1686), 1987, S.86.

die Wiederherstellung und Umgestaltung der Kirche³⁴⁵. Welches der beiden Ereignisse die Zerstörung der Fresken zur Folge hatte, läßt sich nicht mehr ermitteln. Possanzinis Datierung der beiden *Propheten* in das Frühwerk der 1580er Jahre ist ohne jeden Anhaltspunkt³⁴⁶.

39. ROM, S. GIOVANNI DELLA PIGNA

Hauptaltar:

Johannes der Täufer (Öl, Abb.242, 243)

Zwei Heilige mit Glorie (Fresko, nicht erhalten)

Gottvater (Fresko, nicht erhalten)

Epistelseitiger Altar:

Pietà (Öl, nicht erhalten)

Evangelienseitiger Altar:

Eine Tafel unbekanntes Inhalts (nicht erhalten)

Baglione führt als Werke Croces in S. Giovanni della Pigna neben einer Tafel der *Pietà* für einen Seitenaltar und einem inhaltlich nicht bestimmten Bild für einen gegenüberliegenden Altar das Ölgemälde des Hauptaltars mit *Johannes dem Täufer* (Abb.242) und die flankierenden Fresken zweier *Heiliger mit einer Glorie* sowie den darüber befindlichen *Gottvater* an³⁴⁷.

Während in der Literatur einhellig der Verlust der beiden Tafeln auf den Seitenaltären sowie der Fresken festgestellt wurde, ist hingegen die Zuschreibung des heute noch auf dem Hauptaltar befindlichen Gemäldes des *Johannes des Täufers* (Abb.242) mehrfach wiederholt worden³⁴⁸. Possanzini versucht die Singularität dieses Werkes barocken Charakters im Oeuvre Croces damit zu erklären, daß er es in die Spätzeit des Künstlers datiert³⁴⁹. Strinati wiederum hält die Tafel Croces für verloren und rückt das vorhandene Altarbild aus stilistischen Gründen in die Nähe Simone Cantarinis³⁵⁰. Die Lösung des Problems gibt uns Titi in der Ausgabe seines Führers von 1686, in der er die früheren Ausführungen durch den Zusatz

³⁴⁵ BUCHOWIECKI, Bd.1, 1970, S.357.

Zur Geschichte der Kirche s. HESS/RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*, C 48²¹.

³⁴⁶ POSSANZINI, 1985, S.177.

³⁴⁷ BAGLIONE, 1642, S.298; desweiteren TITI, (1674), 1987, S.87; BOLOGNINI AMORINI, 1842, S.102.

³⁴⁸ SOBOTKA, 1913, S.138; BLUNT, 1982, S.58; V. PAGLIA, «*La Pietà dei Carcerati*». *Confraternite e Società a Roma nei secoli XVI-XVIII*, Reihe: Biblioteca di storia sociale, Bd.11, Rom 1980, S.146, Anm.141.

³⁴⁹ POSSANZINI, 1985, S.180.

³⁵⁰ C. STRINATI, *Quadri romani tra '500 e '600. Opere restaurate e da restaurare*, Kat.Ausst, Rom, Palazzo Venezia, 1979, Rom 1979, S.10.

erweitert, daß ein Maler namens Giovanelli das Bild überarbeitet habe³⁵¹. Dieser Eingriff muß folglich zwischen 1675, dem Erscheinungsjahr der zweiten Titi-Edition, und 1686 erfolgt sein. Die Tafel ist so stark im Geschmack des vorgerückten 17. Jahrhunderts verändert, daß man eigentlich nicht mehr von einem Werk Croces sprechen kann, wenn auch die kompositorischen Züge des Bildes bewahrt sein mögen.³⁵² Die Komposition ist ganz der gängigen Ikonographie von Darstellungen des Johannesknaben in der Wüste (Lk 1,80) verpflichtet, weshalb keine für Croce charakteristischen Merkmale auszumachen sind. Eine stilkritische Datierung des Bildes ist daher unmöglich. Einziger Anhaltspunkt für die Entstehungszeit des Gemäldes und der zerstörten Fresken ist die durch die Bruderschaft der "Pietà dei Carcerati" veranlaßte umfassende Kirchenrestaurierung des Jahres 1592³⁵³.

Hinsichtlich der verbleibenden beiden Altarbilder Croces erfahren wir in der Titi-Ausgabe von 1763, daß die *Pietà* des rechten Seitenaltars durch eine *Madonna* und das Bild des gegenüberliegenden Altars durch eine *Hl. Theresia* Antonio Gherardis ersetzt worden sind. Croces Fresken am Hauptaltar waren zu diesem Zeitpunkt noch vorhanden³⁵⁴.

Literarnachweis

M.C. ABROMSON, *Painting in Rome During the Papacy of Clement VIII (1592-1605): A Documentd Study*, Ph.D., New York, Columbia University 1976.

A.M AFFANI u.a., *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Reihe: Itinerari d'Arte e di cultura - Chiese, Rom 1993.

R. ALBERTI/ F. ZUCCARI, *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma*, in: *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, hrsg. von D. Heikamp, Reihe: Fonti per lo studio della storia dell'arte, Bd.I, Florenz 1961.

G. ALTIERIO/ F. ROCCHI, *La chiesa Madonna dei Monti*, Rom 1979.

³⁵¹ "Il S. Giovanni nell'Altar Maggiore l'hà ritoccato à perfettione il Giovanelli, che è opera di Baldassar Croce, [...]" (TITI, (1686), 1987, S.87.

Es handelt sich hier wohl um Vittorio Bonaventura Giovannelli, einen Schüler Cerquozzis, der, wie Titi an anderer Stelle erwähnt, die Bilder Girolamo Muzianos in der Cappella di S. Matteo in S. Maria in Aracoeli einschneidend verändert hat, "à segno che paiono hora dipinte" (TITI, (1686), 1987, S.109).

³⁵² Jüngst ist das Gemälde auf der Grundlage von Dokumenten mit Nicolò La Piccola in Verbindung gebracht worden, denen zufolge es sich um eine gänzliche Neuschöpfung aus dem Jahre 1776 handelt. (s. E. DEBENEDETTI (Hg.), *Alessandro Albani. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, Rom 1993, S.155 u. Anm.76)..

³⁵³ PAGLIA, 1980, S.146, Anm.141.

³⁵⁴ TITI, (1763), 1987, S.87.

- M. AMATURO, *Precisazioni sulla vicenda architettonica e decorativa della chiesa di San Gregorio Magno a Ripetta*, in: *Bolletino d'arte*, Nr.77, Jan./Febr. 1993, S.93-102.
- M. APOLLONI GHETTI, *S. Prassede*, Reihe: *Le chiese di Roma illustrate*, Nr.66, Rom 1961.
- G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, (1586), hrsg. von M. Gorreri, Turin 1988, S.182.
- G. BAFFONI (Hg.), *Annio da Viterbo. Documenti e ricerche*, Rom 1981.
- G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma*, (1639), hrsg. von L. Barroero, Rom 1990.
- DESS., *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano nel 1642*, Rom 1642.
- W.L. BARCHAM, *The Religious Paintings of Giambattista Tiepolo. Piety and Tradition in Eighteenth-century Venice*, Reihe: *Clarendon Studies in the History of Art*, Oxford 1989.
- J.-L. BARONI/S. OUGPIN, *An Exhibition of Master Drawings*, Kat.Nr.16, New York 1998.
- L. BARROERO, *Rione I - Monti, parte I*, Reihe: *Le guide rionali di Roma*, Rom 1978.
- DIES., *Orazio Gentileschi, 1599*, in: *Antologia di Belli Arti*, 5.Jg., Nr.19/20, 1981, S.169-175.
- DIES., *La basilica dal Cinquecento all'Ottocento*, in: C. Pietrangeli (Hg.), *S. Maria Maggiore a Roma*, Florenz 1988, S.215-315.
- DIES., *La basilica dal Cinquecento ai nostri giorni*, in: C. Pietrangeli (Hg.), *S. Giovanni in Laterano*, Florenz 1990, S.145-176.
- DIES., *La decorazione pittorica della Scala Santa*, in: C. Pietrangeli (Hg.), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Florenz 1991, S.139-144.
- DIES., *La Scala Santa*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.127-135.
- DIES., *La Cappella Sistina in S. Maria Maggiore*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.137-141.
- L. BARROERO u.a., *Pittura del Seicento e del Settecento*, Reihe: *Ricerche in Umbria*, Bd.2, Canova 1980.
- D. BATORSKA, *Two Drawings for the Vault of the Peretti Gallery*, in: *Master Drawings*, Bd.20, Nr.2, 1982, S.130-131.

D. BEGGIAO, *La visita pastorale di Clemente VIII (1592-1600)*, Reihe: Corona Lateranensis, Bd.23, Rom 1978.

G. BELARDANELLI, *S. Antonio Abate*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.194-198.

DERS., *S. Pietro in Montorio*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.253-256.

DERS., *Nicoló Circignani detto Pomarancio*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.527.

DERS., *Giovanni Battista Lombardelli*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.535f.

J.C. BELL, *The Life and Works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, in: *Regnum Dei*, 51.Jg., 1985, Nr.111, S.227-258.

H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

M. BELTRAMME, *Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605)*, in: *Storia dell'arte*, Nr.69, 1990, S.201-233.

E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique e documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs e Graveurs*, (1911), Paris 1976.

W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, (1928), Frankfurt a.M. ⁵1990.

M.G. BERNARDINI, *Baldassarre Croce: la Madonna del Carmelo con san Giuseppe e san Giovannino*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.334f.

A. BERTOLOTTI, *Artisti modenesi, parmensi, e della Lunigiana a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII*, Modena 1882.

DERS., *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna 1886.

M. BEVILACQUA, *L'organizzazione dei cantieri pittorici sistini: note sul rapporto tra botthege e committenza*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.35-46.

DERS., *SS. Giovanni e Paolo*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.212.

A. BLUNT, *Guide to Baroque Rome*, London u.a. 1982.

A. BOECK, *La Biblioteca Vaticana*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.77-83.

D.D. BOHLIN, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, Kat.Ausst., Washinton, National Gallery of Art, 1979, Washington 1979.

A. BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna 1842.

C. BON, *Una proposta per la cronologia delle opere giovanili di Giovanni Baglione*, in: *Paragone*, Nr.373, 1981, S.17-48.

J. BONIFACIUS, *Die christliche Knabenerziehung*, übers. von H. Scheid, in: *Der Jesuiten Perpiñà, Bonifacius und Possevin ausgewählte Schriften*, Freiburg i.Br. 1901, S.53-212.

F. BORSI u.a., *Il Palazzo del Quirinale*, Rom 1973.

W. BRASSAT, *Tapisseries und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992.

Breve e compendiosa descrizione della Sacra Basilica di S. Maria degli Angeli, (1788), Assisi 1802.

G. BRIGANTI u.a., *La Villa Lante di Bagnaia*, Mailand 1961.

DERS., *Il Palazzo del Quirinale*, Rom 1962.

A.M. BRIZIO/ M. ROSSI, *I Quadroni di S. Carlo nel Duomo di Milano*, Mailand 1965.

H.H. BRUMMER, *Cesare Baronio and the Convent of Gregory the Great*, in: *Konsthistorik Tidskrift*, Nr.43, 1974, S.101-120.

W. BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, 3 Bde., Wien 1970-74.

J. BULWER, *Chironomia: or, the Art of Manuall Rhetoricke*, London 1644.

J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, (1855), vollst. Nachdruck der Urausgabe, Wien-Leipzig 1938.

G. CANEVA, *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche*, Rom 1992.

A. CAROSI, *Note sul Palazzo Comunale di Viterbo*, Viterbo 1988.

V. CASALE u.a., *Pittura del '600 e '700*, Reihe: Ricerche in Umbria, Bd.1, Treviso 1976.

G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, e palazzi di Roma*, (1638), hrsg. von E. Zocca, Reihe: Fonti e trattati di storiogra-

fia artistica, Mailand 1967.

D. DE CHAPEAUROUGE, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 1984.

G.P. CHATTARD, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del Palazzo Apostolico di San Pietro data in luce a Gio: Pietro Chattard*, 2 Bde., Rom 1766.

I. CHIAPPINI DI SORIO, *Christoforo Roncalli detto il Pomarancio*, Bergamo 1975.

E. CIOL, *Gli affreschi del Friuli*, Udine 1973.

A. CLARK, *The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio*, in: *Master Drawings*, Bd.5, Nr.1, 1967, S.3-23.

D.R. COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Reihe: Princeton Monographs in Art and Archaeology, Bd.XXXIV, Princeton 1979.

Compendio storico del Perdono di Asisi, Assisi 1840.

A.M. CORBO, *I pittori della cappella Paolina in S. Maria Maggiore*, in: *Palatino*, Bd.IX, 1967, S.301-313.

DIES., *Pittori della Sagrestia Nuova di Santa Maria Maggiore a Roma*, in: *Commentari*, H.19, 1968, S.320-326.

G. CORNINI u.a., *Il Palazzo di Gregorio XIII*, in: C. Pietrangeli (Hg.), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Florenz 1992, S.151-157.

J.F. CUNNINGHAM, *Santa Susanna*, Rom 1961.

B. DAVANZATI, *Notizie al pellegrino della basilica di Santa Prassede*, Rom 1725.

C. D'ONOFRIO, *Palazzo Fiano-Almagià*, in: *Via del Corso*, Rom 1961, S.166ff.

M.C. DORATI, *Gli scultori della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore*, in: *Commentari*, Bd.XVIII, 1967, S.231-260.

P. DORATI, *Le gemelle del Vignola*, Rom 1978.

H. ENGEL, *Die Susanna-Erzählung*, Reihe: Orbis biblicus et orientalis, Bd.61, Göttingen 1985.

S.E. FAHY, *The 'Master of Apollo and Daphne'* in: *Museum-Studies*, Bd.3, 1968, S.21-41.

I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Rom 1970.

P.M. FELINI, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma Città di Roma*, (1610), hrsg. von S. Waetzold, Reihe: Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd.3, Berlin 1969.

- F. FELLI, *Guida alla Cappella Borghese in Santa Maria Maggiore*, Rom 1893.
- J. FERNANDEZ-ALONSO, *Storia della basilica*, in: C. Pietrangeli (Hg.), *Santa Maria Maggiore a Roma*, Florenz 1988, S.19-41.
- 15th and 16th Century Italian Drawings*, New York 1982.
- L. FIORIANI (Hg.), *Storiografia delle confraternite romane*, Reihe: Ricerche per la storia delle confraternite romane, Bd.6, Rom 1985.
- V. FRITTELLI, *Bagnaia. Cronache d'un terra del Patrimonio*, Bagnaia 1977.
- C. GALUSSI-PALUZZI, *Note sull'altar maggiore del Gesù*, in: *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, Bd.5, 1927, S.248-253.
- DERS., *La Cappella del S. Cuore al "Gesù"*, in: *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, Bd.9, 1931, S.64f.
- H. GAMRATH, *Roma sancta renovata*, Rom 1987.
- F. GRIMALDI, *Pittori a Loreto. Commitenze tra '500 e '600 - Documenti*, Reihe: Soprintendenza per i Beni ambientali e architettonici delle Marche, Bd.3, Ancona 1988.
- M. GUALANDI, *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, 6 Bde., Bologna 1840-45.
- C. GUASTI, *La basilica di Santa Maria degli Angeli*, Florenz 1882.
- B. HAAS, *Per una identificazione dei maestri dei cicli pittorici sistini*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.47-58.
- R. HARPRATH, *Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*, Reihe: Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd.13, Berlin u.a. 1978.
- F. HARTT, *Giulio Romano*, New York 1981.
- F. HASKELL, *Guido Reni und das Mäzenatentum seiner Zeit*, in: *Guido Reni und Europa - Ruhm und Nachruhm*, Kat.Ausst., Frankfurt a.M. 1988/89, hrsg. von S. Ebert-Schifferer u.a., Frankfurt a.M. 1988, S.32-44.
- J.v. HENNEBERG, *L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Rom 1974.
- M. HERRMANN, *Vom Schauen als Metapher des Begehrens. Die venezianischen Darstellungen der »Susanna im Bade« im Cinquecento*, Reihe: Dissertationes, Bd.4, Marburg 1990.
- K. HERRMANN-FIORE, *Giovanni Albertis Kunst und Wissenschaft der Quadratur*,

in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd.22, 1978, S.61-84.

A. HERZ, *Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de'Appia*, in: *The Art Bulletin*, Bd.LXX, Nr.4, Dez.1988, S.590-620.

DIES., *The Martyr-cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context*, in: *Storia dell'arte*, Nr.62, 1988, S.53-70.

J. HESS, *Le Logge di Gregorio XIII in Vaticano: l'architettura ed i caratteri della decorazione*, (1935), in: ders., *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Bd.I, Rom 1967, S.117-122.

DERS., *Le Logge di Gregorio XIII nel Palazzo del Vaticano: i pittori*, (1936), in: ders., *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Bd.I, Rom 1967, S.123-128.

[HESS/RÖTTGEN, *Kommentierte Neuedition der Baglione-Viten*]
(die Arbeit wird in der Reihe "Stude e testi" der Biblioteca Apostolica Vaticana erscheinen; derzeit befindet sie sich im Druck)

H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, Reihe: *Studies in Architecture*, Bd.10, London 1971.

HIPPOLYT, *Des heiligen Hippolyt über Daniel*, hrsg. u. übers. von G.N. Bonwetsch, Reihe: *Die griechischen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*, Bd.1, Leipzig 1897, S.1-340.

W. HIRSCHFELD, *Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Halle 1911.

C. HÖPER, *Bartolomeo Passarotti (1529-1592)*, Reihe: *Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft*, Bd.12, Worms 1987.

E. IEZZI, *La chiesa di S. Eusebio all'Esquilino. "Titulus Eusebii"*, Rom 1977.

JACOBUS DE VORAIGNE, *Legenda aurea*, übers. von R. Benz, Bd.2, Jena 1925, S.370.

M. JÄGER, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990.

M. JAFFÉ, *Old Master Drawings from Chatsworth*, London 1993.

G. JÀSZAI, *Kirchenlehrer, Kirchenväter*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd2., Rom u.a. 1970, S.529-533.

H. JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient*, Bd.II, Freiburg i.Br. 1957.

W. KEMP, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S.7-31.

W.C. KIRWIN, *Christofano Roncalli (1551/52-1626). An Exponent of the Proto-baroque. His Activity Through 1605*, Ph.D., Stanford University 1972.

H. KLUETING, *Das Konfessionelle Zeitalter 1525-1648*, Stuttgart 1989.

M. KOLLER, *Wandmalerei der Neuzeit*, in: A. Knoepfli u.a., *Wandmalerei. Mosaik*, Reihe: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd.2, Stuttgart 1990, S.240-283.

R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum christianorum Romae. Le basiliche cristiane antiche in Roma*, Bd.1, Reihe: Monumenti di antichita cristiana, 2.Serie, Nr.2, (1937), Città del Vaticano 1977.

DERS., *A Christian Triumph in 1597*, in: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, hrsg. von D. Fraser, London 1967, S.174-178.

S. KUMMER, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500-1600)*, Reihe: Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd.6, Tübingen 1987.

Lady Lever Art Gallery, Kat.Ausst., Port Sunlight 1983.

R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, 4 Bde., Rom 1902-12.

C. DE LAPIDE, *Commentaria in quatuor prophetas maiores*, Antwerpen 1625.

L. LAUREATI/ L. TREZZANI, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica -La decorazione murale*, Rom 1993.

C. LAZZARO-BRUNO, *The Villa Lante at Bagnaia*, Ph.D., Princeton University 1974.

M.J. LEWINE, *The Roman Church Interior, 1527-1580*, Ph.D., Columbia University 1960.

G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, (1584), 3 Bde., Rom 1844.

H. LOTHER, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst. Eine Studie über das Verhältnis von Ornament und Symbol*, Reihe: Studien über christliche Denkmäler, H.18, Leipzig 1929.

S. MAAS, *Das Bildthema »Susanna« bei Rubens. Seine Bedingungen in der italienischen und niederländischen Malerei und seine unmittelbaren Auswirkungen*, Diss., Kiel 1974.

S. MACIOCE, *Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Rom 1990.

- M.L. MADONNA (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993.
- G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Rom 1981.
- P. MAGNO, *De consilio ad Octavium Farnesium Parmae ac Placentiae ducem eiusdem carminum*, Rom 1587.
- C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, (Bologna 1678), hrsg. von G. Zanotti, 2 Bde., Bologna 1841.
- F.F. MANCINI (Hg.), *La basilica di S. Maria degli Angeli*, Bd.3: Documenti, Perugia 1990.
- G. MANCINI, *Considerazioni sulla Pittura*, hrsg. von A. Marucchi, Reihe: Accademia nazionale dei Lincei. Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte, Nr.1, 2 Bde., Rom 1957.
- C. MANDEL, *Il Palazzo Lateranense*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.94-103.
- G.B. MARINO, *Rime boscherecce*, (1602), hrsg. von J. Hauser-Jakubowicz, Modena 1991.
- M. MARTINELLI, *Il nuovo circolo degli Scacchi*, Rom 1990.
- V. MASSIMO, *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziano*, Rom 1836.
- G. MATTHIAE, *S. Cesareo "De Appia"*, Rom 1955.
- P. MATTIANGELI, *Annio da Viterbo - ispiratore di cicli pittorici*, in: *Annio da Viterbo*, hrsg. von G. Baffoni, Rom 1981, S.255-339.
- B.W. MEIJER, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Mailand o.J. (1985?).
- B. MELLINI, *Delle Antichità di Roma*, Vat.Lat.11905, (unveröffentlicht).
- O. MICHEL, *Decorations et restaurations de Giuseppe Manno à Saint-Louis des Français*, Rom 1981.
- R. MÖLLER, *Der römische Maler Giovanni Baglione*, in: tuduv-studien. Reihe Kunstgeschichte, Bd.41, München 1989.
- G.B. MOLA, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, (1663), hrsg. von K. Noehles, Reihe: Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd.1, Berlin 1966.
- J. MOLANUS, *De historia sacrarum imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Louvain 1594.

G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 109 Bde., Venedig 1840-1879.

T. MULLALY, *Italian Sixteenth-Century Drawings in Edinburgh*, in: *The Burlington Magazine*, Bd.CXI, Nr.790-901, 1969, S.629-632.

K. OBERHUBER, *Polarität und Synthese in Raphaels »Schule von Athen«*, Stuttgart 1983.

L.M. ONORI, *Villa Sforza. Palazzo Barberini*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.327-330.

J.A.F. ORBAAN, *Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd.XXXVII, 1915, S.17-52.

DERS., *La Roma di Sisto V negli Avvisi*, in: *Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria*, Nr.33, S.277-312.

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, (Bologna 1704), Venedig 1753.

S. ORTOLANI, *S. Giovanni in Laterano*, Reihe: *Le chiese di Roma illustrate*, Nr.13, Rom 1925.

DERS., *SS. Giovanni e Paolo*, Reihe: *Le chiese di Roma illustrate*, Nr.29, Rom 1931.

F. PAGLIA, *«La Pietà dei Carcerati»*. *Confraternite e Società a Roma nei secoli XVI-XVIII*, Reihe: *Biblioteca di storia sociale*, Bd.11, Rom 1980.

Palazzo Barberini (kein Autor), Rom 1982.

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, (Bologna 1582), hrsg. von P. Barocchi, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd.2, Bari 1961, S.117-509.

A. PASQUETTI, *Onorio Longhi*, in: Marc. Fagiolo (Hg.), *La Roma dei Longhi*, Kat.Ausst., Rom, Accademia di S. Luca, 15.2-20.3.1982, Rom 1982, S.70-77.

G.B. PASSERI, *die Künstlerbiographien*, hrsg. von J. Hess, Leipzig 1934.

L.v. PASTOR, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration*, 16 Bde., Freiburg i.Br. 1886-1933.

P. PECCHIAI, *Il Gesù di Roma*, Rom 1952.

S. PEPPER, *Guido Reni*, Oxford 1984.

B. PEREIRA, *R.P. Benedicti Pererii Valentini societate Iesu, opera theologica*

quotquot extant omnia, Köln 1620.

M. PETRASSI, *L'arte nel palazzo: leggenda storia e Fede*, in: ders. (Hg.), *Il Palazzo dei Priori a Viterbo*, Rom 1985, S.105-151.

N. PEVSNER, *Gegenreformation und Manierismus*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd.46, H.5, 1926, S.243-262.

C. PIETRANGELI, *Rione III - Colonna, parte I*, Reihe: Le guide rionali di Roma, Rom 1977.

A. PINNA, *L'Oratorio del Crocifisso di S. Marcello*, in: *Bolletino della unione storia ed arte*, Nr.1-3, 8.Jg., 1965, S.96-98.

N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti*, hrsg. von C. und R. Engass, Reihe: Studi e testi, Bd.278, Città del Vaticano 1977.

L. POPELKA, *Susanna Hebraea. Theatrum castitatis sive innocentia liberata*, Diss., Wien 1956.

D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, 2 Bde., London 1971.

L. POSSANZINI, *Croce, Baldassarre*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd.31, Rom 1985, S.176-181.

R. PREIMESBERGER, *Tragische Motive in Raffaels »Transfiguration«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.50, 1987, S.89-115.

C.R. PUGLISI, *Two Newly Identified Drawings by Annibale Carracci for the Herrera Chapel*, in: *Master Drawings*, Bd.22, Nr.3, 1984, S.310-315.

F. PULIGNANO, *Inventario dell'Archivio del Duomo di Foligno*, Perugia 1916.

M. QUAST, *Die Villa Montalto in Rom*, tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd.45, München 1991.

F. QUINTERIO/ D. ZARALLI, *Sant'Eusebio all'Esquilino*, in: *Restauri a Roma*, hrsg. von L. Tubello, Rom 1988.

Raffaello in Vaticano, Kat.Ausst., Città del Vaticano, Okt.1984-Jan.1985, Mailand 1984.

A. RECKERMANN, *Amor mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Reihe: Pictura et Poesis, hrsg. von U. Ernst u.a., Bd.3, Köln u.a. 1991.

D. REDIG DE CAMPOS, *I palazzi Vaticani*, Reihe: Roma cristiana, Bd.XVIII, Bologna 1967.

W. REINHARD, *Zwang zur Konfessionalisierung? Prolegomena zu einer Theorie*

des Konfessionellen Zeitalters, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, Bd.10, 1983, S.257-277.

U. REINHARDT, *La tapisserie feinte. Un genre de décoration du maniérisme romain au XVI^e siècle*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 116.Jg., H.1270-1, Nov./Dez. 1974, S.285-296.

P.A. RIEDL, *Zum Oeuvre des Ventura Salimbeni*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd.9, H.1-4, 1959/60, S.221-248.

DERS., *Disegni dei barocceschi senesi (Ventura Salimbeni e Francesco Vanni)*, Kat.Ausst., Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1976, Florenz 1976.

H. RÖTTGEN, *Repräsentationsstil und Historienbild in der römischen Malerei um 1600*, in: *Beiträge für Hans-Gerhard Evers*, Reihe: Darmstädter Schriften, Bd.22, Darmstadt 1968, S.71-82.

DERS., *Il Cavalier d'Arpino*, Kat.Ausst., Rom, Palazzo Venezia, Juni-Juli 1973, Rom 1973.

DERS., *Caravaggio. Der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe*, Frankfurt a.M. 1992.

DERS., *Quel diavolo é Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*, in: *Storia dell'arte*, Nr.79, 1993, S.326-340.

F. RUSSO, *Nostra Signora del Sacro Cuore*, Reihe: Le chiese di Roma illustrate, Nr.105, Rom 1969.

H. SACHS u.a, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1988.

G. SAPORI, *Notizie su Giovan Battista Lombardelli*, in: *Storia dell'arte*, Nr.38/40, 1980, S.277-283.

A. SATOLLI, *La pittura dell'eccellenza. Prolegomini ad uno studio su Cesare Nebbia nel suo tempo*, in: *Bolletino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, 1980.

G. SCAVIZZI, *Su Ventura Salimbeni*, in: *Commentari*, Bd.10, H.2-3, 1959, S.115-136.

DERS., *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, Reihe: Toronto Studies in Religion, Bd.14, New York u.a. 1992.

R. SCHIFFMAN, *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Umgestaltung Roms unter Papst Sixtus V.*, Bern u.a. 1985.

E. SCHLEIER, *Affreschi di Francois Perrier a Roma*, in: *Paragone*, Nr.217, 1968, S.42-54.

- H. SCHLOSSER, *Die Daniel-Susanna-Erzählung in Bild und Literatur der christlichen Frühzeit*, in: *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, hrsg. von W.N. Schumacher, Reihe: Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte., Supplemente, Bd.30, Rom u.a. 1966, S.243-249.
- K. SCHWAGER, *Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V.*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd.20, 1983, S.241-312.
- M. SCHÜTTE, *Die Galleria delle Carte geografiche im Vatikan. Eine ikonologische Betrachtung des Gewölbeprogramms*, Hildesheim 1993.
- J.B. SCOTT, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton 1991.
- A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, Rom 1921.
- H. SEDLMAYR, *Der Bilderkreis von Neu St.Peter in Rom*, in: ders., *Epochen und Werke*, Bd.2, München 1960, S.7-44.
- J. SHEARMAN, *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt a.M 1988.
- M. SMITH O'NEIL, *The Patronage of Cardinal Cesare Baronio at San Gregorio Magno. Renovation and Innovation*, in: R. De Maio u.a. (Hg.), *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi, Sora, Okt.1984*, Reihe: Fonti e studi baroniani, Bd.2, Sora 1985.
- G. SOBOTKA, *Croce, Baldassare*, in: Thieme-Becker, *Lexikon der bildenden Künstler*, Bd.8, Leipzig 1913, S.138f.
- H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Costance à Rome*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, Nr.12, Cambridge/Mass. 1958, S.157-218.
- C. STRINATI, *Quadri romani tra '500 e '600. Opere restaurate e da restaurare*, Kat.Ausst., Rom, Palazzo Venezia, 1979, Rom 1979.
- C. STRINATI, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in: *Ricerche di Storia dell'arte*, Nr.10, 1980, S.15-48.
- C. THOENES, *Zu Raffaels Galatea*, in: *Festschrift für Otto von Simson zum 65.Geburtstag*, hrsg. von L. Grisebach u. K. Renger, Frankfurt a.M. 1977, S.220-272.
- V. TIBERIA, *Una notizia sul Gentileschi e sugli altri pittori alla Madonna dei Monti*, in: *Storia dell'arte*, Nr.18, 1973, S.181-184.
- F. TITI, *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma, (1674-1763)*, hrsg. von B. Contardi u. S. Romano, 2 Bde., Florenz 1987.
- A. TOMEI, *I mosaici e gli affreschi della Cappella del Sancta Sanctorum*, in: C.

- Pietrangeli (Hg.), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Florenz 1991, S.59-80.
- R. TORCHETTI, *S. Giovanni in Laterano. Loggia delle Benedizioni*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.122-125.
- P. TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1638.
- Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio* (kein Hg.), Kat.Ausst., Rom, Palazzo Venezia, April 1964, Rom 1964.
- L. VAGNOZZI, *S. Agostino (già Sacrestia): Ventura Salimbeni*, in: M.L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Rom 1993, S.191.
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hrsg. von G. Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878-85.
- S. VASCO ROCCA, *SS. Trinità dei Pellegrini*, Reihe: *Le chiese di Roma illustrate*, Bd.133, Rom 1979.
- E.M. VETTER, *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf 1956, S.15.
- J.J. VOLKMANN, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Bd.2, Leipzig 1770.
- H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 Bde., Berlin 1920.
- P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, New York 1990.
- W. WEISBACH, *Gegenreformation - Manierismus - Barock*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd.49, H.1, 1928, S.16-28.
- H. WENTZEL, *Der Bergkristall mit der Geschichte der Susanna*, in: *Pantheon*, Jg.XXVIII, H.5, Sept.-Okt. 1970, S.365-372.
- J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 2 Bde., Fribourg 1903.
- DERS., *I sarcofagi cristiani antichi*, Città del Vaticano 1929-36.
- M. WINNER, *Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano*, in: *Raffaello in Vaticano*, Kat.Ausst., Città del Vaticano, Okt.1984-Jan.1985, Mailand 1984, S.179-193.
- C.L.C.E. WITCOMBE, *Sixtus V and the Scala Santa*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd.XLIV, 1985, S.368-379.
- DERS., *Cesare Ripa and the Sala Clementina*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd.55, 1992, S.277-282.
- G. WOLF, *Regina Coeli, Facies Lunae, "et in Terra Pax"*, in: *Römisches Jahrbuch*

für Kunstgeschichte, Bd.27/28, 1991/92, S.282-336.

R. ZAPPERI, *Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers*, Berlin 1990.

DERS., *Der Neid und die Macht. Die Farnese und Aldobrandini im barocken Rom*, München 1994.

F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Tuin 1957.

E. ZOCCA (Hg.), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Assisi*, Rom 1936, S.340-343

A. ZUCCARI, *La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento*, in: *Storia dell'arte*, Nr.41, 1981, S.77-112.

DERS., *La politica culturale dell'Oratorio romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio*, in: *Storia dell'arte*, Nr.42, 1981, S.171-193.

DERS., *I pittori di Sisto V*, Rom 1992.