

---

**Florentiner Kaufleute und Bankiers in Rom:  
Auftraggeberschaft und Repräsentation im 15.  
und 16. Jahrhundert**

**Tobias GÜthner**

---

Dissertation  
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften  
der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
Tobias GÜthner  
aus Kaufbeuren

München, 2010

Erstgutachter:	Prof. Dr. Steffi Roettgen
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Ulrich Pfisterer
Tag der mündlichen Prüfung:	11.02.2008

## **Vorwort**

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2007/2008 von der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen wurde.

An dieser Stelle sei allen gedankt, die zu ihrem Gelingen beigetragen haben.

Mein Dank gilt in erster Linie meiner Doktormutter, Frau Prof. Dr. Steffi Roettgen, die mich auf das Wirken der Florentiner Bankiers und Kaufleute in Rom aufmerksam machte und die das Fortschreiten der Arbeit stets mit Anregungen, Kritik und Unterstützung begleitete, weiterhin Prof. Dr. Ulrich Pfisterer und Prof. Dr. Maria Dettenhofer, die freundlicherweise die Aufgaben der Zweitkorrektur bzw. der Nebenfachprüfung übernahmen.

Auch der Bibliotheca Hertziana in Rom bin ich zu großem Dank verpflichtet. Während meines dortigen Aufenthalts als Mitarbeiter mit wissenschaftlichen Aufgaben war es mir möglich, die notwendigen Archivrecherchen in Rom und Florenz durchzuführen. Dafür danke ich den Direktorinnen Frau Prof. Dr. Ebert-Schifferer und Frau Prof. Dr. Kieven sowie der Direktorin der Fotothek Frau Dr. Riebesell. Vielen Mitarbeitern der Hertziana, insbesondere Maurizia Cicconi, Verena Gebhardt, Eva Maringer, Meike Sternberg, Michael Rohlmann und Lothar Sickel, sei darüber hinaus für Gespräche, Anregungen und Hinweise gedankt. Das Archivio di Stato di Roma, das Archivio di Stato di Firenze und das Archivio della Arciconfraternita di San Giovanni dei Fiorentini sorgten für die notwendige Unterstützung bei der Quellenarbeit. Das Kupferstichkabinett Berlin, die Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München und das Archivio di Stato di Firenze stellten dankenswerterweise Fotomaterial zur Verfügung.

Ohne die Unterstützung durch meinen Vater und meine Frau, die zusammen mit Alexandra Lutz und Richard Mayr die undankbare Aufgabe des Korrekturlesens übernahmen und meine Studien stets mit Interesse, Geduld und Wohlwollen begleiteten, hätte diese Arbeit wohl nicht ihre gegenwärtige Form gefunden.

München, im Dezember 2010

Tobias Güthner

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>7</b>
<b>I. FLORENTINER IN ROM.....</b>	<b>16</b>
<b>1. DIE GESCHICHTE DER FLORENTINER GEMEINDE ROMS .....</b>	<b>16</b>
1.1 Von der Rückkehr der Päpste bis zu Martin V.....	16
1.2 Von Eugen IV. bis zum Zusammenbruch der Medicibank.....	19
1.3 Savonarola, Pietro Soderini und Kardinal Giovanni de' Medici.....	21
1.4 Von Leo X. bis zum Ende der Republik Florenz.....	22
<b>2. DIE FLORENTINER KOLONIE.....</b>	<b>25</b>
2.1 Florentiner und Römer.....	25
2.2 Künstler, Handwerker und Architekten.....	27
2.3 Kapellen, Palazzi und Grabmäler.....	29
<b>3. ZENTREN FLORENTINER LEBENS IN ROM.....</b>	<b>32</b>
3.1 Der Rione Ponte.....	32
3.2 Kirchen.....	34
3.2.1 San Celso.....	35
3.2.2 Santa Maria sopra Minerva.....	35
3.2.3 Sant'Agostino.....	38
3.2.4 San Giovanni dei Fiorentini.....	41
<b>4. DIE FLORENTINER BRUDERSCHAFTEN UND DAS FLORENTINER KONSULAT.....</b>	<b>43</b>
4.1 Die Bruderschaft der Pietà.....	43
4.2 Die Bruderschaft der Misericordia.....	46
4.3 Das Florentiner Konsulat.....	49
<b>5. KARDINÄLE, KÜNSTLER UND VERBANNT: DAS HAUPT DES TÄUFERS IN SAN SILVESTRO IN CAPITE.....</b>	<b>52</b>
5.1 Der Kardinal und das Reliquiar.....	54
5.2 Der Papst und ein verhindertes Verkauf.....	56
5.3 Ein Künstler und mehrere Diebstähle .....	56
5.4 Der Exilant und der Altar Michelangelos.....	61
5.4.1 Das Projekt Piero Soderinis.....	62
5.4.2 Der Hochaltar von San Silvestro in Capite.....	65
<b>6. GRABMÄLER VON FLORENTINERN IN ROM.....</b>	<b>73</b>
6.1 „Roma mihi dabit tumulum, florentia vitam“.....	73
6.2 Die Florentiner Lilie auf Grabmälern.....	75
<b>II. FLORENTINER AUFTRAGGEBER IN ROM.....</b>	<b>83</b>
<b>1. TOMMASO SPINELLI: EIN AUSSENSEITER AM HOF DER PÄPSTE .....</b>	<b>83</b>
1.1 Tommasos Immobilienbesitz innerhalb der Stadtmauern Roms.....	86
1.2 Die Kapelle in San Celso.....	86
1.3 Die Villa „Il Spinello“ und die Kapelle San Giovanni Battista de' Spinelli.....	87
<b>2. GIOVANNI TORNABUONI: DER MANN DER MEDICI IN ROM.....</b>	<b>90</b>
2.1 Die Kapelle in Santa Maria sopra Minerva und das Grabmal des Francesco Tornabuoni.....	91
2.2 Das Grabmal der Francesca Tornabuoni.....	97
2.2.1 Andrea del Verrocchio und Francesco di Simone Ferrucci.....	100
2.2.2 Mino da Fiesole.....	105
2.3 Die Fresken Domenico Ghirlandaios .....	108
2.4 Das Altarbild.....	110
2.5 Die Statue Johannes des Täufers.....	111
2.6 Rekonstruktion und weiteres Schicksal der Kapelle.....	111

2.7 Giovanni Tornabuoni zwischen Rom und Florenz.....	115
<b>3. DIOTISALVI NERONI: DER „PIÙ AMBITIOSO INIMICO“ DER MEDICI</b>	<b>119</b>
3.1 Das Grabmal in Santa Maria sopra Minerva.....	120
3.1.1 Die Inschriften.....	124
3.1.2 Die Auftraggeber des Grabmals.....	126
3.1.3 Der „Detisalvius Alter“ und mögliche Veränderungen des Grabmals.....	127
<b>4. FIAMMETTA CASINI: DIE KAPELLE DER KURTISANE.....</b>	<b>130</b>
4.1 Die „Cappella della Pietà“ in Sant’Agostino.....	134
4.1.1 Die Malereien Jacopo Indacos.....	135
4.1.2 Michelangelo und Maestro Andrea.....	137
<b>5. DIE FAMILIE MARTELLI UND DIE MADONNA DEL PARTO.....</b>	<b>140</b>
5.1 Carlo di Ugolino Martelli.....	140
5.2 Giovanni Francesco Martelli.....	143
5.3 Der Palazzo Martelli am Tiberufer.....	144
5.4 Die Kapelle der Familie Martelli in Sant’Agostino.....	147
5.4.1 Die Madonna del Parto.....	148
5.4.2 Die Malereien Polidoro da Caravaggios.....	153
5.4.3 Die Grabplatte Giovanni Francescos.....	156
5.4.4 Zur Rekonstruktion des Ensembles.....	158
5.4.5 Das weitere Schicksal der Kapelle.....	159
<b>6. DIE GEBRÜDER BONSI IN SAN GREGORIO MAGNO.....</b>	<b>161</b>
6.1 Die Kapelle der Familie Bonsi in San Gregorio.....	163
6.1.1 Das Grabmal der Gebrüder Bonsi.....	165
6.1.2 Die Reliefplatte.....	168
6.1.3 Das Notarsdokument.....	174
6.1.4 Die Familie Bonsi und die Gregorsmesse.....	179
6.1.4.1 Fra Agnolo Bonsi.....	181
6.1.4.2 Die Darstellung der Gregorsmesse und Fragen ihrer Ikonographie.....	183
6.2 Das weitere Schicksal der Kapelle.....	189
<b>7. BERNARDO BINI: AUFSTIEG UND FALL EINES PAPSTFINANZIERS...191</b>	<b>191</b>
7.1 Der Palazzo Bini in der Via del Consolato.....	193
7.2 Bernardo Bini und die Bruderschaft von San Rocco.....	197
7.3 Die Kapelle des heiligen Bernardo.....	198
7.4 Die Kapelle in San Giovanni dei Fiorentini.....	200
<b>8. PIERFRANCESCO BORGHERINI: TÜRKENGEFAHR ODER KIRCHENREFORM?.....</b>	<b>204</b>
8.1 Die Kapelle in San Pietro in Montorio.....	207
8.2 Das Programm der Kapellenausstattung.....	211
8.2.1 Die türkischen Expansionsbestrebungen als „Flagellum nostri temporis“.....	211
8.2.2 Kirchenreform, Apocalypsis nova und Savonarola.....	213
8.3 Die Gebrüder Borgherini zwischen Politik und Religion.....	216
<b>9. FRA MARIANO FETTI: DER NARR DES PAPSTES.....</b>	<b>219</b>
9.1 Die Kirche San Silvestro und der Quirinal.....	220
9.2 Die Kapelle der heiligen Katharina.....	222
9.2.1 Die Fresken Polidoro da Caravaggios und Maturinos.....	223
9.2.2 Das Altarbild und die Gemälde von Fra Bartolomeo.....	228
9.2.3 Der Majolikafußboden und die Grabplatten.....	229
9.3 Der Garten des Fra Mariano Fetti.....	233
9.3.1 Das Fresko Baldassare Peruzzis.....	236
9.3.2 Weitere Werke von Polidoro und Maturino.....	237
9.4 Zur Chronologie der Aufträge und den beteiligten Künstlern.....	238

<b>10. BINDO ALTOVITI: ZWISCHEN REPUBLIK UND PRINZIPAT.....</b>	<b>240</b>
10.1 Der Palazzo Altoviti und seine Ausstattung.....	242
10.2 Die Villa auf den Prati di Castello.....	248
10.3 Die Sammlung Bindo Altovitis.....	250
10.4 Das Schicksal der Bauten und der Kunstwerke Bindo Altovitis.....	251
<b>EXKURS: FLORENTINER IN DER FREMDE – FREMDE IN ROM.....</b>	<b>253</b>
<b>SCHLUSS.....</b>	<b>262</b>
<b>ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS.....</b>	<b>272</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>273</b>
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....</b>	<b>300</b>
<b>ABBILDUNGSNACHWEIS.....</b>	<b>302</b>
<b>APPENDIX: STAMMBÄUME.....</b>	<b>303</b>

## EINLEITUNG

Gegen Anfang des 15. Jahrhunderts hatte die Stadt Rom viel von ihrem früheren Glanz eingebüßt. Die Päpste hatten sich lange Zeit in Avignon unter der Obhut des französischen Königs befunden, und der stadtrömischen Oberschicht war es nicht gelungen, ein städtisches Gebilde auf einem hohen Niveau, wie es eine Reihe von toskanischen Städten vorexerzierte, zu errichten. Die Rückkehr der Päpste an den Tiber machte die kommunalen Träume der Römer endgültig zunichte. Die Einwohnerzahl hatte mit ca. 20.000 Personen einen historischen Tiefpunkt erreicht<sup>1</sup>, und auch um die wirtschaftliche Lage der Stadt war es schlecht bestellt. Unter diesen Umständen hatte auch das Stadtbild stark gelitten. Noch im Jahre 1443 merkte der Florentiner Kardinal Alberto degli Alberti aus Rom in einem Brief nach Florenz an, dass die Schönheit Roms in den Ruinen zu finden sei, die modernen Bauwerke hingegen sehr unansehnlich seien.<sup>2</sup> Letzteres sollte sich aber bald ändern. In den folgenden Jahrzehnten erlebte die Stadt am Tiber einen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung, der sie wieder zu einer der bedeutendsten Metropolen Europas, zu einem Zentrum von Kunst, Politik und Handel machte und mit dem ein stetiges Ansteigen der Bevölkerungszahlen einherging.<sup>3</sup> Dabei waren es jedoch nicht die Römer selbst, die den Motor dieses Aufschwungs bildeten. Mit der Rückkehr des Papstes, des Kardinalskollegiums<sup>4</sup> und der päpstlichen Verwaltung kam auch eine Unzahl von Handwerkern, Künstlern, Bankiers und Kaufleuten nach Rom, um den Bedarf an Handwerkserzeugnissen, Dienstleistungen, Waren und Geld zu bedienen. Sie stammten nicht nur aus Italien, sondern aus allen Teilen Europas.<sup>5</sup> Unter den Italienern waren die Toskaner am stärksten vertreten, und hier waren es insbesondere die Florentiner, die in Rom bald eine bedeutende Rolle einnahmen. „Das Rom der Renaissance ist das Rom nicht der Römer, sondern der Florentiner,“<sup>6</sup> stellt Arnold Esch daher fest und fährt an anderer Stelle fort: „und so wird

<sup>1</sup> Vgl. z.B.: Antonio Pinelli (Hrsg.), *Roma del Rinascimento*, Roma-Bari 2001, S. VII. Nach Egmont Lee, *Foreigners in Quattrocento Rome*, in: *Renaissance and Reformation* VII,2 (1983), S. 136, waren es ca. 25.000.

<sup>2</sup> Alfred von Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, Bd.3,1, Berlin 1868, S.23.

<sup>3</sup> Hierzu vgl. Lee, *Foreigners*, S.138f.

<sup>4</sup> „E’considerevole quello che, ancor più del papa stesso, a Roma rappresentavano come forza di acquisto i cardinali con i loro numerosi familiari, e quello che facevano importare da Firenze, dal cappello cardinalizio fino all’altare portabile, dalla cassetta intarsiata al candelabro.“ Arnold Esch, *Economia ed arte: la dinamica del rapporto nella prospettiva dello storico*, in: Simonetta Cavaciocchi (Hrsg.), *Economia e Arte. Secc. XIII-XVIII*, Prato 2002, S.31.

<sup>5</sup> Zur Frage des „Ausländeranteils“ im Rom des 15./16.Jhs. vgl. u.a. Lee, *Foreigners*, S.139ff. Zu dieser Diskussion vgl. auch Anna Esposito, I „forenses“ a Roma nell’età del Rinascimento: aspetti e problemi di una presenza „atipica“, in: Gabriella Rossetti (Hrsg.), *Dentro la città. Stranieri e realtà urbane nell’Europa dei secoli XII-XVI*, Napoli 1989, S.165.

<sup>6</sup> Arnold Esch, *Florentiner in Rom um 1400. Namensverzeichnis der ersten Quattrocento-Generation*, in: *QFIAB LII* (1972), S.476. Vgl. z.B. auch Kersting: „Die Römer waren in Rom die Staffage in einer politischen Landschaft.“ Markus Kersting, *San Giovanni dei Fiorentini in Rom und die Zentralbauidee*

die halbe Florentiner Renaissance aus römischen Geldern finanziert sein, wie umgekehrt dann die halbe römische Renaissance mit Florentiner Künstlern gemacht wird.“<sup>7</sup> Die Florentiner Kaufleute und Bankiers beschränkten sich aber nicht darauf, mit ihrem Geld ihre eigene Heimatstadt durch Bauwerke und Kunstgegenstände zu bereichern, noch waren sie lediglich die Finanziere der Projekte von Päpsten, Kardinälen und anderen Auftraggebern, sondern sie traten in Rom auch selbst als Stifter von Kunstwerken in Erscheinung. Dieser Rolle der Florentiner als Auftraggeber in Rom soll in der folgenden Untersuchung nachgegangen werden. In einem ersten Abschnitt der Arbeit wird die Geschichte der Florentiner Kolonie, ihrer Institutionen und ihrer Eingliederung in die topographischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen der Stadt Rom nachgezeichnet. Der zweite Teil erörtert am Beispiel von zehn Biographien unterschiedliche Aspekte der Florentiner Auftraggeberschaft in Rom. Diese zehn Beispiele zeigen das facettenreiche Spektrum dieses Phänomens. Sie stellen sowohl durch die behandelten Personen wie auch die von diesen in Auftrag gegebenen Kunstwerke einen Querschnitt durch die Florentiner Auftraggeberschaft in Rom dar und werfen so exemplarisch ein Licht auf diesen Bereich der römischen Geschichte und Kunstgeschichte des 15. und frühen 16. Jahrhunderts.

Ich werde mich bei meiner Untersuchung auf den Zeitraum zwischen 1431 und 1531 beschränken. Dieser zeitlichen Rahmen gibt, trotz aller politischer und kultureller Entwicklungen jener hundert Jahre, den handelnden Personen einen weitgehend einheitlichen Handlungshintergrund. Die zwei genannten Daten, welche die Eckpunkte der Untersuchung bilden, sind dabei keineswegs willkürlich gewählt. Sie sind, natürlich nur vom heutigen Betrachtungsstandpunkt aus, besonders sichtbare Manifestationen längerfristiger Entwicklungen und selbstverständlich kommt man nicht umhin, diese Eingrenzungen gelegentlich nach unten oder oben zu überschreiten.

Einen sinnvollen zeitlichen Einstiegspunkt in das Thema bietet die Wahl des Venezianers Gabriele Condulmer zum Papst im Jahre 1431. Condulmer, der als Eugen IV. den Thron Petri bestieg, war der Stadt Florenz äußerst gewogen, was schon in seiner Zeit als Kardinallegat deutlich zu Tage getreten war und sich später in seinem fast zehnjährigen Aufenthalt in Florenz niederschlug.<sup>8</sup>

Für Rom bedeutete diese erneute Abwesenheit des Papstes – welche vorerst die letzte sein sollte – einen schweren Rückschlag. Das Handelsvolumen sank, die Mieten und die

<sup>7</sup> Arnold Esch, Worms 1994, S.10.

<sup>7</sup> Arnold Esch, Über den Zusammenhang von Kunst und Wirtschaft in der italienischen Renaissance. Ein Forschungsbericht, in: Zeitschrift für historische Forschung 8 (1981), S.201.

<sup>8</sup> Peter Partner, Florence and the Papacy in the earlier fifteenth Century, in: Nicolai Rubinstein (Hrsg.), Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence, London 1968, S.390.



Immobilienpreise fielen, da gerade jene Personengruppe, die den Aufschwung der Stadt eingeläutet hatte, nämlich der Papst und die Kardinäle, die Stadt verlassen hatten.<sup>9</sup>

Ebenso brachen viele der Florentiner Kaufleute, die sich nicht in erster Linie als Kaufleute in der Stadt Rom sahen, sondern als „mercatores florentini romanam curiam sequentes“ ihre Zelte in der Tiberstadt ab und kehrten nach Florenz zurück. Und auch wenn die Stimmung zwischen den Florentinern und Papst Eugen getrübt war, als sich dieser mitsamt seinem Staat wieder Richtung Rom aufmachte, so hatte doch sein fast zehnjähriger Aufenthalt in Florenz nachhaltig die Verbindung der beiden Städte geprägt, und es kehrten mit der Kurie nicht nur die Kaufleute und Bankiers wieder nach Rom zurück, sondern es folgte auch eine ganze Reihe von Künstlern und Gelehrten, die in Florenz mit dem Hof des Papstes in Berührung gekommen waren.<sup>10</sup>

In eben jene Jahre fällt auch ein einschneidendes Ereignis der Florentiner Geschichte, das für diese Untersuchungen von grundlegender Bedeutung ist. 1434 kehrte Cosimo de' Medici aus dem Exil nach Florenz zurück, und es gelang ihm und seinen Nachfolgern, hinter der Fassade der Republik eine Herrschaft zu errichten, die sich weitgehend auf die Familie Medici und ihre Anhänger beschränkte. So prägten drei Komponenten den historischen Hintergrund, vor dem sich die in Rom handelnden Florentiner bewegten: der enge geschäftliche Kontakt mit dem Papst und der Kurie, die republikanische Verfassung von Florenz, aus welcher sich ein guter Teil des Selbstbewusstseins der Oberschicht speiste, und die informelle Vorherrschaft der Familie Medici. Viele der hier angesprochenen Personen gehörten nämlich zum engsten oder engeren Kreis der Mediciunterstützer, und ihr Aufstieg ist eng mit den Geschicken dieser Familie verbunden. Insbesondere aber bildete die Verbundenheit mit der Vaterstadt und deren „libertas“<sup>11</sup> ein wichtiges Motiv im Leben der in Rom ansässigen Florentiner.

Da der republikanisch-florentinische Hintergrund und die Partizipation der einzelnen Familien an den Staatsgeschäften ein wichtiges Band war, das die hier handelnden Personen zusammenhielt – seien sie nun Medicianhänger oder deren Gegner – werde

<sup>9</sup> Martin Kaufhold, Papst Eugen IV. (1431-1447) zwischen Rom und Florenz. Städtische Konkurrenz und gemeinsame Tradition, in: Henry Keazor (Hrsg.), Florenz-Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz, Münster 1998, S.26f. Vespasianio di Bisticci merkte dazu an: „Era tornata Roma per l'assenza del Papa come una terra di Vaccai.“ Giorgio Simoncini (Hrsg.), Roma. Le trasformazioni urbane nel quattrocento, Firenze 2005, Bd.II, S.297.

<sup>10</sup> „The cultural interrelation of Florence and the Curia while it was actually at Florence under Eugenius needs no emphasis.“ Partner, Florence and the Papacy, S.402.

<sup>11</sup> Vgl. z.B. Leonardo Bruni: „ut Florentini homines maxime omnium libertate gaudeant et tyrannorum valde sint inimici.“ Zitiert nach: Roland Bernecker, Vom gelehrten Bürger zum gelehrten Höfling. Die italienische Sprachkultur um 1500 zwischen Rom und Florenz, in: Henry Keazor (Hrsg.), Florenz-Rom: zwischen Kontinuität und Konkurrenz, Münster 1998, S.86. Zu den Facetten des „libertas“-Gedanken und seiner Entwicklung vgl.: Nicolai Rubinstein, Florentina Libertas, in: Rinascimento II,26 (1986), S.3-26.

ich die Untersuchung an dem Zeitpunkt enden lassen, an welchem sich dieses Band zu lösen beginnt. Die Ernennung Alessandro de' Medici und seiner Erben zum „duca della repubblica fiorentina“ im Jahre 1531 und die Auflösung der Signoria 1532 machte dem Erscheinungsbild der Stadt Florenz im Sinne eines republikanischen Stadtstaates endgültig den Garaus. Natürlich waren damit republikanische Vorstellungen bzw. die Opposition gegen eine „tyrannide“ der Medici nicht verschwunden<sup>12</sup>, doch der Wandel von einem republikanischen zu einem monarchischen Staatswesen war eingeleitet, und die „libertas“ republikanischer Prägung ging verloren. Diese Entwicklung hatte gerade auf die Florentiner Kolonie in Rom ihre Auswirkungen, da die sich verstärkt abzeichnende Aufspaltung in Medicianhänger und Medicigegner eine Zäsur in ihrer Geschichte darstellt.<sup>13</sup> Im Selbstverständnis der Florentiner Oberschicht vollzog sich mit der neuen Staatsform ein Wandel, der oft mit den Schlagworten einer „Refeudalisierung“ bzw. „Aristokratisierung“ der städtischen Elite beschrieben wird.<sup>14</sup> Einen frühen äußeren Hinweis auf die angesprochene Veränderung des Selbstbewusstseins der Florentiner Oberschicht liefert meiner Ansicht nach gerade ein bezeichnendes Detail der Florentiner Grabmäler in Rom. An vielen von ihnen war neben dem Familienwappen auch das Florentiner Lilienwappen angebracht. Als nun das Mediciprinzipat die Florentiner Lilie als Herrscherattribut vereinnahmte und im Gegenzug das Wappen dieser Familie zum Synonym für das Herzogtum Florenz wurde, verschwindet das Lilienwappen, welches vormals für den republikanischen Stolz der Florentiner stand, von deren römischen Grabmälern.

Doch nicht nur bei dem zeitlichen Rahmen, sondern auch bei der Personengruppe, deren Auftraggeberschaft im Zentrum der Arbeit stehen soll, sind Eingrenzungen nötig. Ich werde mich weitgehend auf die Gruppe der Bankiers und Kaufleute beschränken. Dies ist sinnvoll, da damit die hier zu untersuchenden Personen, neben ihrer Florentiner Herkunft, noch ein weiteres Stück eines gemeinsamen Hintergrundes besitzen. Sie alle stammen aus angesehenen Familien und befinden sich in Rom, um ihren Geschäften

<sup>12</sup> Vgl. z.B. Paolo Simoncelli, *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, in: Alan Chong/Donatella Pegazzano/Dimitrios Zikos, *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.285.

<sup>13</sup> Ein Zwist, der knapp ein halbes Jahrhundert von Bedeutung sein sollte. Vgl. Francesco Guidi Bruscoli, *Benvenuto Olivieri, i mercatores fiorentini e la camera apostolica nella Roma di Paolo III (1534-1545)*, Firenze 2000, S.23.

<sup>14</sup> Zur Frage der „Aristokratisierung“ der Florentiner Oberschicht und zur Propagierung republikanischer Ideale unter den Medici-Herzögen vgl. Henk Th. van Veen, *Princes and Patriotism: The Self-representation of Florentine Patricians in the Late Renaissance*, in: Martin Gosman/Alasdair Macdonald/Arjo Vanderjagt, *Princes and princely Culture 1450-1650*, Bd.II, Leiden-Boston 2005, S.63ff.; Henk Th. van Veen, *Republicanism in the visual Propaganda of Cosimo I de' Medici*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LV (1992); Samuel Berner, *The Florentine Patriciate in the Transition from Republic to Principato, 1530-1690*, in: Howard L. Adelson (Hrsg.), *Studies in Medieval and Renaissance History IX*, Lincoln 1972, S.3ff.

nachzugehen. Wenn sie diese auch in unterschiedlichem Umfang betrieben, wenn sie auch unterschiedliche Ambitionen hegten, wenn sich durch historische Ereignisse, wie vor allem durch die Wahl der Medicipäpste Leo X. und Clemens VII., neue Perspektiven eröffneten, so unterscheidet sich ihr Handlungshintergrund doch von dem jener Florentiner, welche die Kirchenlaufbahn einschlugen, den Kardinals purpur erlangten oder gar den Thron Petri bestiegen. Allerdings gingen innerhalb einer Familie wirtschaftliche und kuriale Karrieren oft Hand in Hand, so dass auch dieser Personenkreis nicht gänzlich außer Acht bleiben kann. Auch soll die Gruppe der Kaufleute und Bankiers durch die Fälle der Kurtisane Fiammetta, des Exilpolitikers Diotalvi Neroni und des Hofnarren und Mönches Fra Mariano Fetti ergänzt werden, da so einige weitere wichtige Aspekte der Florentiner Auftraggeberschaft in Rom beleuchtet werden können. Die Quellenlage für das Rom des 15. und frühen 16. Jahrhunderts ist dabei leider nicht optimal.<sup>15</sup> Unzählige Tiberüberschwemmungen, der „Sacco di Roma“ und nicht zuletzt die Plünderungen der napoleonischen Truppen haben der Überlieferung stark zugesetzt.<sup>16</sup>

Ebenso wie mit den schriftlichen Quellen sind die Zeitereignisse auch mit den einzelnen Kunstobjekten nicht pfleglich umgesprungen. Im Falle von Kapellen und Gräbern haben die exzessiven Umbauten vieler Kirchen vom späten 16. bis ins 18. Jahrhundert zu Veränderungen und Zerstörungen geführt, den Palazzi wiederum wurde die Umgestaltung Roms zur Hauptstadt des vereinigten Italien zum Verhängnis. In das Viertel der in Rom ansässigen Florentiner, dem Rione Ponte auf dem Tiberknie, riss die Errichtung des Corso Vittorio Emanuele II., der in seinem oberen Abschnitt behutsam an architektonischen Juwelen wie der Kirche Il Gesù oder der Cancelleria vorbeigeführt wurde, eine breite Schneise, ebenso wie auch die Anlage des Lungotevere. Der zeitgenössische römische Kunsthistoriker Domenico Gnoli, der im Wettlauf mit den Abrisskommandos die Bestände zu dokumentieren suchte, vermutete im Jahre 1888 eine ganz besondere Absicht hinter diesen Zerstörungen: „Es scheint, diese Abrissarbeiten haben insbesondere die Florentiner ins Visier genommen; diejenigen, die

<sup>15</sup> Ausführlich dazu: Arnold Esch, Rom in der Renaissance. Seine Quellenlage als Problem, in: Historische Zeitschrift 261 (1995), S.337-364. Esch weist darauf hin, dass neben Überlieferungsverlusten einige Gattungen wohl gar nie existierten (so z.B. Ricordanze einzelner Personen, wie sie vor allem in Florenz überliefert wurden). Ebd. S.338. Ausführlicher überliefert sind die vatikanischen Bestände und die Zollregister. Ebd. S.339ff. Zu den Notarsakten vgl. ebd. S.345ff. Vgl. auch: Lee, Foreigners, S.136f.

<sup>16</sup> So fielen z.B. große Teile der Archivalien von Santa Maria sopra Minerva oder auch S.Gregorio Magno den napoleonischen Truppen zum Opfer. Vgl. Ursula Kleefisch-Jobst, Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva. Ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden in Mittelitalien, Münster 1991, S.8; Anna Maria Pedrocchi, San Gregorio al Celio, Roma 1995, S.22. Auch die Bestände des für die Präsenz der Florentiner in Rom wichtigen Archivs der Bruderschaft der Pietà in S. Giovanni dei Fiorentini sind erst ab den letzten Jahren des 15. Jhs. erhalten. Das Archiv der anderen Bruderschaft S. Giovanni Decollato ist der Öffentlichkeit nicht zugänglich.

überall für die Verbreitung von Handel und Kultur, Gold und Kunst verantwortlich waren [...]. Zuerst ist das Haus der Martelli in der Via dell'Orso zerstört worden, dann das der Altoviti an der Piazza di Ponte und das der Bini in der Via del Consolato [...] und weitere Häuser von Bankiers dieser Stadt haben ihr Todesurteil schon erhalten.“<sup>17</sup> So kann eine Betrachtung der Eigenarten der Florentiner Auftraggeberschaft in Rom vor dem Hintergrund des fragmentarisch überlieferten Materials natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Es lässt sich aber anhand der erhaltenen Fälle ein Schlaglicht auf die Verhaltensweisen, das Selbstverständnis und die Befindlichkeit der Florentiner im Rom der Renaissance werfen.

Das Phänomen der Florentiner Auftraggeberschaft in Rom fand – sieht man von wenigen prominenten Beispielen wie dem Bau der Nationalkirche San Giovanni dei Fiorentini ab – in seiner Gesamtheit in der kunstgeschichtlichen Forschung kaum Beachtung. Es sind lediglich Einzelaspekte, die bearbeitet wurden. Im 19. Jahrhundert war es vor allem der eben schon zitierte Kunsthistoriker Domenico Gnoli, der in drei Aufsätzen unterschiedlichen Aspekten der Florentiner Auftraggeberschaft in Rom nachging.<sup>18</sup> Über die Auftraggeberschaft der Florentiner Familien Spinelli und Altoviti in Rom findet man in der Publikation von Jacks und Caffero über die Familie Spinelli und in einem Ausstellungskatalog zu Bindo Altoviti reichlich Material.<sup>19</sup> Zu dem weiter gespannten Themenfeld des Fremden in der frühneuzeitlichen Stadt ist in den letzten dreißig Jahren dann – hauptsächlich von historischer Seite – eine ganze Reihe von Arbeiten erschienen.<sup>20</sup> Damit rückte auch die historische Entwicklung der Florentiner

<sup>17</sup> Übersetzung des Verfassers. „Pare che le demolizioni abbiano specialmente preso di mira i fiorentini; i quali, difendendo ovunque i commerci e la coltura, l'oro e le arti [...]. Prima è caduta la casa Martelli all'Orso, poi quelli degli Altoviti a Ponte, e dei Bini al Consolato [...] ed altre case di banchieri di quella città, han già ricevuto la sentenza di morte.“ Domenico Gnoli, *Le Demolizioni in Roma. Il Palazzo dei Bini*, in: *Archivio storico dell'Arte I* (1888), S. 272.

<sup>18</sup> Domenico Gnoli, *Le Demolizioni in Roma. Il Palazzo Altoviti*, in: *Archivio storico dell'Arte I* (1888); Gnoli, *Palazzo dei Bini*, in: *Archivio storico dell'Arte I* (1888); Domenico Gnoli, *La cappella di Fra Mariano del Piombo in Roma*, in: *Archivio storico dell'arte, IV* (1891).

<sup>19</sup> Philip Jacks/William Caferro, *The Spinelli of Florence. Fortunes of a Renaissance Merchant Family*, University Park (Pennsylvania), 2001; Alan Chong/Donatella Pegazzano/Dimitrios Zikos, *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004; vgl. auch: David A. Brown/Jane van Nimmen, *Raphael & the Beautiful Banker. The Story of the Bindo Altoviti Portrait*, London 2005.

<sup>20</sup> Egmont Lee, *Foreigners in Quattrocento Rome*, in: *Renaissance and Reformation VII,2* (1983); Egmont Lee, *Changing Views of Foreigners in Rome at the End of the Middle Ages*, in: *Cultura e società nell'Italia Medievale. Studi per Paolo Brezzi*, Roma 1988, S.455ff.; Esposito, *Forenses*, S.163ff.; Ivana Ait, *La dogana di terra come fonte per lo studio della presenza di mercanti stranieri a Roma nel XV secolo*, in: *Forestieri e stranieri nelle città basso-medioevali*, Firenze 1988, S.29ff.; Donatella Calabi/Paola Lanaro (Hrsg.), *La città italiana e i luoghi degli stranieri XVI-XVIII secolo*, Roma-Bari 1998; Pierre Hurtubise, *La présence des „étrangers“ à la cour de Rome dans la première moitié du XVI siècle*, in: *Forestieri e stranieri nelle città basso-medioevali*, Firenze 1988, S.57ff.; Giovanna Petti Balbi (Hrsg.), *Comunità forestiere e „nationes“ nell'Europa dei secoli XIII-XVI*, Napoli 2001; Irene Fosi, *Roma patria comune? Foreigners in Early Modern Rome*, in: Jill Burke/Michael Bury, *Art and Identity in Early Modern Rome*, Aldershot (Hampshire), 2008, S. 27-43.

Kolonie in Rom und vor allem ihre wirtschaftsgeschichtliche Relevanz zunehmend ins Blickfeld der Forschung.<sup>21</sup> Insbesondere Arnold Esch, Irene Polverini Fosi und Melissa Meriam Bullard gingen in zahlreichen Arbeiten der Florentiner Präsenz in Rom nach. So versuchte Arnold Esch an Hand von Archivmaterialien unter anderem die erste Quattrocento-Generation der Florentiner in Rom zu rekonstruieren<sup>22</sup>, Irene Fosi betrachtete die „Presenza fiorentina a Roma tra Cinque e Seicento“<sup>23</sup>, dazu die Entwicklung der beiden Florentiner Bruderschaften und des Florentiner Konsulats.<sup>24</sup> Melissa Bullard untersuchte die Rolle der „Mercatores Florentini Romanam Curiam Sequentes“ und die Entwicklung der Geschäfte der Medicibank in Rom.<sup>25</sup> Claudia Conforti widmete sich der „Nazione fiorentina“ in Rom<sup>26</sup>, Maria Giulia Aurigemma nahm sich der „Case di fiorentini a Roma“ an und Luciano Palermo ging den „tecniche economiche“ der Florentiner Kaufleute in Rom nach.<sup>27</sup> Auch zu einzelnen Personen und Florentiner Familien, die sich in Rom aufhielten, wie den Familien Dati, della Casa, Olivieri, Salviati und Soderini sind Untersuchungen erschienen.<sup>28</sup> Der Schwerpunkt

<sup>21</sup> Grundlegende Einblicke lieferten auf diesem Gebiet schon früher die Arbeiten von Raymond de Roover und Jean Delumeau. Raymond de Roover, *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494*, Cambridge (Massachusetts) 1963; Jean Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris 1957-1959.

<sup>22</sup> Esch, Florentiner um 1400, S.476ff. Vgl. auch: Arnold Esch, *Dal Medioevo al Rinascimento: uomini a Roma dal 1350 al 1450*, in: *Archivio della Società romana di storia patria* 94 (1971), S.1ff. Zu weiteren Arbeiten Eschs vgl. insb. Anm. 42

<sup>23</sup> Irene Polverini Fosi, *La presenza fiorentina a Roma tra Cinque e Seicento*, in: Daniel Büchel/Volker Reinhardt (Hrsg.), *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 2003, S.43ff. Vgl. auch Irene Polverini Fosi, *I mercanti fiorentini, il Campidoglio e il papa: il gioco delle parti*, in: *Roma e lo studium urbis. Spazio urbano e cultura dal quattro al seicento (Atti del convegno Roma 7-10 giugno 1989)*, Roma 1992, S.169ff.; Irene Polverini Fosi, *I Fiorentini a Roma nel cinquecento: storia di una presenza*, in: Sergio Gensini, *Roma capitale (1447-1527)*, San Miniato, S1994, S.389-414.

<sup>24</sup> Irene Polverini Fosi, *Pietà, devozione e politica: due confraternite fiorentine nella Roma del Rinascimento*, in: *Archivio storico italiano* 149 (1991), S.119ff.; Irene Polverini Fosi, *Il consolato fiorentino a Roma e il progetto per la chiesa nazionale*, in: *Studi Romani XXXVII* (1989), S.50ff. Zu den Bruderschaften vgl. auch Lydia Saraca Colonelli, *Memorie storiche attorno all'Oratorio della Compagnia della Pietà ad Ss. Thomae et Ursi Apud Pontem Aelium*, in: Lydia Saraca Colonelli/Rosanna Thau (Hrsg.), *Il Museo d'arte sacra di San Giovanni de' Fiorentini*, Roma 2002, S.21ff.; Rolf E. Keller, *Das Oratorium von S.Giovanni dei Fiorentini in Rom. Eine Studie seiner Fresken*, Rom 1976; Jean S. Weisz, *Pittura e Misericordia. The Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Ann Arbor 1984; Matizia Lumbroso Maroni/Antonio Martini, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma 1963.

<sup>25</sup> Melissa M. Bullard, „Mercatores Florentini Romanam Curiam Sequentes“ in the early sixteenth Century, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 6 (1976), S.51ff.; Melissa M. Bullard, *Fortuna della banca medicea a Roma nel tardo quattrocento*, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma capitale. 1447-1527*, San Miniato 1994, S.235ff.

<sup>26</sup> Claudia Conforti, *La „Nazione Fiorentina“ a Roma nel Rinascimento*, in: Donatella Calabi/Paola Lanaro (Hrsg.), *La città italiana e i luoghi degli stranieri XVI-XVIII secolo*, Roma-Bari 1998, S.171ff.

<sup>27</sup> Maria Giulia Aurigemma, *Case di fiorentini a Roma nell'ultimo decennio del '400*, in: *Roma di Fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI, Bd.II*, Roma 2001, S.495ff.; Luciano Palermo, *Un aspetto della presenza dei fiorentini a Roma nel '400: le tecniche economiche*, in: Ivana Ait, *La dogana di terra come fonte per lo studio della presenza di mercanti stranieri a Roma nel XV secolo*, in: *Forestieri e stranieri nelle città basso-medioevali*, Firenze 1988, S.29ff.

<sup>28</sup> Renato Lefevre, *Fiorentini a Roma nel '400: I Dati*, in: *Studi Romani* 20 (1972), S.187ff.; Luciano Palermo, *Aspetti dell'attività mercantile di un banco operante a Roma: I della Casa alla metà del*

vieler dieser Arbeiten liegt dabei jedoch im späten 16. bzw. im 17. Jahrhundert. So gibt die in Kürze erscheinende Dissertation von Maurizia Cicconi Auskunft über das Wirken und die Auftraggeberschaft der Florentiner in diesem Zeitraum<sup>29</sup>, und mit der Auftraggeberschaft in San Giovanni dei Fiorentini setzte sich Suzan Marie Germond auseinander.<sup>30</sup> Irene Polverini Fosi widmete einen Aufsatz den Geschicken der Familie Ruspoli im Rom des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts<sup>31</sup>, Maria Letizia Papini beleuchtete die Rolle der Familie Capponi von der zweiten Hälfte des 16. bis ins frühe 19. Jahrhundert<sup>32</sup>, und Maria Barbara Guerri Borsoi untersucht für diesen Zeitraum das römische Mäzenatentum der Strozzi.<sup>33</sup> Darüber hinaus enthalten Arbeiten zu einzelnen Bau- oder Kunstwerken und ihren Künstlern und insbesondere Publikationen zu den Kirchen San Giovanni dei Fiorentini und San Giovanni Decollato, weitere wichtige Anhaltspunkte.<sup>34</sup>

Eine Darstellung, die sich dem Phänomen der Auftraggeberschaft der Florentiner Bankiers und Kaufleuten im Rom der zweiten Hälfte des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts widmet und dabei über die Betrachtung einzelner Kunstwerke hinausgeht, fehlt bis jetzt. Den Versuch, die Geschicke der Florentiner Kolonie im Rom der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis in die Anfangsjahrzehnte des 16.

---

quattrocento, in: *Credito e sviluppo economico in Italia dal Medioevo all'età contemporanea*, Verona 1988, S.67ff.; Federico Arcelli, *La Costituzione della Compagnia di Antonio della Casa e Jacopo di Michele di Corso Donati presso la corte pontificia (1438-1440)*, in: *Studi Romani* 45 (1997), S.5-26; Lothar Sickel, *Die Testamente des Fra Mariano Fetti*, in: *QFIAB* 84 (2004), S.497ff.; Domenico Maffei, *Il giovane Machiavelli Banchiere con Berto Berti a Roma*, Firenze 1973; Francesco Guidi Bruscoli, *Benvenuto Olivieri, i mercatores fiorentini e la camera apostolica nella Roma di Paolo III (1534-1545)*; Kate J.P. Lowe, *A florentine Prelate's Real Estate in Rome between 1480 and 1524, The Residential and speculative Property of Cardinal Francesco Soderini*, in: *Papers of the British School at Rome* LIX (1991), S.259ff.; Pierre Hurtubise, *L'implantation d'une famille florentine à Rome au début de XVIe siècle: Les Salviati*, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma capitale. 1447-1527*, San Miniato 1994, S.353ff.; Pierre Hurtubise, *Une famille-témoin: les Salviati, Cité du Vatican* 1985; Pierre Hurtubise, *La „famiglia“ del Cardinale Giovanni Salviati*, in: Cesare Mozzarelli (Hrsg.), *Familia del Principe e famiglia aristocratica*, Bd.II, Rome 1988, S.565ff.; Pierre Hurtubise, *Une famille et son palais: le Palazzo Salviati alla Lungara*, in: *Annali Accademici canadesi* 2 (1986), S.21ff.

<sup>29</sup> Maurizia Cicconi, *Arte, Società, Economia: i mercanti-banchieri fiorentini a Roma tra Cinque e Seicento*, (Tesi di dottorato, Università di Roma Tre). Maurizia Cicconi gewährte mir freundlicherweise Einblick in ihr Manuskript.

<sup>30</sup> Suzan Marie Germond, *Florentine patronage in Rom in the church of San Giovanni dei Fiorentini (1583-1822)*, Ann Arbor 1994.

<sup>31</sup> Irene Polverini Fosi, *La memoria di Firenze. Genealogie e storie di famiglie fiorentine nella Roma del Seicento*, in: Claudio Lamioni, (Hrsg.), *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna (Atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini)*, Roma 1994, Bd.I, S.179.

<sup>32</sup> Maria Letizia Papini, *Palazzo Capponi a Roma*, Roma 2003.

<sup>33</sup> Sie geht dabei leider nur kurz auf das 15. Jh. ein. Maria Barbara Guerri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma. Mecenati e collezionisti nel sei e settecento*, Roma 2004. Das Buch Eleonora Plebanis zur Familie Tornabuoni ist im Hinblick auf die Anwesenheit der Tornabuoni in Rom leider nicht sonderlich hilfreich. Eleonora Plebani, *I Tornabuoni. Una famiglia fiorentina alla fine del Medioevo*, Milano 2002.

<sup>34</sup> Hervorheben möchte ich Achim Gnanns Untersuchung zu Polidoro da Caravaggio, in der an mehreren Stellen Mitglieder der Florentiner Gemeinde Roms eine wichtige Rolle spielen. Achim Gnann, *Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römische Innendekoration (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd.68)*, München 1997.

Jahrhunderts nachzuzeichnen und die Kunstaufträge von Florentiner Bankiers und Kaufleuten in engen Zusammenhang mit der Geschichte dieser Kolonie, den Biographien der einzelnen Stifter und den Ereignissen in Rom und Florenz zu stellen, unternimmt die folgende Untersuchung.

## I. FLORENTINER IN ROM

### 1. DIE GESCHICHTE DER FLORENTINER GEMEINDE ROMS

#### 1.1 Von der Rückkehr der Päpste bis zu Martin V.

Die Geschichte der Florentiner Kolonie in Rom beginnt – jedenfalls in nennenswertem Umfang – in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts.<sup>35</sup> Die Rückkehr des Papstes aus Avignon an den Tiber bildete dafür den ausschlaggebenden Faktor. Infolge des sogenannten Krieges der „otto santi“ ihrer Heimatstadt gegen Papst Gregor IX. hatten die Florentiner Bankiers die Vormachtstellung bei der Finanzierung des Heiligen Stuhls für kurze Zeit an Lucchenser Banken<sup>36</sup> abgeben müssen und sahen nun mit der Rückkehr des Papstes die Gelegenheit, in diesem Metier wieder Fuß zu fassen. Insbesondere die Wahl des Neapolitaners Pietro Tomacelli als Papst Bonifaz IX. bereite den Boden dafür.<sup>37</sup> Wie die Studien Arnold Eschs ergeben haben, zeigte diese Florentiner Kolonie in Rom allerdings wenig personelle Überschneidungen mit jenen Florentinern, die wenige Jahre zuvor am päpstlichen Hof in Avignon anzutreffen waren.<sup>38</sup>

Da die römischen Familien sich vorwiegend als Agrarunternehmer betätigten und sich der Produktion von Käse und Kälbern widmeten<sup>39</sup>, war das Papsttum dringend auf auswärtige Finanzfachleute mit einem über ganz Europa gespannten Netz von Geschäftsverbindungen angewiesen. Neben wirtschaftlichen Aspekten waren die weitreichenden Verbindungen der italienischen Kaufleute, allen voran der Florentiner, darüber hinaus auch als diplomatische Kanäle für die Päpste von großem Wert.<sup>40</sup>

Zwischen 1388 und 1413 finden sich 110 Florentiner Bankiers und Kaufleute in Rom.<sup>41</sup>

<sup>35</sup> Esch, Florentiner um 1400, S.476. Natürlich wohnten auch davor schon Florentiner in Rom. Zu dieser „bescheidenen Kolonie oft halbwegs assimilierter Florentiner“ vgl. Esch, Florentiner um 1400, S.479ff. Ein Beispiel für eine sehr frühe Florentiner Auftraggeberschaft in Rom scheint der Fall der Florentiner Familie Baroncelli zu sein. Interessanteste Figur ist hier Francesco Baroncelli, der als enger Vertrauter Cola di Rienzos und als späterer Tribun Roms in die Geschichte einging. Ein anderes Familienmitglied, Silvester dei Baroncelli, war laut seinem Testament von 1352 ein „artistic patron of the basilica“ von Santa Maria Maggiore. Amanda Collins, Greater than Emperor. Cola di Rienzo (ca.1313-54) and the World of Fourteenth-Century Rome, Ann Arbor 2002, S.220, Anm.64. Vgl. auch Ingeborg Walter, Baroncelli, Francesco, in: DBI, Bd.6, S.436ff.

<sup>36</sup> Hier vor allem die Familie Guinigi sowie Lando Moriconi und Bartolomeo Turco. Vgl. George Holmes, How the Medici became the Pope's Bankers, in: Nicolai Rubinstein (Hrsg.), Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence, London 1968, S.358ff.

<sup>37</sup> Esch, Florentiner um 1400, S.477; Holmes, Pope's Bankers, S.360.

<sup>38</sup> Esch, Florentiner um 1400, S.477ff.

<sup>39</sup> Manche dieser „bovattieri“ traten allerdings durchaus als Kaufleute in größerem Maßstabe auf. Arnold Esch weist auf den Fall des Massimo dei Massimi hin, der in den 50er Jahren des 15. Jhs. in großem Stil Gewürze importierte. Im Geschäft mit der Apostolischen Kammer spielten sie jedoch keine Rolle. Arnold Esch, Die Kirchenstaatsfinanz und das Bruttoprodukt der großen Handelsunternehmen (14.-15. Jh.), in: Annalisa Guarducci (Hrsg.), Prodotto lordo e finanza pubblica. Secoli XIII-XIX, Prato 1988, S.489.

<sup>40</sup> Arnold Esch, Bankiers der Kirche im großen Schisma, in: QFIAB 46 (1966), S.320f.

<sup>41</sup> Bullard identifiziert auf Grundlage der Ergebnisse von Arnold Esch (vgl. Esch, Florentiner um 1400) 26 Florentiner Banken mit 28 mit diesen Banken in Zusammenhang stehenden Personen, sowie 56 weitere Florentiner Kaufleute. Bullard, Mercatores Florentini, S.54. Die Gesamtzahl dieser ersten



Im Laufe des folgenden Jahrhunderts werden sie sich in sämtlichen Zweigen der römischen Wirtschaft die Vormachtstellung gesichert haben. Der Importschlager der Florentiner Kaufleute in Rom war die Einfuhr von hochwertigem Florentiner Tuch<sup>42</sup>, aber auch mit Gewürzen<sup>43</sup>, Baumaterialien<sup>44</sup>, Spielkarten<sup>45</sup>, Glas- und Emailwaren<sup>46</sup>, Bildern<sup>47</sup> etc. ließen sich gute Geschäfte machen. Eine weitere Einnahmequelle bildete die Pacht von Zöllen und Lizenzen aus den weltlichen Einnahmen der Apostolischen Kammer, wie den römischen Zöllen der „dogana di terra“ und der „dogana di Ripa“, dem Salinen- und Salzmonopol, der „dogana dei pascoli“ oder dem päpstlichen Alaunmonopol.<sup>48</sup> Den Löwenanteil des auf dem römischen Wirtschaftsschauplatz zu verdienenden Geldes machten allerdings die Bankgeschäfte mit dem Papsttum selbst aus: der bargeldlose Transfer geistlicher Einkünfte, die Depositen von Kurialen, die zahlreichen Privilegien, Ablässe, Ernennungsgebühren, Taxen usw.<sup>49</sup>

Unter jenen Familien, die sich in den Bankgeschäften des frühen 15. Jahrhunderts in der Tiberstadt etablieren konnten, stechen vor allem die Bankhäuser der Alberti, Ricci, Spini und Medici hervor.<sup>50</sup> Die Florentiner Geschäftsleute in Rom standen dabei auf

---

Florentiner Quattrocento-Generation dürfte sich auf ca. 200 Haushaltsvorstände belaufen. Vgl. Esch, Florentiner um 1400, S.482.

<sup>42</sup> Vgl. Esch, Kirchenstaatsfinanz, mit Tabelle für Tuchimporte der Familien Medici, Spinelli, Cambini und Pazzi, S.494ff. Zur Familie Cambini insb. S.496; Hidetoshi Hoshino, *Interessi economici dei lanaioli fiorentini nello stato pontificio e negli Abruzzi del Quattrocento*, in: *Annuario dell’Istituto Giapponese di cultura*, 11 (1973-74); Hidetoshi Hoshino, *L’arte della lana in Firenze nel basso Medioevo. Il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*, Firenze 1980, S.148ff.; Arnold Esch, *Le importazioni nella Roma del primo rinascimento*, in: Arnold Esch u.a. (Hrsg.), *Aspetti della vita economica e culturale a Roma nel quattrocento*, Roma 1981, 9ff. Ein Problem bei der Erfassung des Importvolumens stellt die Tatsache dar, dass auf Einfuhren für den Papst oder die Kardinäle keine Steuern erhoben wurden und diese damit auch nicht in den Zollregistern der „dogana di terra“ (die meisten Florentiner Importe erreichten Rom nämlich über den Landweg) erscheinen. Esch, Kirchenstaatsfinanz, S.494. Zu Importen vgl. auch Arnold Esch, *Roman Custom Registers 1470-80: Items of Interest to Historians of Art and material Culture*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58 (1995), S.72ff. und Arnold Esch, *Roma come centro di importazioni nella seconda metà del quattrocento ed il peso economico del papato*, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma capitale (1447-1527)*, San Miniato (Pisa) 1994, S.107ff.

<sup>43</sup> Für die Familien Medici, Spinelli, Cambini, Pazzi für die Jahre 1452, 1458 und 1461 vgl. Tabelle in Esch, Kirchenstaatsfinanz, S.494.

<sup>44</sup> So die Firma von Cambino dei Cambini. Vgl. Esch, *Custom Registers*, S.81ff.

<sup>45</sup> Im Jahre 1480 verzollt z.B. Bernardo Tornaquinci „carte pichole da giocare.“ Esch, *Custom Registers*, S.78.

<sup>46</sup> Vgl. Esch, *Custom Registers*, S.84.

<sup>47</sup> So importierte 1475/1480 Giovanni Valore bzw. Juhannino Valori (wohl Giovanni Valori aus Florenz) mehrere Madonnenbilder und 1474 ein Vitale de Firenze „doi imagine.“ Dazu und zu weiteren Beispielen: Esch, *Custom registers*, S.75ff.

<sup>48</sup> Esch, Kirchenstaatsfinanz, S.499f. Zu den Einkünften der Päpste vgl. u.a. auch: Mario Caravale, *Le entrate pontificie*, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma capitale (1447-1527)*, San Miniato (Pisa) 1994, S.73ff.

<sup>49</sup> Esch, Kirchenstaatsfinanz, S.500f.

<sup>50</sup> Zur Familie Alberti in Rom vgl. Esch, *Bankiers*, S.289ff., zur röm. Filiale insb. S.298f., zur Familie Ricci vgl. Esch, *Bankiers*, S.304ff., zur Familie Spini vgl. Esch, *Bankiers*, S.301ff. Zu den Medici siehe u.a.: Holmes, *Pope’s Bankers*, S.357ff. Zur den Geschicken der Medici-Bank immer noch grundlegend Raymond de Roovers Untersuchung aus dem Jahr 1963: *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494*, Cambridge (Massachusetts) 1963.

bestem Fuße mit den damals in der Kurie tonangebenden Neapolitaner Familien<sup>51</sup>, und so findet man auch die Medici schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts in enger Verbindung mit dem aus Neapel stammenden Papst Bonifaz IX. Die römische Filiale unter der Leitung von Giovanni di Bicci de' Medici<sup>52</sup> kam so zum Beispiel 1390 für die Bezahlung des in päpstlichen Diensten stehenden Condottiere John Hawkwood auf.<sup>53</sup> Da ein starkes Papsttum für das Florieren der Geschäfte unabdingbar war, stieß auch die Zerschlagung der römischen Kommune durch eben jenen Papst im Jahre 1398 bei den ansonsten republikanisch gesinnten Florentinern auf Zustimmung.<sup>54</sup> Als im Jahr 1400 ein neuerlicher Versuch, die Autorität des Papstes in Frage zu stellen, missglückte, atmete ein Florentiner erleichtert auf: „pe'l papa è confermato lo stato e la cosa è posata bene: lodato Dio, così piaccia sia per lungo tempo.“<sup>55</sup> Dieser nicht ganz fromme Wunsch sollte in Erfüllung gehen. Die Florentiner in Rom beeinflussten in den nächsten Jahrhunderten die römische Wirtschaft und insbesondere die Geschäfte mit dem Papst entscheidend. Allen voran war es über gut ein Jahrhundert die Familie Medici, die dabei eine Vorreiterrolle einnahm.

1393 übernahm Giovanni di Bicci de' Medici den römischen Ableger der Medici-Bank und gründete ihn als eigene Firma neu. Als er 1397 den Hauptsitz der Firma in seine Heimatstadt verlegte, wurde sein Teilhaber Benedetto de' Bardi Chef des Sitzes in der Tiberstadt. Von diesem Zeitpunkt an trat kein Medici mehr als Leiter der römischen Filiale auf.<sup>56</sup> Stets füllten diesen Posten Mitglieder von Familien aus, die den Medici eng verbunden waren<sup>57</sup>, alles Persönlichkeiten, die in den folgenden hundert Jahren eine bedeutende Rolle in der Papstfinanz spielen sollten, und, wie z.B. die Tornabuoni, in der vorliegenden Arbeit als Auftraggeber von Interesse seien werden.<sup>58</sup> Für die Florentiner und insbesondere für die weiteren Geschicke der Bank der Medici erwies sich dann die Wahl Baldessare Cossas zum Papst Johannes XXIII., mit dem Giovanni di

<sup>51</sup> „Der Neapolitaner Clan und das Florentiner Kapital fanden sichtlich Gefallen aneinander.“ Arnold Esch, Prosopographie von Führungsgruppen im spätmittelalterlichen Rom, in: Neithard Bulst/Lean – Philippe Genet, *Medieval Lives and the Historian. Studies in Medieval Prosopography*, Kalamazoo (Michigan) 1986, S.296.

<sup>52</sup> Giovanni fungierte als Juniorpartner von Vieri di Cambio de' Medici und übernahm 1385 den römischen Ableger der Bank. Esch, *Bankiers*, S.283. Vgl. auch de Roover, *Rise and Decline*, 35ff.

<sup>53</sup> Esch, *Bankiers*, S.284.

<sup>54</sup> Arnold Esch, *Fine del libero comune di Roma nel giudizio dei mercanti fiorentini*, in: *Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* 86 (1976/77), S.273.

<sup>55</sup> Zitiert nach Esch, *Fine del comune*, S.277.

<sup>56</sup> Auch Francesco und sein Sohn Averado de' Medici waren mit einer Außenstelle ihrer Firma in Rom tätig. Sie ließen diese ebenfalls von Mitgliedern der Familie Bardi leiten. Esch, *Bankiers*, 288f.

<sup>57</sup> Es sind dies: Benedetto de' Bardi (1397-1400), Ilarione di Lippaccio de' Bardi (1400-1420), Bartolomeo d' Andrea de' Bardi (1420-1429), Antonio di Messer Francesco Salutati da Pescia (1429-1435), Antonio di ser Lodovico della Casa (1435-1438), Roberto Martelli (1439-1464), Giovanni di Francesco Tornabuoni (1464-1494). Vgl. de Roover, *Rise and Decline*, S.377.

<sup>58</sup> Zu den Tornabuoni vgl. Kap.II.2.

Bicci schon vor dessen Ernennung zum Kardinal geschäftlich eng verbunden war, als Eintrittskarte in die erste Reihe der Papstfinanziers.<sup>59</sup>

Weder die Abwesenheit des Papstes 1407-1411 von Rom noch die Flucht Johannes XXIII. im Jahre 1413 und die Beseitigung der Neapolitaner Vormachtstellung innerhalb der Kurie scheinen der Florentiner Kolonie im Weiteren schwerere Schläge versetzt zu haben.<sup>60</sup> Ganz im Gegenteil: die zeitweilige Anwesenheit des letzten Schisma-Papstes Johannes XXIII. und des ersten Unionpapstes Martin V. in Florenz konnte der Verbindung von Florenz und Rom nur dienlich sein.<sup>61</sup> Denn nicht nur auf finanzieller, sondern auch auf anderen Ebenen kam es in diesen Jahren zu einer besonders engen Verquickung von Florentinern mit der Kurie. So begleiteten die Humanisten Poggio Bracciolini und Leonardo Bruni Papst Martin V. auf das Konzil nach Konstanz. Als im Jahre 1420 die Florentiner Bank der Spini bankrott ging, schlug endgültig die Stunde der römischen Medicifiliale. Bartolomeo de' Bardi, der Leiter des römischen Ablegers, wurde „depositario generale della Camera apostolica“ und damit der offizielle Bankier des Papstes.<sup>62</sup> Auch viele einflussreiche Personen innerhalb der Kurie, wie die Kardinäle Rinaldo Brancaccio, Alamanno Adimari oder Branda da Castiglione, wurden treue Kunden der Medici.<sup>63</sup> Während des Pontifikats Martin V. gelang es so der römischen Bankfiliale, fast 63% der Gewinne des gesamten Mediciimperiums zu erwirtschaften.<sup>64</sup>

## 1.2 Von Eugen IV. bis zum Zusammenbruch der Medicibank

Mit Eugen IV. bestieg ein Mann den Papstthron, welcher der Stadt Florenz äußerst gewogen war.<sup>65</sup> Zwar versetzte die Flucht dieses Papstes aus Rom im Jahre 1434 der römischen Wirtschaft einen schweren Schlag, und viele Bankiers und Kaufleute verließen daraufhin die Stadt, um Papst Eugen und der Kurie zu folgen, aber wieder einmal war Florenz das Ziel dieses Trosses.

<sup>59</sup> Michele Cassandro, I Banchieri Pontifici nel XV secolo, in: Sergio Gensini (Hrsg.), Roma Capitale (1447-1527), San Miniato (Pisa) 1994, S.218; Holmes, Pope's Bankers, S.362f. Vgl. auch: Arnold Esch, Das Papsttum unter der Herrschaft der Neapolitaner. Die führende Gruppe Neapolitaner Familien an der Kurie während des Schismas 1378-1415, in: Festschrift für Hermann Heimpel, Bd.II, Göttingen 1972, S.771.

<sup>60</sup> Die Auseinandersetzung zwischen Florenz und Ladislaus von Durazzo und dessen Eroberung der Tiberstadt brachte allerdings Ungemach auch für die Florentiner in Rom. Vgl. Esch, Florentiner um 1400, S.482, Anm. 12.

<sup>61</sup> Esch, Florentiner um 1400, S.483.

<sup>62</sup> Holmes, Pope's Bankers, S.378; de Roover, Rise and Decline, S.197f. Zum Aufbau des päpstlichen Finanzsystems vgl. die schematische Darstellung bei: Bruscolo, Olivieri, S.XV, Tav.1.

<sup>63</sup> de Roover, Rise and Decline, S.204.

<sup>64</sup> Vgl. Tabelle 11 in de Roover, Rise and Decline, S.55.

<sup>65</sup> Partner, Florence and the Papacy, S.392.

Durch die Rückkehr Eugens IV. nach Rom 1443 kommt auch die römische Wirtschaft in Schwung. Trotz zeitweiliger Verstimmungen zwischen dem Papst und Florenz sind es an erster Stelle einmal mehr die Florentiner, die den Aufschwung befördern und davon profitieren, denn mit der neuerlichen Inbesitznahme der Stadt Rom durch den Papst waren auch die Florentiner Kaufleute und Bankiers dorthin zurückgekehrt. Mit Papst Nikolaus V. gelangte erneut ein Freund der Arnostadt auf den päpstlichen Thron. Auch die darauf folgenden Pontifikate von Alonso Borgia, Enea Silvio Piccolomini und Pietro Barbo bescherten den Florentiner Bankiers und Kaufleuten gute Geschäfte, auch wenn der Siene Piccolomini (1458-64) und der Venezianer Barbo (1465-71) der Medicifiliale die Aufgabe, die päpstlichen Finanzen zu kontrollieren, entzogen und ihre Landsleute aus den Familien der Spannocchi bzw. der Condulmer damit betrauten.<sup>66</sup> Eine kleine Zäsur brachte die zweite Hälfte des Pontifikats von Sixtus IV. Seine Feindschaft gegenüber Florenz und die Auseinandersetzungen nach der Pazziverschwörung bereiteten den Florentinern in Rom zwar einiges Ungemach, konnten deren Stellung aber auf lange Sicht nicht erschüttern. Lediglich die Bank der Medici, deren Güter zeitweise eingezogen wurden und die das Alaunmonopol verlor, trug schwerere Schäden davon.<sup>67</sup>

Der Florentiner Chronist Benedetto Dei weiß im Jahre 1472 von 33 Florentiner Bank- und Geschäftshäusern in Rom zu berichten<sup>68</sup>, und ein Dokument aus dem Vatikan zählt im Jahre 1494 die Namen von 25 Florentiner Kompanien auf.<sup>69</sup> Auch Giuliano Datis Abhandlung über das große Hochwasser des Jahres 1495 vermittelt einen Eindruck der Florentiner Kolonie in Rom am Ende des 15. Jahrhunderts und zeigt, wie eng deren Häuser und Kontore in dem Rione Ponte beieinander lagen.<sup>70</sup>

Nach dem Tod Lorenzo de' Medici 1492, der Vertreibung der Familie aus Florenz und der Konfiszierung ihrer Güter im Jahre 1494 stürzte die Medicibank in sich zusammen. Deren römischer Statthalter Giovanni Tornabuoni, sein Sohn Lorenzo und sein Neffe Nofri versuchten zwar die Konkursmasse zu übernehmen, scheiterten jedoch.<sup>71</sup>

<sup>66</sup> Vgl. z.B. die Liste der päpstlichen Generaldepositaren bei: Jacks/Caferro, Spinelli, S.49.

<sup>67</sup> de Roover, Rise and Decline, S.222.

<sup>68</sup> Vgl. Ait, Dogana, S.32. Ait weist auch noch auf eine Liste der „Mercanti Fiorentini in Corte di Roma l'anno 1470“ hin (Del Migliore, Zibaldoni storici, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl.XXXV 397, p.67). Ebd. S.32, Anm.11.

<sup>69</sup> ASV, Reg. Vat., 869, f.204-205v. Liste abgedruckt bei: Bullard, Mercatores Florentini, S.55, Anm.18.

<sup>70</sup> „...Martegli estrozi egadi so(n) bagnati/ Ellospinel no(n) par chaccio/balocchi/Ma passa pur piu ina(n)zi i molti lati/ Damedici dapazi aprite gliocchi/[...]/Passo darucellaio no(n) mitediare I/to/Dalgaddo algrufo aql/ dasa(n)miniato/Dalborgo & dalla casa atturadini/[...]Danerli & dalbonazo anicholini/gharcioni egli schiattesi elor vicino/che della casa...“ Juliano Dati, „Del diluuiu di Roma del M.CCCC.LXXXXV. Adi.iiii. di dicembre Et daltre cose di gran marauiglia.

<sup>71</sup> U.a. de Roover, Rise and Decline, S.224.

### 1.3 Savonarola, Pietro Soderini und Kardinal Giovanni de' Medici

Die Vertreibung der ehemals in Florenz tonangebenden Familie der Medici zog auf dem römischen Schauplatz nicht nur den Zusammenbruch eines der größten Florentiner Bankhäuser nach sich, sondern beeinträchtigte auch insgesamt die Kolonie in Rom erheblich. Diese wurde nämlich durch die Florentiner Regierungen Savonarolas und Pietro Soderinis sowohl in ihrem Verhältnis zum Papst als auch zur Heimatstadt Florenz in eine schwierige Situation gebracht. Hatten Verstimmungen zwischen der Republik Florenz und dem Papsttum schon immer Auswirkungen auf die in Rom ansässigen Florentiner gehabt - wie sich das z.B. bei der Pazzi-Verschwörung nachzeichnen lässt - so brachten der kompromisslose politische Kurs Savonarolas und die Anlehnung des republikanischen Systems Pietro Soderinis an Frankreich wieder Repressalien und Schikanen gegenüber den Florentiner Kaufleuten und Bankiers in Rom mit sich.<sup>72</sup> Insbesondere Papst Julius II. (1503-1513) erwies sich als hartnäckiger Gegner der Machthaber von Florenz und ließ dies die Florentiner in Rom spüren.<sup>73</sup> Doch auch das Verhältnis der Kolonie zur Heimatstadt war getrübt. Viele der in Rom ansässigen Florentiner, wie Bernardo Bini, Lionardo Bartoloni, Simone Ricasoli u.a., waren Parteigänger der Medici gewesen und scharten sich nun um den jungen Kardinal Giovanni de' Medici, der sich seinerseits darum bemühte, seine Landsleute sowohl vor den Launen des Papstes und der mächtigen Kardinäle zu schützen als auch weiterhin mit einträglichen Ämtern und Privilegien zu versorgen.<sup>74</sup> Eine derartige neue Machtkonzentration um ein Mitglied der exilierten Medici konnte der Regierung in Florenz natürlich nicht gefallen. Die Ereignisse der Jahre 1512 und 1513, nämlich die Rückkehr der Medici nach Florenz und die Erlangung der Papstwürde durch Giovanni de' Medici, lösten jedoch eine Vielzahl der Probleme, die ein Großteil der Florentiner Bankiers und Kaufleute mit dem Papsttum und ihrer Heimatstadt hatten. Die tonangebenden medicitreuen Elemente der Florentiner Kolonie waren nun wieder im Einklang mit den Mächtigen in der neuen und der alten Heimat.

<sup>72</sup> Irene Polverini Fosi, *Consolato*, S.53; Fosi, *Presenza*, S.44. Zu den Auseinandersetzungen zwischen dem Papst und Florenz in Folge der Pazzi-Verschwörung, des Auftretens Savonarolas und des Wirkens Soderinis vgl. Richard C. Trexler, *The Spiritual Power. Republican Florence under Interdict*, Leiden 1974, S.163ff.

<sup>73</sup> So hatte er z.B. 1511 vor, Florentiner Güter konfiszieren zu lassen und wurde nur durch den Einspruch einiger Kardinäle davon abgehalten. Fosi, *Consolato*, S.56. Vgl. auch Germond, *Patronage*, S.6f.

<sup>74</sup> Fosi, *Consolato Fiorentino*, S.51f. und insb. S.51, Anm.7.

#### 1.4 Von Leo X. bis zum Ende der Republik Florenz

Mit den Pontifikaten der Medicipäpste Leo X. und Clemens VII. boten sich den Florentinern in Rom neue Perspektiven. Zum einen wurde ihrer Kolonie mit der päpstlichen Anerkennung des Florentiner Konsulats durch Leo X. am 12. Juni 1515 ein genauer rechtlicher Rahmen gegeben, der ihre wirtschaftlichen Interessen schützte.<sup>75</sup> Zum anderen eröffneten sich mit den zwei Landsleuten auf dem Stuhl Petri neue geschäftliche Möglichkeiten. Was den Zeitgenossen als eine Welle von Florentinern, welche die Tiberstadt überspülte, erschien<sup>76</sup>, erweist sich aus heutiger Sicht, zumindest auf der Ebene der Kaufleute und Bankiers, eher als qualitativer denn als quantitativer Sprung. Eine Zunahme der in Rom operierenden Florentiner Bankhäuser ist nämlich nicht zu verzeichnen<sup>77</sup>, jedoch wird den schon Anwesenden weit mehr Raum in den Geschäften mit der Kurie eingeräumt als bisher.<sup>78</sup> Was aber die Kurie betrifft, so erweisen sich die Pontifikate der beiden Florentiner Päpste allerdings sehr wohl als quantitativer Einschnitt. Leo X. verleiht einer ganzen Reihe seiner Lands- und Gefolgsleute den Kardinalshut, so Lorenzo Pucci, Giulio de' Medici, Niccolò Pandolfini, Luigi de' Rossi, Giovanni Salviati und Niccolò Ridolfi.<sup>79</sup> Clemens VII. steht ihm mit der Ernennung von Benedetto Accolti, Niccolò Pucci, Ippolito de' Medici und Antonio Pucci kaum nach.<sup>80</sup> Auch in den unteren und mittleren Ebenen der päpstlichen Verwaltung finden wir viele Mitglieder angesehener Florentiner Familien auf wichtigen Posten wieder.<sup>81</sup>

Besonders anschaulich wurde die starke Verbindung, die Rom und Florenz durch das Pontifikat von Giovanni de' Medici eingingen, anlässlich der Verleihung des römischen

<sup>75</sup> Zum Florentiner Konsulat vgl. Kap. I.4.3.

<sup>76</sup> Auch die Sekundärliteratur folgt zum Teil dieser Ansicht. Vgl. z.B. Kersting, San Giovanni, S.26f.

<sup>77</sup> „...there was no sudden mushrooming of new banks in 1513.“ Bullard, Mercatores, S.59, vgl. auch S.58.

<sup>78</sup> Bullard, Mercatores, S.67. Bullard betont in diesem Zusammenhang allerdings auch, dass die Florentiner Geschäftsleute des 15. Jahrhunderts, allen voran die Medici, nie so weitreichende Privilegien innerhalb der päpstlichen Finanzen genossen, wie z.B. im Laufe des 16. Jahrhunderts die Florentiner Familie der Strozzi. Ebd. S.61.

<sup>79</sup> Weitere wären wohl gefolgt. Vgl. Marino Sanutos „Lista di Cardinali dicessi se hanno a publicar in questo Natale proximo 1521,“ in der folgende Namen erwähnt werden: „Il regente di cancelaria, de Bini, fiorentino; lo abate Bartolino, fiorentino; il fiolo di domino Filippo Strozi; lo episcopo di Salucio castellano di Castel Santo Anzolo, di Tornabuoni, fiorentino.“ I Diari di Marino Sanuto, hg. von Federico Stefani/Guglielmo Berchet/Nicolò Barozzi (R.Deputazione Veneta di Storia Patria), Bd. 32, Venezia 1892, S.188. Vgl. auch Giovanni Alfredo Cesareo, Pasquino e Pasquinate nella Roma di Leone X, Roma 1938, S. 84f.

<sup>80</sup> Ludwig Schmitz-Kallenberg (Hrsg.), Hierarchia catholica medii et recentioris aevi, Bd.3 (1503-1592), Mainz 1923, S.13ff.

<sup>81</sup> So wird z.B. Giuliano Tornabuoni 1517 Kastellan der Engelsburg, auf ihn folgt 1523 Giovanni Ruccellai, und 1525 erhält Guido de' Medici diesen Posten. Weitere Namen vgl. z.B. John N. Stephens, The Fall of the Florentine Republic, 1512-1530, Oxford 1983, S.127f. und Alessandro Ferrajoli, Il ruolo della corte di Leone X (1514-1516), hg. von Vincenzo de Caprio (Biblioteca del Cinquecento 23), Roma 1984, S.9ff.

Bürgerrechtes an Giuliano und Lorenzo de' Medici im September 1513. Für diesen vom Papst in großem Stile inszenierten Festakt wurde extra ein prachtvoller hölzerner Theaterbau auf dem Kapitol errichtet.<sup>82</sup> Sowohl die Außenfassade als auch der Zuschauerraum dieses ephemären Bauwerkes waren mit einem komplexen Bildprogramm versehen. Dieses feierte die antiken Verbindungen zwischen Römern und Etruskern und die neue Verbindung von mediceischem Florenz und kommunalem Rom unter der Oberhoheit des Medicipapstes Leo X. Kommunale Wappen und Zeichen, wie die römische Lupa und der Florentiner Marzocco-Löwe, wurden dabei von einer Vielzahl von Medici-Wappen und Impresen eingefasst.<sup>83</sup>

Der Sacco di Roma, die Plünderung Roms durch die Truppen Karls V. im Jahre 1527, der für die Stadt schwerste Verwüstungen mit sich brachte, bedeutete für die Florentiner am Tiber keinen bedeutenden strukturellen Eingriff.<sup>84</sup> Zwar bleiben auch ihre Häuser von den Landsknechten nicht verschont, doch lässt sich infolge dieses Ereignisses kein radikaler Bruch in der Geschichte der Florentiner in Rom erkennen.<sup>85</sup>

Der leider nicht vollständig überlieferte Census von ca. 1511/1518 unterrichtet uns über die Namen zahlreicher Florentiner<sup>86</sup>, und der Census des Jahres 1527 gibt die Namen von mehr als 250 Florentiner Hausvorständen in Rom an.<sup>87</sup>

Auf lange Sicht viel einschneidender für das innere Gefüge der Florentiner Kolonie in Rom erwies sich ein politisches Ereignis, das in Florenz stattfand. Mit der Inthronisierung Alessandro de' Medicis als Herrscher von Florenz kam es zu starken Verwerfungen innerhalb der Florentiner Gemeinde Roms, die sich nun in Anhänger des „monarchischen“ Medici-Regimes und Verfechter der republikanischen Ordnung spaltete. Während frühere Florentiner Exilanten, wie z.B. Diotisalvi Neroni, in Rom eine weitgehend isolierte Stellung einnahmen, sammelten sich nun diese Fuorusciti um

<sup>82</sup> Vgl. dazu: Fabrizio Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano 1968, und Arnolfo Bruschi, *Il teatro capitolino del 1513*, in: *Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 16 (1974), S.189ff.

<sup>83</sup> Zu zeitgenössischen Beschreibungen: Cruciani, *Teatro del Campidoglio*, S.3-95.

Rekonstruktionszeichnungen bieten: Cruciani, *Teatro del Campidoglio*, Tav.3ff., und Bruschi, *Teatro capitolino*, S.194ff.

<sup>84</sup> Peter Partner hingegen will mit dem „sacco di Roma“ den Anfang des Endes des „Tuscan Rome“ sehen. Peter Partner, *Renaissance Rome 1500-1559. A Portrait of a Society*, Berkeley u.a. 1976, S.78.

<sup>85</sup> Bruscoli, Olivieri, S.20; Bullard, *Mercatores*, S.59. Irene Polverini Fosi hebt hervor, dass die Ereignisse des Sacco di Roma die Gruppe der großen Bankiers und Kaufleute weit weniger hart trafen als andere soziale Schichten. Fosi, *Fiorentini a Roma*, S.391.

<sup>86</sup> Mariano Armellini, *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X*, Roma 1882.

<sup>87</sup> Egmont Lee, *Descriptio Urbis. The Roman Census of 1527*, Rome 1985. Vgl. auch Egmont Lee (Hrsg.), *Habitatores in Urbe. The Population of Renaissance Rome*, Roma 2006. Ein Schlaglicht auf die Florentiner Kolonie im Rom der 1530er Jahre wirft auch Benvenuto Cellinis Autobiographie. *Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers von ihm selbst geschrieben*, übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe, Frankfurt a.M. 1965. Eine Liste der Florentiner Bankiers in Rom im Jahr 1550 findet sich bei Delumeau, *Vie économique*, S.877ff.

einflussreiche Florentiner Bankiers wie Bindo Altoviti und Filippo Strozzi.<sup>88</sup> Obwohl sich auch in anderen italienischen Städten die exilierten Florentiner zusammenschlossen, war doch Rom das Zentrum dieser Bewegung. Hier besaß man in einigen Florentiner Kardinälen mächtige Fürsprecher, und hier gründete sich auch das Komitee der „procuratori della libertà della repubblica fiorentina.“<sup>89</sup> Da die Gegner einer absoluten Mediciherrschaft über Florenz sowohl über genügend Mittel als auch großen Einfluss verfügten, war es ihnen sogar möglich, militärisch gegen die Regierung ihrer Heimatstadt vorzugehen.<sup>90</sup> Trotz ihrer Niederlagen bei Montemurlo und Marciano konnten die Exilflorentiner in den diplomatischen Auseinandersetzungen, die ihr Vorgehen zwischen Florenz und Rom hervorrief, oft auf das Wohlwollen der jeweiligen Päpste hoffen.<sup>91</sup>

Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verloren die Florentiner Kaufleute und Bankiers in Rom langsam ihren umfassenden Einfluss.<sup>92</sup> Dennoch sollte die Florentiner Präsenz auch weiterhin für Jahrhunderte ein wichtiger Faktor im Leben der Stadt Rom bleiben. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war eine ganze Reihe von Florentiner Familien nach Rom gekommen, welche die Stadt zu ihrem Hauptwohnsitz machten und zu den bedeutendsten Geschlechtern der Tiberstadt aufstiegen. So die Familien der Aldobrandini, der Barberini oder der Corsini.<sup>93</sup>

---

<sup>88</sup> Eine Liste der exilierten Florentiner zwischen 1433 und 1494 findet sich bei: Alison Brown, *Insiders and Outsiders. The changing boundaries of exile*, in: William J. Connell, *Society and Individual in Renaissance Florence*, Berkeley u.a. 2002, S.337ff.

<sup>89</sup> Simoncelli, *Esuli fiorentini*, S.288ff.

<sup>90</sup> So im sog. Krieg von Siena, in dem die Exilanten 1554 bei Marciano eine vernichtende Niederlage hinnehmen mussten. Donatella Pegazzano, *Il gran Bindo uomo raro e singolare. La vita di Bindo Altoviti*, in: Chong, u.a., *Ritratto di un banchiere* S.11. Einen guten Überblick über das Vorgehen der Florentiner Exilanten bietet: Simoncelli, *Esuli fiorentini*, S.285ff.

<sup>91</sup> So verweigerte Julius III. dem Florentiner Herzog Cosimo I. die Konfiszierung der römischen Besitzungen von Bindo Altoviti. Pegazzano, *Vita di Bindo Altoviti*, S.11.

<sup>92</sup> Bruscoli, Olivieri, S.28.

<sup>93</sup> Fosi, *Fiorentini a Roma*, S.414. Auch die Sachetti und Falconieri gehören zu diesen Florentiner Familien. Irene Polverini Fosi, *La memoria di Firenze*, S.195.



## 2. DIE FLORENTINER KOLONIE

### 2.1 Florentiner und Römer

Das Verhältnis von Florentinern und Römern wurde von mehreren Faktoren geprägt. Auf Seiten der Florentiner ist eine Geringschätzung des zeitgenössischen Roms und seiner Bewohner nicht zu übersehen. Einen reichen Florentiner, der sich als Bürger der „più nobile città del mondo“<sup>94</sup> verstand, konnte das Erscheinungsbild der Stadt Rom um die Mitte des 15. Jahrhunderts auch nicht beeindrucken, zumal Florenz zeitweise knapp doppelt so viele Einwohner aufzuweisen hatte.<sup>95</sup> Auch die Bewohner der Tiberstadt fanden keine Gnade in den Augen der Florentiner Zeitzeugen. Alberto degli Alberti bemerkte 1443 abschätzig, die Römer machten alle den Eindruck von Kuhhirten<sup>96</sup>, während Cosimo de' Medici den Direktor seiner römischen Filiale eindrücklich davor warnte, Geld an Römer zu verleihen.<sup>97</sup> Auch eine Beschreibung der römischen Zustände, die der Florentiner Prälater Rosello Roselli im Jahre 1450 an Giovanni di Cosimo de' Medici übermittelte, fiel nicht zu Gunsten Roms aus: „questa terra e una spiluncha de ladri: ogni di se rubba et occedesi, chome gli uomeni fussero castroni.“<sup>98</sup> Um so höher schätzten die Florentiner das antike Rom, als dessen Nachfolger man sich selbst empfand. Der oben schon erwähnte Alberto degli Alberti hob die Schönheit der antiken Ruinen im Gegensatz zu den modernen Gebäuden der Stadt hervor. Auch die Vorstellung, Florenz sei die einzig berechnigte Erbin des alten Rom, war schon seit einiger Zeit Bestandteil des Florentiner Selbstbewusstseins. Seit Anfang des 13. Jahrhunderts verbreitete sich diese Idee insbesondere in den Florentiner Chroniken, gepaart mit der Vorstellung, Florenz sei eine römische Gründung.<sup>99</sup> Obwohl auch andere

<sup>94</sup> Dino Compagni, Cronica, hg. von Davide Cappelletti (Fonti per la Storia dell'Italia Medievale), Roma 2000, S.52 (Libro secondo VIII,31).

<sup>95</sup> Vgl. z.B. Kaufhold, Papst Eugen IV., S.22.

<sup>96</sup> „...tutti paiono vaccari...“ Vgl. u.a. Esch, Fine del comune, S.259, Anm.69.

<sup>97</sup> „Ricordo per Bartolomeo de'Bardi alla sua partenza da Firenze per assumere la direzione della filiale di Roma“ (1420). ASF, Mediceo avanti il Principato, filza 68, n.432, f.418-419. Bardi wickelte anscheinend trotz dieses Verbots Kreditgeschäfte mit Römern ab. Ivana Ait, Aspetti del mercato del credito a Roma nelle fonti notarili, in: Maria Chiabò u.a. (Hrsg.), Alle Origini della Nuova Roma. Martino V (1417-1431), Roma 1992, S.494f.

<sup>98</sup> Zitiert nach Cesare D'Onofrio, Visitiamo Roma nell'attrocento. La città degli umanisti, Roma 1989, S.48. Der römische Tagebuchschreiber Stefano Infessura drückt sich in einer Passage zu den Ereignissen des Jahres 1489 nicht viel anders aus: „...ist nichts Bemerkenswertes vorgefallen, außer dass man in der Stadt ununterbrochen Körperverletzungen, Totschläge, Diebstähle und dergleichen Verbrechen straflos verübte.“ Stefano Infessura, Römischer Tagebuch, übersetzt und eingeleitet von Hermann Hefele, Jena 1913, S.226. Ganz anders jedoch versucht Braccio Bracciolini seinem Briefpartner Nicolò de Nicolis im Jahre 1423 einen Rombesuch schmackhaft zu machen: „the air is pure here and there is abundance of everything exept wine. There was never a better time: everything is completely peacefull and quiet“ zitiert nach: Phyllis Walter Goodhart Gordan, Two Renaissance Book Hunters. The Letters of Poggius Bracciolini to Nicolaus de Nicolis, New York-London 1974, Letter XXVII S.84. Vgl. auch: Kaufhold, Papst Eugen IV., S.32.

<sup>99</sup> So in den Chroniken von Ricordano Malespini, Dino Compagni, Giovanni Villani, Marchione di Coppo Stefani und Goro Dati. Vgl. Marisa Mariani, Il concetto di Roma nei Cronisti Fiorentini; in: Studi Romani

Kommunen Italiens dies für sich in Anspruch nahmen, so schien doch die Idee, das antike Rom zu kontinuieren, in Florenz besonders virulent gewesen zu sein.<sup>100</sup> Für Leonardo Bruni gründete sich auf diese Abstammung sogar ein Weltherrschaftsanspruch der Arnostadt.<sup>101</sup>

Den Römern indes blieb natürlich nicht verborgen, dass die Florentiner in Rom teilweise über mehr Einfluss verfügten als sie selbst.<sup>102</sup> So beschwerte sich im Jahre 1412 der römische Chronist Antonio di Pietro dello Schiavo anlässlich einer Geldabwertung durch die Florentiner Bankiers, dass der Eindruck entstehen könne, die Römer seien nicht Herr im eigenen Haus.<sup>103</sup> Wäre diese Geldabwertung und der damit verbundene Anstieg des Getreidepreises nicht rückgängig gemacht worden – so fährt die Chronik dello Schiavos fort –, wären die Florentiner vom römischen Volk gelyncht worden.<sup>104</sup> Im Tagebuch des Stefano Infessura finden sich weitere Anklagen gegen die Florentiner: Sie hätten auf unrechtmäßigen Wegen versucht, in Besitz der Kopfreliquie von Johannes dem Täufer, die in der römischen Kirche San Silvestro in Capite aufbewahrt wurde, zu kommen<sup>105</sup>, und zudem auf äußerst hinterhältige Art und Weise den Tod von König Ladislaus herbeigeführt.<sup>106</sup> Schon bei der Papstwahl 1389 war die Rolle der „quidam Florentini mercatores“ misstrauisch beäugt worden.<sup>107</sup>

Die Verschwörer um den Römer Stefano Porcari wollten sich dann im Jahre 1453 auch an den in Rom ansässigen Florentinern schadlos halten und hatten vor – so berichtet

---

IV (1956), S.15ff. und 153ff. Zu ähnlichen Vorstellungen bei Dante, Brunetto Latini, Villani u.a. vgl. Marisa Mariani, *La Favola di Roma nell'ambiente fiorentino dei sec.XIII-XV*, in: *Archivio d. Società Romana di Storia Patria* LXXXI (1958), S.1ff. Zu Goro Dati auch: Andrew P. McCormick, *Goro Dati and the Roman Origins of Florence*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 46 (1984), S.21ff.

<sup>100</sup> Mariani, *Concetto di Roma*, S.17.

<sup>101</sup> In der zeitgenössischen italienischen Übersetzung des Lazaro da Padova: „Per quale cosa [d.h. Abstammung von Rom, Einf. des Verfassers] anchora ad voi, Firentini, per ragione di heredità et chome a successori delle paterne possessioni, s'appartiene la signoria di tutto il mondo“, zitiert nach: Bernecker, *Vom gelehrten Bürger zum gelehrten Höfling*, S.86.

<sup>102</sup> „i veri *domini urbis*, letteramente i padroni della città, erano i fiorentini.“ Luciano Palermo, *Un aspetto della presenza dei fiorentini a Roma*, S.82. „il potere politico ed economico era controllato da non-romani.“ Esposito, *Forenses*, S.166. „Römer waren in Rom die Staffage in einer politischen Landschaft.“ Kersting, *San Giovanni*, S.10.

<sup>103</sup> „quia apparebat quod ipsi domini Romani non essent domini Urbis.“ *Il diario Romano di Antonio di Pietro dello Schiavo*, hg. von Francesco Isoldi (*Rerum Italicarum Scriptores* 24,V), *Città di Castello o.J.*, S.76. Vgl. auch Esposito, *Forenses*, S.169.

<sup>104</sup> „Et si hoc non esset factum, sciatis quod omnes Florentini erant interfecti per Populum Romanum.“ *Dello Schiavo, Diario Romano*, S.76. Vgl. auch: Esch, *Bankiers*, S.316, u. Lee, *Changing Views*, S.462.

<sup>105</sup> Infessura, *Römisches Tagebuch*, S.18. Vgl. dazu Kap. I.5.

<sup>106</sup> „Und die Florentiner sagten [zu dem Mädchen]: ‚Mache du es so, und wir werden dir große Reichtümer geben: Tu dies Gift in deine Scham, so wird er sterben und du wirst gerettet werden.‘ Und so starben alle beide...“ Infessura, *Römisches Tagebuch*, S.18. Vgl. auch: Oreste Tommasini (Hrsg.), *Diario della città di Roma di Stefano Infessura scribasenato (Fonti per la storia d'Italia 5)*, Roma 1890, S.19.

<sup>107</sup> Esch, *Bankiers*, S.299f. u. S.317-321.

wiederum Stefano Infessura – „die Häuser vieler Florentiner und einiger Römer zu plündern und dann die Beute unter den Verschworenen zu teilen.“<sup>108</sup>

Neuen Aufschwung bekam das Misstrauen gegenüber den Florentinern in der Tiberstadt, als einer ihrer Landsleute, der Medicikardinal Giovanni de' Medici, zum Papst gewählt wurde. Der Begriff der „fiorentinizzazione“ Roms wurde zum „topos negativo“, und die zeitgenössischen Quellen vermitteln den Eindruck einer wahren Sintflut von Florentinern, die sich in Folge der Papstwahl über Rom ergossen habe.<sup>109</sup> Pietro Aretino bemerkte dazu spöttisch: „Né venne a Roma mai cotanta gente. Di Firenze, del papa ognun parente, E vengono gridando palle, palle.“<sup>110</sup> Zu demselben Thema berichtete der Humanist Mario Equicola nach Mantua: „Tanti Fiorentini che è una compassione: tucto 'l palazzo, tucta Roma non è altro“<sup>111</sup>, und Marino Sanuto vermerkt in seinem Tagebuch, dass die Florentiner am Hofe sehr verhasst seien, da sie überall ihre Finger im Spiel hätten („perché in ogni cosa è fiorentini“).<sup>112</sup> Des Öfteren entlud sich dieser Unmut auch in Übergriffen gegen einzelne Personen der Florentiner Gemeinde. Das bekamen z.B. im März 1522 Pietro del Bene und im Jahre 1534 Filippo Strozzi zu spüren.<sup>113</sup>

Benvenuto Cellini berichtet in seiner Autobiographie dann auch davon, dass Beleidigungen von Seiten der Römer nichts Ungewöhnliches waren. Als er und seine Freunde in Rom den Johannistag mit einem Festessen begingen, spottete ein junger Mann „auf eine unanständige Weise über die florentinische Nation.“ Der stets gewaltbereite Cellini verteidigte daraufhin die Ehre seiner Heimatstadt in gewohnter Manier mit Faust und Degen.<sup>114</sup>

## 2.2 Künstler, Handwerker und Architekten

Mit der neuerlichen Inbesitznahme der Stadt Rom durch den Papst nach der langen Abwesenheit in Avignon zog es auch eine weitere Gruppe von Personen, und zwar

<sup>108</sup> Infessura, Römisches Tagebuch, S.48. Vgl. auch Infessura, Diario della città di Roma, S.57.

<sup>109</sup> Fosi, I mercanti fiorentini, S.173; Fosi, La presenza, S.44.

<sup>110</sup> Zitiert nach: Bullard, Mercatores Florentini, S.52, Anm.7.

<sup>111</sup> Cesareo, Pasquino e Pasquinate, S.85. Hier finden sich auch weitere Pasquinate gegen Leo und seinen Anhang. Vgl. insb. S.86.

<sup>112</sup> Er beklagt hier das Schicksal Leos mit den Worten: „poi li fiorentini, si fano e sono parenti, non lo lassa mai aver un soldo. E diti fiorentini è in gran odio in la corte, perché in ogni cosa è fiorentini.“ I Diari di Marino Sanuti, Bd. 28, Sp.576.

<sup>113</sup> „Petro dil Bene fu preso da furor de giovani romani.“ I Diari di Marino Sanuto, Bd.33, Sp.26. Die Übergriffe auf Strozzi und seine Angestellten und seine Magazine hingen mit seiner Rolle bei der Getreideversorgung Roms zusammen. Bruscoli, Olivieri, S.21. Die Stimmung gegen Strozzi und andere Florentiner spiegelt auch die Rede des jungen römischen Adligen Flamino Tammarozzi wieder, der sich 1534 folgendermaßen über Strozzi und Francesco del Nero auslässt: „...un Phylippo Strozzi, o dio, uno merchante, un Francesco del Nero, la vigliaccheria del mondo...“ Zitiert nach: Esposito, Forenses, S.174.

<sup>114</sup> Leben des Benvenuto Cellini, übersetzt und herausgegeben von Goethe, Frankfurt, S.53.

gerade aus Florenz, an den Tiber: Handwerker, Künstler und Architekten.<sup>115</sup> Dabei ging in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die Kunstförderung in Rom fast ausschließlich von Seiten des Papstes und seiner Kardinäle aus. So ließ z.B. schon der Avignon-Papst Urban V. in den Jahren 1367-1370 bei seinem Versuch, das Papsttum wieder in Rom zu etablieren, seine Gemächer im Vatikan ausschmücken, und Bonifaz IX. sorgte für die Restaurierung und Befestigung der Engelsburg. Beide Aufträge wurden an Florentiner Künstler vergeben. Eine Zahlungsbestätigung aus dem Jahre 1369 für die Arbeiten im Vatikan nennt Giovanni Gaddi, dessen Bruder Agnolo und Giovanni da Milano<sup>116</sup> als ausführende Künstler. Schenken wir Vasari Glauben, führte Niccoló di Piero Lamberti<sup>117</sup> die Arbeiten am ehemaligen Mausoleum Hadrians aus.<sup>118</sup> Zwischen 1427 und 1431 arbeiteten Gentile da Fabriano<sup>119</sup> im Lateran, und auch Masolino und Masaccio waren in jenen Jahren in Rom beschäftigt. 1432 schuf Donatello die Grabplatte für den Erzdiakon Giovanni Crivelli in Santa Maria in Aracoeli, und Leon Battista Alberti – im Dienst des Kardinals Biagio Molin nach Rom gekommen – beeinflusste maßgeblich die städtebaulichen Projekte von Papst Nikolaus V. Unter diesem Papst malte Fra Angelico die Cappella Niccolina im Vatikan aus, Filarete vollendete 1445 die Bronzetür für das Hauptportal von St. Peter, und Bernardo Rossellino war unter anderem mit der Restaurierung der Kirche Santo Stefano Rotondo und wohl auch mit den Plänen eines Neubaus von St. Peter beschäftigt.<sup>120</sup>

<sup>115</sup> Für die Jahre 1417-1458 zu diesem Thema sehr ausführlich: Silvia Danesi Squarzina u.a. (Hrsg.), *Maestri fiorentini nei cantieri Romani del quattrocento*, Roma 1989. Vgl. auch: Anna Maria Corbo, *Artisti e artigiani in Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma 1969.

<sup>116</sup> Giovanni da Milano stammte zwar ursprünglich aus der Nähe von Como, doch erscheint er schon 1350 als fremder Malergeselle in Florenz und erhält 1366 das Florentiner Bürgerrecht. Zur Zahlungsbestätigung vgl. Bruce Cole, *Agnolo Gaddi*, Oxford 1977, S.60 u. 68.

<sup>117</sup> Vasari behauptet zwar, Lamberti stamme aus seiner Heimatstadt Arezzo, doch scheint dies wenig wahrscheinlich zu sein. Ugo Procacci, *Niccoló di Pietro Lamberti detto il Pela di Firenze e Niccoló di Luca Spinelli d'Arezzo*, in: *Il Vasari I (1927/28)*, S.303. Vgl. z.B. auch George Goldner: „...there is no reason whatsoever to believe that he was born in Arezzo...“ George R. Goldner, *Niccolò and Piero Lamberti*, New York-London, 1978, S.242, Anm.1.

<sup>118</sup> Tina Squadrilli, *Castel Sant'Angelo: una storia lunga diciannove secoli. Misteri, segreti, curiosità e personaggi di uno dei più famosi monumenti del mondo*, Roma 2000, S.135f. Cesare D'Onofrio, *Castel S. Angelo*, Roma 1971, S.191. D'Onofrio hält es für möglich, dass Lamberti auch die beiden Türme des Senatorenpalastes zuzuschreiben seien. Ebd.

<sup>119</sup> Gentile kam vielleicht schon 1426 nach Rom, die erste Erwähnung erfolgt im Zuge von Zahlungen für seine Arbeiten in der Lateransbasilika. Er stirbt, vielleicht schon wieder nach Florenz zurückgekehrt, vor dem 14.10.1427. Vgl. Matteo Mazzalupi, Roma, in: *Andrea De Marchi u.a. (Hrsg.), Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, Milano 2006, S.140f. Auch wenn Gentile in Fabriano/Marken geboren wurde, war er ab 1422 in der Florentiner Malerzunft immatrikuliert.

<sup>120</sup> Vgl. z.B. Francesco Quinterio, *Bernardo di Matteo Gamberelli detto Rossellino*, in: Danesi Squarzina, *Maestri fiorentini*, S.100ff. Auch weniger bekannte Namen tauchen in den Quellen auf. So war z.B. von 1432 bis 1438 der „maestro di muro“ Mastro Tuccio (Duccio) di Firenze im Vatikan, in San Giovanni in Laterano, an den Befestigungen der Engelsburg, in St. Peter sowie in Santa Maria Maggiore tätig, und ein Antonio di Francesco di Firenze hatte eine leitende Stellung in der „fabbrica“ des Vatikan-Palastes inne. Zu diesen beiden Künstlern: Francesco Quinterio, *Mastro Tuccio di Firenze*, in: Danesi Squarzina, *Maestri fiorentini*, S.88ff. und Francesco Quinterio, *Antonio di Francesco da Firenze*, in: Danesi Squarzina, *Maestri fiorentini*, S.93ff.

Auch in den folgenden Jahrzehnten riss der Strom von Florentiner Künstlern, denen Aufträge in Rom übertragen wurden, nicht ab. Neben dem Papst und den Kardinälen traten nun immer öfter auch Laien als Auftraggeber in Erscheinung. In der Folgezeit arbeiteten die Gebrüder Ghirlandaio und Pollaiuolo ebenso in Rom, wie z.B. Filippino Lippi, Mino da Fiesole, Botticelli, Cosimo Rosselli, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Antonio da Sangallo, Jacopo Sansovino und Benvenuto Cellini. Die ausgeprägte Florentiner Kolonie in Rom mit ihren Vertretern an den Schaltstellen des päpstlichen Finanzgeflechts hatte nicht unerheblich Anteil daran, dass viele dieser Künstler in Rom mit Aufträgen versehen wurden. Dabei waren es oft jedoch nicht in erster Linie Aufträge von Seiten dieser Florentiner, sondern ihre vermittelnde Rolle, welche den Künstlern erste Arbeiten in Rom bescherten.<sup>121</sup> Die meisten derjenigen Künstler, die in Rom dann für ihre Landsleute tätig wurden, hatten so zumeist davor schon Aufträge für andere Persönlichkeiten in der Tiberstadt ausgeführt.<sup>122</sup>

### **2.3 Kapellen, Palazzi und Grabmäler**

Die heute noch fassbare Auftraggeberschaft der Florentiner in Rom konzentrierte sich in erster Linie auf die Errichtung von repräsentativen Häusern, Familienkapellen und Grabmälern. Neben Ausstattungsobjekten für diese Kapellen und für die Palazzi spielte auch die Stiftung von liturgischem Gerät für Kirchen bzw. für die nationalen Bruderschaften eine Rolle. Die Repräsentation durch Kunst- und Bauwerke zielte natürlich nicht nur auf die neue Umgebung, sondern auch auf die aus Florenz „importierten“ sozialen Strukturen.

Eine wichtige Rolle bei den Stiftungen von Florentinern außerhalb ihrer Heimatstadt scheint dabei die Zurschaustellung des stark ausgeprägten „Florentiner Nationalstolzes“ zu spielen. Deutlich wird dies zum Beispiel an einer Aussage des Florentiners Iacopo di Cristofano aus dem Jahre 1427. Dieser hatte sich in Venedig niedergelassen und rühmte sich, dort zu Ehren seiner Heimatstadt einen Palazzo errichtet zu haben, wie ihn noch kein Florentiner errichtet habe.<sup>123</sup> Auch an vielen der Florentiner Grabmäler in Rom

<sup>121</sup> So könnte z.B. Giovanni Tornabuoni die Florentiner Künstler für die Ausstattung der Sixtinischen Kapelle an Papst Sixtus IV. vermittelt haben, und auf Anraten von Lorenzo de' Medici beschäftigte Kardinal Caraffa Filippino Lippo in seiner römischen Kapelle. Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Bd.II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S.85 u. S.204. Vgl. auch Esch, Prosopographie, S.297.

<sup>122</sup> So war z.B. Ghirlandaio vor seinen Fresken in der Kapelle der Tornabuoni schon in der Bibliothek des Vatikanpalastes und L'Indaco vor der Ausmalung der Kapelle der Casini schon kurz in der Sixtinischen Kapelle beschäftigt gewesen.

<sup>123</sup> „Per onorare la patria mia hio ho fabbricato una chasa in Vinegia, che mai fiorentino niuno non fe' quello ho fato hio.“ Elio Conti/Roberto Lunardi, La civiltà Fiorentina del Quattrocento, Firenze 1993, S.156.

zeigte man diesen Stolz, indem man das Florentiner Stadtwappen an prominenter Stelle anbrachte.

Die finanziell aufwändigste Möglichkeit der öffentlichen Präsentation war ohne Zweifel die Errichtung oder Erwerbung eines eigenen Familienpalastes, wie es u.a. für die Familien Altoviti, Bini, Medici, Martelli, Gaddi, Strozzi und Salviati überliefert ist.<sup>124</sup>

Die Fassaden einiger der Paläste und Häuser, wie diejenigen der Gaddi oder der Cepperelli, waren mit Sgraffitodekoration bzw. Chiaroscuro-Malereien aufwendig verziert.<sup>125</sup> Manche der Florentiner Familien verfügten zudem über Villengrundstücke im Stadtgebiet Roms.

Über die Ausstattungsgegenstände dieser Wohnsitze haben wir leider nur wenige Informationen. In einem Inventar Tommaso Spinellis werden drei Bilder erwähnt, und man weiß von einer ganzen Reihe von Kunstwerken im Palazzo und der Villa Bindo Altovitis.<sup>126</sup> Ein bei Vasari in Auftrag gegebenes Porträt der Frau Andrea della Fontes wird wohl für das römische Haus dieser Familie bestimmt gewesen sein.<sup>127</sup> Ebenso werden auch die Büsten Niccolò Strozzi und Rinaldo della Lunas, die Mino da Fiesole anfertigte, vermutlich in deren römischen Häusern ihren Platz gefunden haben.

Von den Kapellen, die eine ganze Reihe von Florentinern in römischen Kirchen von der zweiten Hälfte des 15. bis zur ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausstattete, hat sich keine im Originalzustand erhalten. Einige Fragmente der ehemaligen Ausstattungen sowie Archivangaben und frühe Beschreibungen ermöglichen jedoch in manchen Fällen, wie z.B. bei den Kapellen der Familie Tornabuoni, der Familie Bonsi und dem Altar der Familie Martelli, zumindest eine bruchstückhafte Rekonstruktion des Originalzustandes. Auch Grabmäler von Florentinern in Rom, die zum Teil im Zusammenhang mit den Familienkapellen standen, haben die Zeit überdauert und werfen – wie insbesondere in den Fällen der monumentalen Wandgrabmäler von Francesco Tornabuoni, Diotalvi Neroni und von den Gebrüdern Bonsi – ein

---

<sup>124</sup> Zu den Palästen der Altoviti, Martelli und Bini vgl. Kap. II.10, II.5 und II.7. Zum Palazzo Gaddi vgl. Christoph L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, S.198ff., und Stefano Brezzi, *Palazzo Gaddi-Niccolini in Banchi*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Serie XXVII (1982), S.35ff. Zum Palazzo Medici-Lante vgl. Frommel, *Palastbau*, Bd.II, S.224 und Laura Marucci/Bruno Torresi, *Palazzo Medici-Lante: un progetto mediceo in Roma e il „raggiustamento“ di Onorio Longhi*, in *Storia architettura 4-5 (1979-1982)*, S.39ff. Zum Palazzo Salviati vgl. Hurtubise, *Une famille et son palais*, S.21ff.

<sup>125</sup> Die Fassaden des Palazzo Gaddi und des Palazzo Cepperelli waren mit Malereien von Polidoro da Caravaggio versehen. Vgl. u.a. Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001, S.498 u. S.500. Zur Fassadendekoration des Palazzo Ricci vgl. Gnann, *Polidoro*, S.104, Anm.422.

<sup>126</sup> Vgl. dazu Kap.II.1 und Kap. II.10.

<sup>127</sup> Vasari überließ diesem auch ein Bild eines kreuztragenden Christus. Vasari, *Milanesi*, Bd.VII, S.695.

bezeichnendes Licht auf das Selbstverständnis und die Bestattungskonventionen von Florentinern außerhalb ihrer Heimatstadt.

### 3. ZENTREN FLORENTINER LEBENS IN ROM

#### 3.1 Der Rione Ponte

Die meisten der Florentiner Kaufleute und Bankiers ließen sich im Bereich des dichtbevölkerten Tiberknies nieder. So wohnten schon um 1400 von den 60 Florentinern, die in den Protokollen des Notars Giusto Luparelli auftauchen, 58 in diesem Gebiet.<sup>128</sup> Dieser Rione Ponte genannte Stadtteil bildete das eigentliche Zentrum der frühneuzeitlichen Stadt, da die beiden Machtzentren Roms, zum einen die kommunale Stadtverwaltung mitsamt dem großen Markt auf dem Kapitol, zum anderen der Vatikan mit der päpstlichen Verwaltung, am Rande des besiedelten Gebiets lagen.<sup>129</sup> Die wichtigste Verkehrsader des Viertels war die Via dei Banchi (auch Canale di Ponte oder Via di S.Celso genannt, heute: Via di Banco S.Spirito), welche auf den Platz vor der Engelsbrücke mündete. Diese Brücke wiederum stellte lange Zeit den einzigen Übergang über den Tiber dar. Östlich schloss sich das *Panico* genannte Gebiet an, das von der Burg der Familie Orsini auf dem Monte Giordano dominiert wurde und in dem vor allem einfache Handwerker, Metzger, Schmiede und Krämer ihren Geschäften nachgingen. Hier lebten zwischen Gasthöfen und Devotionalienläden auch die meisten Kurtisanen der Stadt.<sup>130</sup> Westlich der Via dei Banchi, im *Banchi* bzw. *retro banchos* genannten Gebiet wohnte das Gros der Florentiner, und in ihm sollte auch deren Nationalkirche San Giovanni dei Fiorentini entstehen. Die Lebensader des Rione Ponte war die Via dei Banchi und die anschließende Piazza di Ponte. In die Via dei Banchi mündeten die wichtigsten Straßen der mittelalterlichen Stadt, die Via Papalis, die Via Pellegrinorum und die Via Recta. Während sich auf dem Platz vor der Engelsbrücke ein Gemüse- und Fischmarkt sowie eine Hinrichtungsstätte befanden<sup>131</sup>, war die Via dei Banchi die „Wallstreet“ der Ewigen Stadt. Hier unterhielten neben den Florentiner Bankiers der Medici, Spinelli, Gaddi, Strozzi, Rucellai, da Verrazzano, Bartolini, Capponi und Pazzi auch die Banken der Chigi und Spannocchi ihre Kontore. In der von ihr abzweigenden und durch das Viertel *Banchi* führenden Via del Consolato treffen wir auf die Florentiner Kaufmannbankiers der Bini, della Casa, Borgherini und Pandolfini,

<sup>128</sup> Esch, Florentiner um 1400, S.486.

<sup>129</sup> Einen guten Überblick über Anlage und Entwicklung der Rione Ponte bietet: Hubertus Günther, Das Trivium vor Ponte S.Angelo. Ein Beitrag zur römischen Urbanistik der Hochrenaissance, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XXI (1984), S.166ff. Vgl. auch: Hubertus Günther, Die Straßenplanung unter den Medici-Päpsten in Rom (1513-1534), in: Jahrbuch des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte 1 (1985), S.237ff.; Allan Ceen, The Quartiere de' Banchi. Urban Planning in Rome in the First Half of the Cinquecento, New York-London 1986; Egmont Lee, Gli abitanti del Rione Ponte, in: Sergio Gensini (Hrsg.), Roma Capitale (1447-1527), San Miniato 1994, S.318ff.

<sup>130</sup> Günther, Trivium, S.167.

<sup>131</sup> Günther, Trivium, S.167.



übrigens auch auf die Augsburger Familie der Fugger.<sup>132</sup> Hier befand sich neben dem Konsulat der Florentiner Nazione auch das Oratorium der Florentiner Bruderschaft der Pietà. Auf der Piazza di Ponte begingen die Florentiner in Rom alljährlich den Tag ihres Stadtheiligen Johannes des Täufers mit einem großartigen Fest, und in diesem Viertel errichteten sie natürlich auch die Triumphbögen für den Einzug „ihres“ Papstes Leo X. in Rom.<sup>133</sup>

Dank der zentralen Lage dieses Stadtviertels, zudem aufgrund der Tatsache, dass hier der wichtigste Übergang über den Tiber war und sich hier die bedeutendsten Straßen der Stadt trafen, rückte der Rione Ponte immer wieder ins Blickfeld der Päpste, die durch weitgreifende Eingriffe in die Struktur des Viertels nicht nur städtebaulichen Ansprüchen Rechnung trugen, sondern auch ihrer Machtfülle Ausdruck verliehen. Nikolaus V.(1447-1455) erneuerte den Platz vor der Engelsbrücke, renovierte die Brücke und errichtete zwei Kapellen an ihrem diesseitigen Ende.<sup>134</sup> Während Pius II. (1458-1464) und Paul II. (1464-1471) sich in dieser Region auf kleinere Ausbesserungen beschränkten, führte Sixtus IV. (1471-1484), wohl angeregt durch die Kritik an den urbanistischen Zuständen Roms von Seiten Ferrante von Neapels und unterstützt vom mächtigen französischen Kardinal Guillaume d'Estouteville, weitreichende Renovierungsmaßnahmen durch.<sup>135</sup> Einschneidende Änderungen brachten dann die Pontifikate von Julius II. (1503-1513) und Paul III. (1534-1549). Julius II. schlug mit der Via Giulia eine breite Straße mit Verwaltungsbauten, wie dem Palazzo dei Tribunali, in das verwinkelte Stadtgebiet und setzte mit dem Umzug und der Neugestaltung der Münzstätte sowie dem Abbruch und dem geplanten Neubau der Basilika San Celso weitere Akzente. Mit dem Bau der Via Paola und des Triviums am Platz vor der Engelsbrücke gab der Papst Paul III. dann dem Rione Ponte eine Ordnung, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts Bestand haben sollte.<sup>136</sup> Vor ihm hatten sich auch die Päpste aus der Familie Medici im Stadtviertel ihrer Landsleute engagiert.

Insbesondere die Unterstützung des Projekts einer prächtigen Florentiner Nationalkirche

<sup>132</sup> Vgl. z.B. die Listen zur Straßensteuer von 1524/25 (ASR, Presidenza delle Strade, 445 f.81r.u.f.81v.) Veröffentlicht bei: Günther, Trivium, S.240f. und in Auszügen bei: Frommel, Palastbau, Bd.II, S.31.

<sup>133</sup> Vgl. den Bericht des Paris de Grassis aus dem Jahre 1518 bei Günther, Trivium, S.178; zu Triumphbögen vgl. Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna, Il possesso di Leone X. Il trionfo delle prospettive, in: Marcello Fagiolo, La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870, Torino-Roma 1997, Bd.I, S.42ff.

<sup>134</sup> Günther, Trivium, S.171; Simoncini, Roma. Le trasformazioni urbane, Bd.I, S.117f.; Charles Burroughs, Below the Angel: An urbanistic Project in the Rome of Pope Nicholas V, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XLV (1982), S.95f.; Lombardi, Chiese scomparse, S.174.

<sup>135</sup> Er konzentrierte sich dabei auf die Hauptverkehrsstraßen der Stadt, die sich in der Via dei Banchi und der Piazza di Ponte bündelten, und versuchte darüber hinaus durch die Errichtung des Ponte Sisto die Engelsbrücke zu entlasten. Günther, Trivium, S.171f.

<sup>136</sup> Günther, Trivium, S.172ff.u.186f.

und die Errichtung der Schauwand des Münzamtens, welches auch die meiste Zeit von Florentinern verwaltet wurde, zeugen von ihren Bemühungen.<sup>137</sup>

Die Baumaßnahmen des italienischen Königreichs in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verliehen dann weiten Teilen des Rione Ponte ein völlig neues Gesicht und zerstörten mit dem Corso Vittorio Emanuele sowie mit der Befestigung und Regulierung des Tibers viele Zeugnisse der Florentiner Präsenz im Rom des 15. und 16. Jahrhunderts.

Natürlich hatten nicht alle Florentiner ihre Wohn- bzw. Geschäftshäuser im Rione Ponte. Einige Bankiers, Geschäftsleute und Kleriker suchten zum Beispiel mit einer Niederlassung im Stadtteil Borgo, der auf der gegenüberliegenden Tiberseite lag, eine räumlich größere Nähe zum Vatikan. Auch aus den anderen Stadtregionen besitzen wir Nachrichten über Florentiner Präsenz:<sup>138</sup> So ließ sich insbesondere in den an den Rione Ponte angrenzenden Stadtvierteln Campo Marzio, Borgo und Regola eine ganze Reihe von Florentinern nieder.<sup>139</sup>

### 3.2 Kirchen

In mehreren römischen Kirchen lassen sich Spuren und künstlerische Hinterlassenschaften der Florentiner Kolonie feststellen. Abgesehen von den wechselnden Gottes- und Versammlungshäusern der beiden Florentiner Bruderschaften in Rom und dem ab dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts geplanten Bau von San Giovanni dei Fiorentini sind zunächst einmal San Celso und vor allem Santa Maria sopra Minerva und Sant'Agostino von Bedeutung. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts scheinen dann auch San Gregorio Magno am Celio, Sant'Onofrio auf dem Gianicolo und San Silvestro al Quirinale ins Blickfeld der Florentiner gerückt zu sein. Schließlich kommt nach dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts Santa Trinità dei Monti mit den Kapellen der Familien Pucci und Altoviti hinzu. Auch aus anderen römischen Kirchen, wie Santa Maria in Aracoeli<sup>140</sup> oder Santa Maria del Popolo<sup>141</sup> haben sich Nachrichten über Florentiner Präsenz erhalten. Aufträge in größerem Umfang aus der Zeit zwischen 1450

<sup>137</sup> So versah Leo X. u.a. die Piazza di Ponte mit einem Kanalisationssystem und einer Uferbefestigung. Günter, Trivium, S.178ff.

<sup>138</sup> Zur Rione Parione vgl. Donatella Barbalarga u.a., Il Rione Parione durante il Pontificato sistino, in: Massimo Miglio u.a. (Hrsg.), Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484), Città del Vaticano 1986, S.665ff. und Tabelle S.661. So wissen wir auch, viele Florentiner Barbieri in der Nähe der Kirche San Lorenzo in Damaso ihren Geschäften nachgingen (neben sienesischen und deutschen Barbieren). Die „universitas barberiorum“ hatte auch eine Kapelle in dieser Kirche. Barbalarga u.a., Rione Parione, S.671.

<sup>139</sup> Vgl. dazu die Tabelle bei: Lee, Abitanti del Rione Ponte, S.327, Tabella 11.

<sup>140</sup> Vgl. Vincenzo Forcella, Iscrizioni delle Chiese e d'altri Edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri, Roma 1869, Bd.I, u.a. S.132 (Nr.418), S.134 (Nr.487), S.153 (Nr.570).

<sup>141</sup> Vgl. Kap. I.6 (Grabplatte Filippo della Luna) und Forcella, Iscrizioni, Bd.I, u.a. S.315 (Nr.1177), S.317 (Nr.1186), S.340 (Nr.1300).

und 1530 sind jedoch nur aus San Celso, Santa Maria sopra Minerva und Sant'Agostino überliefert.

### 3.2.1 San Celso

Eine wichtige Rolle im Leben der Florentiner Gemeinde in Rom des 15. Jhs. spielte die Pfarrkirche (seit 1486) des Rione Ponte, die mittelalterliche Basilika von San Celso (heute: SS.Celso e Giuliano) mit ihrer mosaikgeschmückten Fassade und dem Portikus, in welchem viele Händler ihre Stände unterhielten. Sie war die prächtigste Kirche des Stadtviertels.<sup>142</sup> Anfang des 13. Jahrhunderts hatte Papst Honorius III. sie zur *cappella papalis* erhoben, und seitdem zog sie immer wieder das Interesse der Päpste auf sich.<sup>143</sup> Während der heutige Kirchenbau zur Via Banco di S.Spirito ausgerichtet ist, zeigte ihre Fassade vor den vielfältigen Eingriffen in das Gefüge des Rione Ponte auf den Platz vor der Engelsbrücke. Nachdem Nikolaus V. im Zuge seiner städtebaulichen Projekte diesen Platz durch den Abriss mehrerer Häuser vergrößert hatte<sup>144</sup>, renovierte er auch die Fassade der damals dreischiffigen Basilika und nahm eine Neuweiheung der Heiligkreuzkapelle der Kirche vor.<sup>145</sup> Aus diesen Jahren sind wir darüber informiert, dass der Florentiner Kaufmann Tommaso Spinelli (vgl. Kap.II.1.2) und ein gewisser „Giolamo cittadino fiorentino“ hier Kapellen unterhielten.<sup>146</sup> Im Jahre 1503 ließ Julius II. die Kirche dann im Verlauf seiner Regulierungspläne demolieren, und Bramante entwarf den Plan für den Neubau in Form eines Zentralbaus. Als dieser Bau 1535 immer noch nicht weit gediehen war, wurde die Kirche in einer völlig anderen, nämlich einer einfacheren basilikalen Form vollendet. Zwischen 1733 und 1735 kam es dann unter Clemens XII. wieder zu einem Neubau.

### 3.2.2 Santa Maria sopra Minerva

Eine große Anziehungskraft auf die Florentiner Kolonie in Rom übte die Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva aus. Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts lassen sich viele Mitglieder dieser Kolonie hier bestatten<sup>147</sup>, ein Brauch, der nach gut einem Jahrhundert in den Gräbern der beiden Medicipäpste Leo X. und Clemens VII.

<sup>142</sup> „vor Errichtung von S.Giovanni dei Fiorentini kultischer Mittelpunkt der Florentiner.“ Arnold Esch, Rezension von Philip Jacks/William Caferro, *The Spinelli of Florence*, in: *Kunstchronik* 56 (2003), S.524. Daneben war als Pfarrkirche auch S.Orsola für die Florentiner von Bedeutung. Vgl. Esch, *Florentiner um 1400*, S.488.

<sup>143</sup> Gabriele Segui/Christof Thoenes/Luisa Mortari, *SS.Celso e Giuliano. Collegiata e Cappella Papale (Le chiese di Roma illustrate 88)*, Roma 1966, S.10ff.

<sup>144</sup> *Infessura*, Tagebuch, S.42.

<sup>145</sup> Jacks/Caffero, *Spinelli*, S.60.

<sup>146</sup> Pasquale Adinolfi, *Roma nell'eta di mezzo*. Bd.V, *Rione Ponte* (2), hg. von Emilia Carreras, Firenze 1984, S.206.

<sup>147</sup> Vgl. *Forcella, Iscrizioni*, Bd.I, S.418ff.

gipfelte. So richtete im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts Giovanni Tornabuoni aus Florenz hier eine Kapelle ein, und neben den Medicipäpsten und den Kardinälen Antonio und Lorenzo Pucci fanden auch der schwerreiche Kaufmannsbankier Niccolò Strozzi und der Exilpolitiker Diotalvi Neroni hier ihre letzte Ruhestätte.<sup>148</sup>

Die Vorliebe vieler Florentiner für diese Kirche des in Florenz so prominenten Dominikanerordens hatte wohl mehrere Ursachen. Santa Maria sopra Minerva war nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon zunehmend in den Blick des Papsttums und der kurialen Elite gerückt. Sowohl das Konklave von 1431, aus dem Papst Eugen IV. hervorging, als auch dasjenige von 1447, in welchem Nikolaus V. den Thron Petri bestieg, wurden hier abgehalten.<sup>149</sup> Papst Eugen IV. war es auch, der als Anreiz zur Restaurierung der Kirche einen siebenjährigen Ablass gewährte.<sup>150</sup> Die stadtrömische Oberschicht war in Santa Maria sopra Minerva ebenfalls stark vertreten. Auch Familien, die nicht in dem zugehörigen Rione Pigna wohnten, bevorzugten sie als religiöses Zentrum und bekräftigten ihre Stellung als eine der wichtigsten Kirchen Roms.<sup>151</sup> Man trifft hier unter anderem auf so bedeutende Familien wie die Caffarelli, die Capocci, die Capranica, die Porcari, die Caetani, die Maffei und den Baronalsclan der Orsini.<sup>152</sup> Eine Verbindung zu Florenz ist schon sehr früh zu konstatieren, und die Ähnlichkeiten mit der Florentiner Dominikanerkirche Santa Maria Novella sind nicht von der Hand zu weisen.<sup>153</sup> Daher wurde Santa Maria sopra Minerva oft demselben Architektenduo zugeschrieben, das die Florentiner Dominikanerkirche errichtet haben soll, nämlich den Mönchen Fra Sisto und Fra Ristoro. Aber auch wenn die beiden Mönche weder für den Florentiner noch den römischen Bau verantwortlich zeichnen, so war es doch der Florentiner Papstlegat und ehemalige Prior von Santa Maria Novella, Aldobrandino dei Cavalcanti, der 1275 die Besitznahme der Kirche durch den Dominikanerorden bestätigte.<sup>154</sup> Später wirkten dann zwei weitere Florentiner Vertreter dieses Ordens in

<sup>148</sup> Zu Giovanni Tornabuoni vgl. Kap.II.2. Zu Neroni vgl. Kap.II.3.

<sup>149</sup> Infessura, Tagebuch, S.23; ebd. S.38f.

<sup>150</sup> Giancarlo Palmerio/Gabriella Viletti, Santa Maria sopra Minerva in Roma. Notizie del cantiere, Roma 1994, S.63.

<sup>151</sup> „Ma il prestigio di S.Maria sopra Minerva già da tempo aveva valicato i confini rionali per diventare un punto di riferimento devozionale dell’intera città.“ Anna Modigliani, I Porcari, Storie di una famiglia romana tra Medioevo e Rinascimento, Roma 1994, S.214. Vgl. auch Papenheim: „Santa Maria sopra Minerva war neben der von Franziskanern verwalteten Kirche Santa Maria in Aracoeli die gefragteste Grabeskirche Roms.“ Martin Papenheim, Caput Mundi-Caput Mortuorum: Rom als Stadt der Toten in der Neuzeit, in: Mark Hengerer (Hrsg.), Macht und Memoria: Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit, Köln u.a. 2005, S.231.

<sup>152</sup> Zur Familie Orsini und ihrer „Hauskirche“ Santa Maria sopra Minerva vgl. Kleefisch-Jobst, Santa Maria sopra Minerva, 14f.

<sup>153</sup> Kleefisch-Jobst, Santa Maria sopra Minerva, S. 45ff. Die Autorin betont jedoch, dass es sich bei der römischen Kirche keineswegs um eine „Kopie“ der florentinischen handelt. Ebd. S.68.

<sup>154</sup> Die Urkunde ist abgedruckt bei: Kleefisch-Jobst, Santa Maria sopra Minerva, S.175f. Cavalcanti wurde auch immer wieder mit dem Neubau von S.Maria Novella in Zusammenhang gebracht. Auch hierbei ist

Santa Maria sopra Minerva. Fra Angelico bemalte die Lünetten des Kreuzganges und fand 1455 in der Kirche seine letzte Ruhestätte.<sup>155</sup> Der 1523 heilig gesprochene Erzbischof von Florenz, Antonino Pierozzi, versah von 1430-1434 in der Minerva das Amt eines Prioren und veranlasste, dass die ursprünglich im Kloster aufbewahrten Gebeine der Katharina von Siena in die rechte Chorkapelle überführt und in dem von Isaia da Pisa geschaffenen Marmorsarkophag niedergelegt wurden.<sup>156</sup> Die Heiligsprechung dieser populären toskanischen Heiligenfigur im Jahre 1461 und diejenige des Vinzens Ferrer, die in der Minerva selbst stattfand, muss, gerade in den Augen der zahlreichen Toskaner in Rom, das Ansehen der Kirche weiter gesteigert haben.<sup>157</sup> Um diese Zeit, d.h. die Mitte des 15. Jahrhunderts, fanden dann auch wichtige Teile der Kirchenarchitektur ihren Abschluss. 1453 war die Einwölbung der Schiffe beendet, welche insbesondere vom *urbis praefectus* Francesco Orsini und dem einflussreichen Kardinal Juan de Torquemada, der hier 1460 die prestigeträchtige „Confraternita della Annunziata“ einrichtete, vorangetrieben worden war.<sup>158</sup>

Auch die schon erwähnte starke Präsenz der Familie Orsini in Santa Maria sopra Minerva kann für die Sympathie, welche die Florentiner Kolonie in Rom für die Dominikanerkirche hegte, eine gewisse Rolle gespielt haben.

Trotz des großen Interesses, welches Santa Maria sopra Minerva von Seiten der Florentiner Kolonie in Rom erfuhr, ist es irreführend, sie als die Kirche der Florentiner in Rom zu bezeichnen, wie es in der Literatur gelegentlich geschieht.<sup>159</sup> Sie war weder eine Nationalkirche in dem Sinne, in welchem es später San Giovanni dei Fiorentini werden sollte, noch scheint sie im Wirken der beiden Florentiner Bruderschaften der Pietà und der Misericordia eine bedeutende Rolle gespielt zu haben.

---

ein Mitglied der Familie Orsini im Spiel, vgl. z.B. Roberto Lunardi, *Santa Maria Novella nei secoli: chiesa e convento*, in: Umberto Baldini (Hrsg.), *Santa Maria Novella. La Basilica, il convento, i chiostri monumentali*, Firenze 1981, S.37. Die Quelle für diese Annahme ist allerdings fragwürdig. Vgl. Agostino Paravicini Bagliani, *Cavalcanti, Aldobrandino*, in: DBI, Bd.22, 1979, S.602.

<sup>155</sup> Mit Filarete fand auch ein weiterer Florentiner Künstler – laut Vasari – hier seine letzte Ruhestätte. Vasari, *Milanesi*, Bd.II, S.461.

<sup>156</sup> Vgl. z.B.: Angi L. Elsea, *Juan de Torquemada's Meditationes in the First Cloister of Santa Maria Minerva*, Ann Arbor 2003, S.58; Arnaldo D'Addario, *Antonino Pierozzi*, in: DBI, Bd.3, S.534ff.

<sup>157</sup> Heiligsprechung am 29. Juni 1455. *Infessura*, Tagebuch, S.51.

<sup>158</sup> Kleefisch-Jobst, *Santa Maria sopra Minerva*, S.42f. Lange dachte man aufgrund einer Inschrift an der Kirchenfassade, Francesco Orsini habe die Fassade gestiftet. Sie geht aber wohl eher auf das Wirken des Kardinals Domenico Capranca zurück. Ebd. S.42; Giancarlo Palmerio/Gabriella Viletti, *Storia Edilizia di S.Maria sopra Minerva in Roma, 1275-1870*, Roma 1989, S.64.

<sup>159</sup> Vgl z.B.: „Church of the Minerva, then the church of the Florentine community in Rome.“ Gerald S. Davis, *Renaissance. The sculptured Tombs of the fifteenth Century in Rome*, London 1910, S.275. „Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, allora tempio dei fiorentini in Roma.“ Paola Benigni, *Palazzo Neroni a Firenze: storia, architettura, restauro*, Firenze 1996, S.81; „La Minerva infatti, chiesa dei fiorentini a Roma...“ Anna Coliva, Filippo Lippi nella Cappella Caraffa: *L'Affermazione del nuovo spazio romano*, in: Sergio Rossi/Stefano Valeri (Hrsg.), *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica dell '400 romano*, Roma 1997, S.150.

### 3.2.3 Sant'Agostino

Neben Santa Maria sopra Minerva und San Celso erfreute sich ab der Mitte des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts auch Sant'Agostino, die Kirche der Augustiner-eremiten, bei den in Rom lebenden Florentinern großer Beliebtheit.

An der Stelle der heutigen Kirche war schon gegen Mitte des 14. Jahrhunderts mit einem Kirchenbau begonnen worden, der aber lange Zeit unvollendet blieb.<sup>160</sup> Erst unter dem Pontifikat von Nikolaus V. bekamen ab 1453 die Arbeiten neue Impulse, die wohl dem Eingreifen des französischen Kardinals Guillaume d'Estouteville zu verdanken sind. Obwohl der Kirchenbau im Jahre 1455 so weit gediehen gewesen sein muss, dass die bedeutenden Reliquien der heiligen Monika, der Mutter des Ordensgründers, hierher gebracht werden konnten, kam es gut 20 Jahre später zu einem grundlegenden Umbau, der in Umfang und Anspruch fast einem Neubau gleichkam. Wiederum war es d'Estouteville, der von den Architekten Jacopo da Pietrasanta und Sebastiano da Firenze ab 1479 unter Einbeziehung schon bestehender Strukturen einen prachtvollen Kirchenbau errichten ließ. Dieser wurde 1483 mit der Errichtung einer eindrucksvollen Fassade abgeschlossen, die insbesondere mit ihren beiden Voluten Elemente von Albertis Fassade der Kirche Santa Maria Novella in Florenz aufnimmt.

Die Errichtung von Sant'Agostino als der repräsentativen Kirche des Stadtviertels ist im Rahmen der Bemühungen von d'Estouteville zu sehen, die gesamte Gegend um die Piazza Navona aufzuwerten. Dazu gehörte auch, dass er im Jahre 1477 den großen Markt des Kapitols auf die Piazza Navona verlegte. Er selbst hatte unweit der Kirche Sant'Agostino seine römische Residenz, und in der Folgezeit ließen sich in diesem Viertel insbesondere Kardinäle und Kurialen nieder.<sup>161</sup>

Es verwundert nicht, dass dieser durch einen einflussreichen Kardinal wie d'Estouteville veranlasste spektakuläre „Neubau“ der Ordenskirche der Augustiner auch zahlreiche Florentiner anzog, da er doch so nahe bei dem von ihnen bevorzugten Rione Ponte lag. Doch schon vor den grundlegenden Eingriffen der Jahre 1479/83 trifft man in Sant'Agostino auf Personen aus Florenz. So lässt sich hier neben einigen namentlich nicht bekannten Florentinern auch Leon Battista Alberti bestatten. In seinem Testament aus dem Jahre 1472 bestimmt er, dass sein Körper zuerst provisorisch in Sant'Agostino bestattet werden soll, um dann später nach Padua ins Grab seines Vater umgebettet zu

<sup>160</sup> Zur Baugeschichte S. Agostinos vgl. insbesondere: Renata Samperi, La chiesa di S. Agostino a Roma: Considerazioni e ipotesi per una rilettura delle vicende architettoniche nei secoli XIV e XV, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 22 (1993), S.37ff. und Renata Samperi, L'Architettura di S. Agostino a Roma (1296-1483). Una chiesa mendicante tra Medioevo e Rinascimento, Roma 1999, S.17ff.

<sup>161</sup> Günther, Straßenplanung, S.238.

werden.<sup>162</sup> Auch eine Person aus dem direkten Machtbereich der Republik Florenz, nämlich Michele Arighetti da Prato taucht als Patron einer Kapelle auf.<sup>163</sup> In den Jahren, die auf den Umbau durch den französischen Kardinal folgen, treffen wir dann drei Florentiner Familien mit eigenen Kapellen in Sant'Agostino an. Fiammetta und Andrea Casini stifteten die „Cappella della Pietà“ aus, die Familie Martelli errichtete die „Cappella della Madonna grande“, und die Attavanti hatten die Patronatsrechte der Kapelle des heiligen Martin inne.<sup>164</sup> In den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts erwarb dann auch der Florentiner Kaufmann Galeotto da Girone die Patronatsrechte über eine Kapelle in Sant'Agostino, die er 1544 mit dem Bild einer Kreuzabnahme von Vasari schmückte.<sup>165</sup> Darüber hinaus haben sich auch von zahlreichen weiteren Florentiner Familien Nachrichten in Sant'Agostino erhalten. So wurden z.B. die Brüder Blasius und Johannes Schiattesi hier bestattet, und ihre Erben stifteten der Kirche eine Pax mit einer Kreuzigungsdarstellung und einen Messbecher.<sup>166</sup>

Aber auch die Familien Strozzi, del Bene, Alberti, Lamberti, Ridolfi und Bini begegnen uns in dieser Kirche.<sup>167</sup> Ebenso sind wir über die Namen einiger Florentiner, die als Mönche dem Konvent von Sant'Agostino angehörten, unterrichtet.<sup>168</sup> Für Kardinal d'Estoutville und später für Egidio da Viterbo, welcher in der Geschichte von Kirche

<sup>162</sup> Dazu kam es jedoch wohl nie. Auch in S.Agostino sind keine Spuren des Begräbnisses erhalten. Vgl. Girolamo Mancini, *Il testamento di Leon Battista Alberti*, Roma 1915, S.24ff.

<sup>163</sup> Es scheint sich dabei um die in der alten Kirche von S.Agostino gelegene Cappella di San Giovanni Battista gehandelt zu haben. Auch seine Frau Antonia wird hier erwähnt. ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.107, f.5r., vol.15, Nr.297.

<sup>164</sup> Vgl. dazu: ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.21, f.123r.; vol.107, f.112ff.; vol.108, f.8r. ff. Domenico Attavanti wird dort auch begraben (ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.21, f.155r.; Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.19, Nr.48). Die Familie Attavanti lässt sich noch lange in Rom nachweisen. Zu Domenico Attavanti, weiteren Mitgliedern der Familie und Verbindungen zu den Medici und Altoviti vgl. Götz-Rüdiger Tewes, *Die römische Kurie und die europäischen Länder am Vorabend der Reformation*, Tübingen 2001, S.260ff. Zur Kapelle der Martelli vgl. Kap.II.5. Zur Kapelle der Fiammetta vgl. Kap.II.4.

<sup>165</sup> Vasari, *Milanesi*, Bd.VII, S.673; *Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari*, hg. von Alessandro del Vita, Roma 1938, S.43f. Es handelt sich um die „Cappella della Deposizione“, die Galeotto da Girone 1542 mit den Einkünften eines nahegelegenen Hauses versieht. ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.21, f.122v. u. f.141v.

<sup>166</sup> Blasius Schiattesi verkauft der apostolischen Kammer anlässlich des Begräbnisses von Papst Calixtus III. 4500 libre Kerzen (Esch, *Importazioni*, S.39 Anm.86). Die Grabinschrift der 1488 errichteten Grabplatte findet sich bei Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.19 Nr.46., vgl. auch: ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.21, f.155r. Zu Pax und Messbecher: ASR, Agostiniani in S.Agostino 34, f.237v., f.239r. Ab 1482 lassen eine Jacoba de Schiattesi und ihre Tochter Lucrezia des Öfteren Messen in S.Agostino lesen: ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.107, f.32r.,41v., 52v.,89r.

<sup>167</sup> Zu Alberti, Strozzi, Lamberti und Ridolfi: ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.34, f.12r., f.238v., f.244r.; 35, f.24r. Zu del Bene: ASR, Agostiniani in S.Agostino, 108, f.130r., f.141v. und Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.31 Nr.87. Zu Bini siehe Kap.II.7. Der Florentiner Schneider Johannes Drusulinus (Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.18 Nr.43) lässt sich hier 1484 ebenso bestatten wie 1498 der Florentiner Goldschmied Iacobo del Magnolino (Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.23 Nr.50) oder 1516 der Florentiner Kaufmann Pietro de Filippo da San Miniato (Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.34 Nr.97).

<sup>168</sup> Z.B. über den Prior Fra Seraphino de Florentia (u.a. ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.34, f.269) oder den Prior Tommaso de Bachelli und die Mönche „frater Benignus florentinus“ und „frater Antonius florentinus.“ Papini, *Palazzo Capponi a Roma*, S.199.

und Konvent Sant'Agostino ebenfalls eine wichtige Rolle spielte, sind darüber hinaus gute Beziehungen zu Florenz nachgewiesen.

Neben den Namen einzelner Florentiner Familien taucht an verschiedenen Stellen der Hinweis auf eine „Capella dei Fiorentini“ auf, die sich in der Kirche Sant'Agostino befunden haben soll. Da die Quellenlage hierzu aber dünn und vage ist, lassen sich leider keinerlei definitive Aussagen über Funktion, Entstehungsgeschichte und Aussehen dieser Kapelle treffen. Am 12. März 1462 forderte Kardinal d'Estouteville den Florentiner Bankier und ehemaligen Depositario della Camera Apostolica Tommaso Spinelli in einem Brief dazu auf, den Bau einer „Capella per la nazione fiorentina in sancto Augustino“ finanziell zu unterstützen.<sup>169</sup> Der Kardinal erinnert Tommaso an die Grundsteinlegung der Kapelle im vorangegangenen Jahr, der sie beide beigewohnt hatten, ruft ihm seine schon erwiesene Großzügigkeit gegenüber der katholischen Kirche ins Gedächtnis und weist ihn auf die zu erwartende Belohnung nach dem Tode hin.<sup>170</sup> Vereinzelt finden sich in den Akten der Kirche Sant'Agostino im Archivio di Stato in Rom Eintragungen, die auf diese Kapelle hindeuten könnten, ohne dass sich jedoch ein klareres Bild herausarbeiten lässt.<sup>171</sup>

Insbesondere die Frage, wer sich als Auftraggeber hinter der Bezeichnung „nazione fiorentina“ verbirgt, bleibt ungeklärt. Als rechtliche Institution wird eine Nazione erst unter Leo X. eingeführt und umschreibt davor eher vage die in Rom ansässigen Florentiner. Als stärker strukturierte Organisationsform der Florentiner in Rom bleibt im Jahre 1462 nur die Bruderschaft der Pietà übrig, der sich 1488 eine zweite Florentiner Bruderschaft an die Seite stellt. Tatsächlich waren diese beiden Florentiner Laienverbände lange Zeit auf der Suche nach geeigneten Kult- und Versammlungsräumen, und in anderen Städten war es nicht unüblich, dass die Florentiner Kapellen in großen Kirchen übernahmen.<sup>172</sup> In Rom jedoch bestand bei den einzelnen landsmannschaftlichen Vereinigungen eindeutig die Tendenz, nach eigenen Gotteshäusern zu streben. Die Florentiner machten dabei keine Ausnahme und errichteten sich schließlich

<sup>169</sup> Der Brief befindet sich heute im Spinelli Archive (General Manuscripts 108, 109), Beinecke Library, Yale University, New Haven, Connecticut, Box 89, folder 1686. Eine Transskription dieses Briefes bei: Jacks/Caferro, Spinelli, S.337. Zu Tommaso Spinelli vgl. Kap.II.1.

<sup>170</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.250.

<sup>171</sup> ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.107, f.38r, f.53r. Die Kapelle soll 1475 geweiht, jedoch erst 1487 vollendet gewesen sein. Vgl. Meredith J. Gill, A French Maecenas in the Roman Quattrocento: the Patronage of Cardinal Guillaume d'Estouteville (1439-1483), Ann Arbor 1992, S.346, Anm.6; Jacks/Caferro, Spinelli, S.251. Eine solche Kapelle wird jedoch in späteren Unterlagen von Sant'Agostino nicht mehr erwähnt.

<sup>172</sup> So hatte die Florentiner Kolonie in Venedig ab 1436 eine Kapelle in Santa Maria dei Frari. Von dieser ursprünglich am Anfang des linken Seitenschiffs gelegenen Kapelle zeugen noch die Glasfenster mit der Florentiner Lilie und die Statue Johannes des Täufers von Donatello (heute in der ersten Kapelle rechts des Chores aufbewahrt). Vgl. Adriana Augusti/ Sara Giacomelli Scalabrin, Basilica dei Frari. Arte e Devozione, Venezia 1994, S.27f.



die Kirchen und Oratorien von San Giovanni Decollato und San Giovanni dei Fiorentini (s.u.). Diese Tendenz zur eigenen Kirche mag erklären, warum die Nachrichten, die wir über die Kapelle in Sant'Agostino besitzen, so spärlich und unzusammenhängend sind.<sup>173</sup>

### 3.2.4 San Giovanni dei Fiorentini

Neben den wechselnden Gotteshäusern, in denen die beiden Florentiner Bruderschaften in Rom zusammenkamen, spielten ab Anfang des 16. Jahrhunderts die Bemühungen, eine eigene Nationalkirche zu errichten, wie dies schon andere landsmannschaftliche Gruppierungen in Rom getan hatten, eine wichtige Rolle innerhalb der Florentiner Kolonie. Da Errichtung und Ausstattung dieser Kirche allerdings nur zögerlich vorankamen, liegen die meisten Aspekte dieses Kirchenbaus weit außerhalb meines Zeitrahmens.<sup>174</sup>

Es war Papst Julius II., der ungewollt den Anstoß zum Bau einer Nationalkirche der Florentiner in Rom gab.<sup>175</sup> Um sein großes städtebauliches Projekt in Angriff nehmen zu können, ließ er 1508 unter der Leitung Bramantes die Kirche San Pantaleon Affine abreißen.<sup>176</sup> Dieser Bau, in dem die Florentiner Bruderschaft der Pietà seit einigen Jahren zusammenkam, lag am Ausgangspunkt der prächtigen Via Giulia, mit der Julius II. der päpstlichen Macht auch im Bankenviertel Roms sichtbar Ausdruck verleihen wollte.<sup>177</sup> Die vom rücksichtslosen Vorgehen des Papstes überraschten Florentiner trafen den Entschluss, eine eigene aus Spenden finanzierte „chiesa onorevole“ zu errichten, und bestellten bei Bramante einen Kostenvoranschlag.<sup>178</sup> Erst das Pontifikat ihres Landsmannes Giovanni de' Medici aber brachte diese Pläne der Verwirklichung näher. Obwohl sich schon im August 1513 ein Gremium auf die Suche nach einem geeigneten Bauplatz für die Nationalkirche gemacht hatte, kam es erst 1518 zu einer definitiven

<sup>173</sup> Vgl. Jacks/Caferro, Spinelli, S.251.

<sup>174</sup> Auf die andere Kirche der Florentiner in Rom und auf das daran anschließende Oratorium der Florentiner Bruderschaft von San Giovanni Decollato gehe ich in Kap.I.4.2 näher ein.

<sup>175</sup> Ich gebe hier nur einen kurzen Überblick über die erste Phase der Baugeschichte von San Giovanni dei Fiorentini, da eine genauere Betrachtung den Rahmen sprengen würde. Dabei halte ich mich zu großen Teilen an die Arbeiten von: Markus Kersting, San Giovanni dei Fiorentini in Rom und die Zentralbauidee des Cinquecento, Worms 1994 und Hubertus Günther, Die Planung von San Giovanni dei Fiorentini (Rom) im Wettstreit zwischen fürstlichen Mäzenen und bürgerlichen Auftraggebern, in: Klaus Bergdolt/Giorgio Bonsati, Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venezia 2001, S.451ff.

<sup>176</sup> Kersting, San Giovanni, S.25.

<sup>177</sup> Zu San Pantaleone vgl. auch: Julia Vicioso, La Basilica di San Giovanni dei Fiorentini a Roma: Individuazione delle vicende progettuali, in: Bollettino d'Arte 77 (Nr.72, 1992), S.74f.

<sup>178</sup> Kersting, San Giovanni, S.26. Zu denjenigen Mitgliedern der Bruderschaft der Pietà, welche Geld für das Kirchenbauprojekt spenden, gehören z.B. Girolamo Gaddi, Francesco Canigiani und Pandolfo della Casa. Günther, Trivium, S.226 Anm.319.

Entscheidung.<sup>179</sup> Unterstützt von Papst Leo X. und Kardinal Giulio de' Medici erhielten die Florentiner 1519 die Bauerlaubnis für eine Kirche, die dem Florentiner Stadtheiligen San Giovanni Battista und den heiligen Cosmas und Damian geweiht werden sollte.<sup>180</sup> Schon im September 1518 war ein Concorso ausgerufen worden, an dem sich die angesehensten Architekten der Zeit beteiligten.<sup>181</sup> Vasari berichtet, dass Raphael, Antonio da Sangallo d.J., Baldassare Peruzzi und Jacopo Sansovino Entwürfe für das Projekt vorlegten.<sup>182</sup> Die Baugeschichte von San Giovanni dei Fiorentini wird in den folgenden Jahrzehnten von ständigen Planänderungen bestimmt, die wohl auf die unterschiedlichen Vorstellungen der beiden Auftraggeberfraktionen zurückzuführen sind. Denn die in der „Nazione Fiorentina“ zusammengefassten Bankiers und Kaufleute hatten andere Vorstellungen von der Gestalt ihrer Kirche als die Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.<sup>183</sup> Während die Florentiner in Rom anscheinend eine eher bescheidenere konservativ-funktionale Pfarrkirche mit basilikalem Grundriss favorisierten<sup>184</sup>, schwebte den päpstlichen Bauherren ein modernes und prestigeträchtiges Zentralbauprojekt vor. Leo X. konnte sich nach seinem Einstieg in das Bauvorhaben zunächst einmal mit diesem Gedanken durchsetzen. Die Medici-Heiligen Cosmas und Damian wurden neben Johannes dem Täufer Patrone der neu zu bauenden Kirche, und Jacopo Sansovinos Plan eines prächtigen Zentralbaus wurde angenommen. Dann änderten sich aber plötzlich die Vorzeichen, und die Florentiner Kolonie bekam das Sagen. Sansovino wurde unter fadenscheinigen Anschuldigungen entlassen und Antonio da Sangallo durfte mit einem Basilikaprojekt reüssieren. Der Tod Leos X., die Einnahme der Stadt durch die kaiserlichen Truppen und der Tod Antonio da Sangallos im Jahre 1546 verzögerten das Voranschreiten des Baus. An der auf Fundamenten in den Tiber hineinragenden Kirche fehlten um die Mitte des 16. Jahrhunderts immer noch Chor und Querschiff. Auch das Langhaus hatte noch nicht seine volle Höhe erreicht. Mit seinem provisorischen Choranbau und seinem vorläufig eingedeckten Langhaus entsprach der Bau zu jener Zeit wenig der „grandissima chiesa“, die sich die unterschiedlichen Auftraggeber erhofft hatten.<sup>185</sup>

<sup>179</sup> Kersting, San Giovanni, S.27.

<sup>180</sup> Kersting, San Giovanni, S.28.

<sup>181</sup> Darauf weist u.a. ein Brief Antonio Strozzi vom 15. September hin. Kersting, San Giovanni, S.28.

<sup>182</sup> „Concorendo dunque in fare disegni per quest'opera Raffaello da Urbino, Antonio da Sangallo, e Baldassare da Siena, ed il Sansovino.“ Vasari, Milanesi, Bd.VII, S.497f.

<sup>183</sup> Dazu insb. Günther, Die Planung von San Giovanni, S.460f.

<sup>184</sup> Dafür spricht, dass zum einen die gespendeten Summen nicht übermäßig üppig ausfielen und zum anderen der Auftrag gegeben wurde, die Kirche San Pietro in Montorio zu vermessen, welche eben jenem Typus folgt. Vgl. Günther, Die Planung von San Giovanni, S.451.

<sup>185</sup> Vasari, Milanesi, Bd.VII, S.498. Zum Stand der Arbeiten am Kirchenbau vgl. u.a. Günther, Die Planung von San Giovanni, S.458.

## 4. DIE FLORENTINER BRUDERSCHAFTEN UND DAS FLORENTINER KONSULAT

Die Florentiner Kolonie in Rom organisierte ihr religiöses Leben im Verlauf des 15. Jahrhunderts in zwei Bruderschaften. Diese beiden religiösen Laienverbände nahmen ausschließlich Florentiner in ihre Reihen auf und waren beide dem Schutzheiligen der Arnostadt, Johannes dem Täufer, geweiht.<sup>186</sup> Eine gleichzeitige Mitgliedschaft in beiden Florentiner Bruderschaften war nichts Ungewöhnliches<sup>187</sup>, und viele Florentiner waren neben ihrem Engagement in den zwei nationalen Bruderschaften auch Mitglied in römischen Bruderschaften. Letzteres war auch eine der Möglichkeiten, sich in die sozialen Strukturen der Stadt zu integrieren und Beziehungen zu knüpfen, die über das Florentiner Netzwerk hinausgingen. So war zum Beispiel Bernardo Bini nicht nur Mitglied bei der Florentiner Bruderschaft San Giovanni della Pietà, sondern war auch mit seiner ganzen Familie bei der römischen Bruderschaft von San Rocco eingeschrieben. Die beiden Florentiner Bruderschaften waren natürlich nicht nur der Frömmigkeit und den guten Werken verpflichtet, sondern waren auch ein Mittel, in Rom die eigene Nation in ein gutes Licht zu setzen. So beschreibt Camillo Fanucci, der Autor des „Trattato di tutte l’opere pie dell’alma città di Roma“, den Antrieb zur Gründung der Bruderschaft von San Giovanni della Pietà mit den Worten: „La nation Fiorentina volendo mostrar la sua Carita...“<sup>188</sup>

### 4.1 Die Bruderschaft der Pietà

Die Bruderschaft der Pietà geht in ihren Ursprüngen auf das Jahr 1448 zurück, welches für die Bewohner der Stadt Rom kein gutes Jahr gewesen zu sein scheint:

„Im nämlichen Jahre, am 29. August, am Fest der Enthauptung des heiligen Johannes des Täufers, verfinsterte sich die Sonne zwischen drei und neun Uhr, und in diesem Jahr war ein großes Sterben in Rom und in ganz Italien.“<sup>189</sup> Um das Unglück komplett zu machen, wurde die von der Pestepidemie heimgesuchte Stadt auch noch von einem

<sup>186</sup> Die umfassendste Darstellung dieser beiden Bruderschaften findet sich bei: Irene Polverini Fosi, *Pietà, devozione e politica: due confraternite fiorentine nella Roma del Rinascimento*, in: *Archivio storico italiano* 149 (1991), S.119-161. Vgl. auch: Matizia Lumbroso Maroni/Antonio Martini, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma 1963, S.164-172. Zu Aspekten des gerade in Florenz sehr verbreiteten Bruderschaftswesens vgl. Marvin B. Becker, *Aspects of lay piety in early renaissance Florence*, in: Charles Trinkaus (Hrsg.), *The pursuit of holiness in late medieval and renaissance religion*, Leiden 1974, S.177ff.

<sup>187</sup> So z.B. Bandino di Antonio Bandinelli oder die Bankiers Piero di Francesco Bini, Piero di Bernardo Bini und Lionardo Bartolini. Vgl. Fosi, *Pietà*, S.159. Allerdings sah es die Bruderschaft von S.Giovanni Decollato nicht gerne, wenn ihre Mitglieder noch anderen Bruderschaften angehörten. Vgl. Fosi, *Pietà*, S.148f.

<sup>188</sup> Camillo Fanucci, *Trattato di tutte l’opere pie dell’alma città di Roma*, Roma 1601, S.321.

<sup>189</sup> Infessura, *Römisches Tagebuch*, S.40. Vgl. auch: Infessura, *Diario della città di Roma*, S.47.

Erdbeben getroffen.<sup>190</sup> Laut den Aufzeichnungen des römischen Tagebuchschrifters Stefano Infessura hörte man deshalb allenthalben in der Stadt den Ruf nach „Barmherzigkeit.“<sup>191</sup> Angesichts der Epidemie taten sich nun in jenem Jahre „una quantità di buoni uomini“<sup>192</sup> aus Florenz zusammen, um sich der Versorgung der Kranken und der Bestattung der Toten anzunehmen. Aus dieser Initiative heraus entstand – so stellen es die Statuten aus dem Jahre 1456 dar – die Florentiner Bruderschaft der Pietà in Rom, welche sich im Krankheits- oder Todesfall um ihre Mitglieder kümmerte.<sup>193</sup>

Bis die Bruderschaft eine geeignete Kirche und ein passendes Oratorium gefunden hatte, sollten aber noch einige Jahrzehnte vergehen. In den ersten Jahren hatte die Bruderschaft ihren Sitz in der Kirche Santa Lucia ad flumen<sup>194</sup>, welche zu Ehren des Florentiner Stadtpatrons den neuen Namen S.Giovanni in Lucia erhielt.<sup>195</sup> Die Sitzungen der Bruderschaft fanden wohl in zwei Räumen statt, welche vom Kloster San Salvatore in Lauro angemietet worden waren.<sup>196</sup> Gegen Ende des 15. Jahrhunderts. mieteten die Florentiner vom Kapitel der Kirche San Celso die kleine Kirche San Pantaleo Affine, die sich an der Stelle befand, an der später der Neubau von San Giovanni dei Fiorentini entstehen sollte.<sup>197</sup> Auch das Oratorium scheint bald hierher verlegt worden zu sein.<sup>198</sup> Als im Jahre 1508 San Pantaleo Affine abgerissen wurde, zog die Bruderschaft zuerst in ein Haus gegenüber der Kirche, um anschließend die Kirche SS. Tommaso e Orso zu erhalten, die später zumeist Sant’Orsola della Pietà genannt wurde.<sup>199</sup> Auch nach der

<sup>190</sup> „Und am 4. November des genannten Jahres war in Rom ein Erdbeben, und die Häuser erzitterten ganz fürchterlich, und jedermann floh in seiner Angst nach den Kirchen.“ Infessura, Römisches Tagebuch, S.42. Vgl. Infessura, Diario della città di Roma, S.48.

<sup>191</sup> Infessura, Römisches Tagebuch, S.40; Infessura, Diario della città di Roma, S.48.

<sup>192</sup> Nach Adinolfi wären die Florentiner Pietro de Bertis und Alessandro della Casa hierbei Wortführer gewesen, vgl. Pasquale Adinolfi, Il canale di Ponte e le sue circostanti parti, Narni 1860, S.61.

<sup>193</sup> „Choncio fusse cosa che nell’anno della natività di Christo 1448 el pestifero morbo in Roma crudelissimamente oppressassi in tale modo che huomini vecchi e potenti non meno che i poveri et bisognosi più per difecto di ministri che del medesimo morbo perissino, piacque a una quantità di buoni huomini che allora in Roma si trovano, chautamente insieme congiugnersi e tanto quante le loro sustanse e fatiche potessimo a essi debitamente provvedere, e cosi visitanddo infermi e soterando morti...“ So die Präambel der Statuten der Bruderschaft. AASGF, vol.344. Abgedruckt bei: Fosi, Pietà, S.124 und Maroni/Martini, Le confraternite romane, S.164f. Zu den Statuten dieser Bruderschaft vgl. Silvana di Mattia Spirito, Assistenza e carità ai poveri in alcuni statuti di confraternite nei secoli XV-XVI, in: Luigi Fiorani (Hrsg.), Ricerche per la storia religiosa di Roma 5, Roma 1984, S.139ff.

<sup>194</sup> Davor auch *Santa Lucia in cantu secuto* (Colonnelli, Memorie storiche, S.21) bzw. *S.Lucia Vecchia* (Fosi, Pietà, S.126) oder *S.Lucia affine* (Kersting, San Giovanni, S.25).

<sup>195</sup> Colonnelli, Memorie storiche, S.21.

<sup>196</sup> U.a. Fosi, Pietà, S.126; Kersting, San Giovanni, S.25.

<sup>197</sup> Hier gibt die Forschung unterschiedliche Daten an. Colonnelli und Maroni/Martini sprechen sich für das Jahr 1488 aus (Colonnelli, Memorie storiche, S.22; Maroni/Martini, Le confraternite romane S.165), Kersting nennt das Jahr 1484 (Kersting, San Giovanni, S.25) und Fosi gar das Jahr 1492 (Fosi, Pietà, S.127).

<sup>198</sup> Adinolfi gibt an, noch bis 1492 habe man sich in den Räumen von San Salvatore in Lauro getroffen. Adinolfi, Canale Ponte, S.62. Laut Fosi bis 1488. Fosi, Pietà, S.126.

<sup>199</sup> Vgl. Colonnelli, Memorie storiche, S.22, vgl. auch: S.27, Anm.13 u. 14.

Errichtung der Nationalkirche San Giovanni dei Fiorentini nutzte die Bruderschaft diesen Ort als Oratorium, bis er 1889 im Zuge der Errichtung des Corso Vittorio Emanuele II. abgerissen wurde.

Die Kirchen Santa Lucia und San Pantaleo Affine wie auch das Oratorium von Sant'Orsola sind nicht mehr vorhanden, und die heute noch fassbare Ausstattung von San Giovanni dei Fiorentini setzte erst in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ein. So weiß man kaum etwas über Ausstattungsgegenstände und Kunstwerke, welche auf das Wirken dieser Florentiner Bruderschaft vor der zweiten Hälfte des 16.

Jahrhunderts zurückgehen. Nur wenige Gegenstände aus dem heutigen Bau von San Giovanni dei Fiorentini lassen sich auf eine frühere Ausstattungsphase zurückführen: Aus dem 15. Jahrhundert findet man eine Statue Johannes des Täufers in der für Florenz typischen Darstellungsweise als junger Knabe und zwei marmorne Tabernakel.<sup>200</sup>

Aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts haben sich Reliefs mit Lilien und Medici-Impresen erhalten, die Simone Mosca für die Fassade der Kirche schuf.<sup>201</sup> Auch einige Freskenfragmente, die aus dem Oratorium Sant'Orsola stammen und auf Dekorationen von Girolamo Siciolante und Taddeo Zuccari zurückgehen, stammen aus dieser Zeit.<sup>202</sup>

Aus den Archivalien der Bruderschaft erfährt man nicht allzu viel über frühere Ausstattungsgegenstände. Eine Inventarliste aus den Jahren 1492/93 führt neben einer Anzahl von Büchern und einer Johannesstatue, bei der es sich um die oben erwähnte handeln könnte, eine Altartafel mit dem Wappen der Familie Turadini auf, außerdem zwei aufwendige Stickereien, die den Patron der Bruderschaft zeigten.<sup>203</sup> Die Inventarlisten der Jahre 1501/02 und 1512/13 geben Bücher und liturgische Gewänder mit den Wappen führender Florentiner Familien an.<sup>204</sup> Auch ein Schrank mit dem Wappen der Familie Borgherini wird erwähnt<sup>205</sup> sowie ein prächtiges Kreuz aus Gold und Silber.<sup>206</sup>

<sup>200</sup> Zur Johannesstatue vgl. u.a. Lydia Sacara Colonnelli/Rossana Thau (Hrsg.), *Il Museo d'arte sacra di San Giovanni de'Fiorentini*, Roma 2002, S.42f.; Shelly E. Zuraw, *The sculpture of Mino da Fiesole*, Ann Arbor 1993, S.751ff. Zu den Tabernakeln: Colonnelli/Thau, *Museo*, S.120.

<sup>201</sup> Luigi Salerno/Luigi Spezzaferro/Manfredo Tafuri, *Via Giulia. Una utopia urbanistica del 500*, Roma 1973, S.231.

<sup>202</sup> Von Siciolante stammte auch das Altarbild. Colonnelli, *Memorie storiche*, S.24.

<sup>203</sup> AASGF, vol. 331, f.3r. Vgl. auch Fosi, *Pietà*, S.132.

<sup>204</sup> Inventarliste 1501/02: AASGF, vol.337, f.138v.ff.; Inventarliste 1512/1513: AASGF, vol.338, f.64r.ff. Es werden u.a. die Namen der Medici, della Casa, Gaddi, Berti, Tornabuoni und Squarcialupi genannt. Vgl. auch Fosi, *Pietà*, S.136.

<sup>205</sup> AASGF, vol. 337, f.139v. Hier auch die Erwähnung eines „tabernacolo d marmo“, wobei es sich um eines der beiden oben genannten noch erhaltenen handeln könnte. Ebd.

<sup>206</sup> Dieses Kreuz wurde im Jahre 1494 bei dem Florentiner Goldschmied Jacopo del Magnolino in Auftrag gegeben, der selbst auch Mitglied der Bruderschaft war. Fosi, *Pietà*, S.140, Anm.42.

## 4.2 Die Bruderschaft der Misericordia

Mehr als 40 Jahre nach der Entstehung der ersten Florentiner Bruderschaft in Rom kam es zur Gründung einer zweiten Bruderschaft. Am 8. Mai 1488 wurde die Compagnia della Misericordia von San Giovanni Decollato ins Leben gerufen.<sup>207</sup> Auch sie war dem Stadtheiligen von Florenz gewidmet. Sie sah ihre Aufgabe darin, die zum Tode Verurteilten auf ihrem letzten Gang zu begleiten und in ihrer Kirche zu bestatten, worauf auch die Widmung der Bruderschaft an den geköpften Johannes den Täufer anspielt.<sup>208</sup> Jean Weisz mutmaßt, die Florentiner Familie Altoviti könne eine treibende Kraft bei der Gründung der Bruderschaft gewesen sein, da in Rom ein Angehöriger dieser Familie kurz vor der Gründung hingerichtet wurde.<sup>209</sup> Allerdings gibt es, obwohl durchaus Mitglieder der Altoviti unter den Brüdern der Bruderschaft zu finden sind, für diese These keine weiteren Anhaltspunkte. Vorbild für diese Bruderschaft war sicherlich die Compagnia dei Neri in Florenz.<sup>210</sup> Am 23. August 1490 wurde die Bruderschaft der Misericordia von San Giovanni Decollato von Papst Innozenz VIII. dann offiziell gebilligt. Während sich in der älteren Florentiner Bruderschaft der Pietà vor allem Bankiers und Kaufleute versammelten, finden wir in der Misericordia eine andere soziale Zusammensetzung. Sie scheint weniger elitär gewesen zu sein und wurde anscheinend stärker von weniger wohlhabenden Personen frequentiert.<sup>211</sup> Neben Handwerkern und Krämern findet sich auch eine ganze Reihe von Florentiner Künstlern unter den Mitgliedern. Dazu gehören Michelangelo, Jacopo Sansovino, Francesco und Battista da Sangallo.<sup>212</sup> Auch Leonardo da Vinci trat im Oktober 1514 der Bruderschaft bei. Er wurde allerdings noch im selben Jahr wieder aus den Listen gestrichen, da er seinen Mitgliedsbeitrag nicht gezahlt hatte.<sup>213</sup> Nach und nach verstärkte

<sup>207</sup> Zur Geschichte der Bruderschaft vgl. Fanucci, *Trattato di tutte l'opere pie*, S.335ff; Vittorio Moschini, *S.Giovanni Decollato (Le chiese di Roma illustrate N.26)*, Roma 1931, S.5f.; Fosi, *Pietà*, S.143; Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.3ff; Keller, *Oratorium*, S.11ff.; Maroni/Martini, *Confraternite romane*, S.168ff.; Michele Di Sivo, *Il fondo della Confraternita di S.Giovanni decollato nell'Archivio di Stato di Roma (1497-1870)*, in: *Rivista storica del Lazio VII* (1999), S.181ff. Möglicherweise wurde die Bruderschaft schon einige Wochen früher gegründet. Vgl. Maroni/Martini, *Le confraternite romane*, S.168.

<sup>208</sup> Im Jahre 1540 erhält sie auch des Privileg, jedes Jahr einen zum Tode Verurteilten zu befreien. Vgl. Keller, *Oratorium*, S.15.

<sup>209</sup> Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.3 und Anm.6. Gaspare Pontani berichtet in seinem Tagebuch zum 7.März 1488: „fu appiccato uno delli Altoviti, fiorentini, a Torre Nona e subito fu levato et portato via“ Diomede Toni (Hrsg.), *Il Diario di Gaspare Pontani (Rerum Italicarum Scriptores 3,2)*, Città di Castello o.J., S.69.

<sup>210</sup> Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.3f. Zu einer möglichen Verbindung mit der Bruderschaft der Misericordia in Florenz vgl. ebd. S.144, Anm.5; Fosi, *Pietà*, S.143.

<sup>211</sup> Vgl. Fosi, *Pietà*, S.149; Conforti, *Nazione Fiorentina*, S.180.

<sup>212</sup> Weitere Namen bei: Fosi, *Pietà*, S.158, Anm.87.

<sup>213</sup> Christoph L. Frommel, *Note Vinciane. Leonardo fratello della Confraternita della Pietà dei Fiorentini a Roma*, in: *Raccolte Vinciane 20* (1964), S.370f.

sich aber auch in dieser Bruderschaft das Element der reichen Bankiers und Kaufleute aus den angesehenen Florentiner Familien.<sup>214</sup>

Damit sie ihren religiösen Verpflichtungen nachgehen, Versammlungen abhalten und die Hingerichteten bestatten konnte, wurde der Bruderschaft die Kirche Santa Maria della Fossa unterhalb des Kapitols zugewiesen.<sup>215</sup> Wohl auf dem Gelände dieses alten Kirchenbaus entstanden dann Kirche und Oratorium von San Giovanni Decollato.<sup>216</sup> Wann genau mit dem Bau dieses Komplexes begonnen wurde, ist ungewiss. Im Kirchenkatalog von 1492 erscheint bereits die Bezeichnung San Giovanni Decollato, und auch die ersten Grabsteine, die sich auf dem Gebiet von Kirche und Oratorium befinden, stammen aus dieser Zeit.<sup>217</sup> Allerdings fanden bis 1505 die Versammlungen der Bruderschaft in San Biagio alla Pagnotta statt, und die reformierten Statuten wurden 1518 in Santa Maria della Pace veröffentlicht.<sup>218</sup> Papst Leo X. setzte dann für diejenigen Gläubigen, welche die Kirche von San Giovanni Decollato am Fest der Enthauptung des Täufers und an Sonntagen besuchten, Ablässe fest, aber erst ab 1523 sprechen auch die Dokumente der Bruderschaft von „la nostra chiesa.“<sup>219</sup> Eine erste nachweisliche Zahlung für den Kirchenbau besitzen wir aus dem Jahre 1546, und das Altarbild wird erst 1553 von Vasari geschaffen.<sup>220</sup> Vielleicht war ihre schlechte finanzielle Situation, welche schon in der genannten päpstlichen Bulle erwähnt wurde, schuld daran, dass die Bruderschaft lange Zeit mit einem Provisorium leben musste.<sup>221</sup> Weisz geht davon aus, dass die entscheidenden Anstrengungen, die Kirche zu erbauen bzw. fertigzustellen, erst Ende der 30er Jahre des 16. Jahrhunderts unternommen wurden. Aufgrund von Ähnlichkeiten des Kirchenbaus mit der Kirche Santo Spirito in Sassia von Antonio da Sangallo schlägt er dessen Bruder Battista da Sangallo, der ab 1531 Mitglied der Bruderschaft war, als Architekten der Kirche vor.<sup>222</sup>

Nach Jean Weisz hat die Bruderschaft von San Giovanni Decollato oft das Oratorium der anderen Florentiner Bruderschaft genutzt, da es näher am Gefängnis von Tor di

<sup>214</sup> Vgl. u.a. die Namensliste bei Fosi, Pietà, S.161, Anm.96.

<sup>215</sup> Vgl. u.a. Maroni/Martini, *Le confraternite romane*, S.168; Keller, *Oratorium*, S.12; Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Wien 1970, Bd.II, S.76ff.

<sup>216</sup> U.a. Moschini, *S.Giovanni Decollato*, S.8; Keller, *Oratorium*, S.12.

<sup>217</sup> Christian Hülsen, *Le chiese di Roma nel medio evo*, Firenze 1927, S.77; Keller, *Oratorium*, S.12, *Forcella, Iscrizioni*, Bd.VII, S.54ff.

<sup>218</sup> Moschini, *S. Giovanni Decollato*, S.8; Keller, *Oratorium*, S.12; Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.10.

<sup>219</sup> Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.10. Fra Mariano da Firenze hält allerdings schon 1518 fest: „...est ecclesia Florentinorum sacti Iohannis Baptistae de misericordia cum hospitale, in qua etiam sepeliunt corpora damnatorum.“ Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae, con introduzione e note illustrative del P. Enrico Bulletti O.F.M.*, Roma 1931, S.53.

<sup>220</sup> Keller, *Oratorium*, S.12.

<sup>221</sup> Keller, *Oratorium*, S.12.

<sup>222</sup> Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.10.

Nona und der Hinrichtungsstätte vor der Engelsbrücke lag.<sup>223</sup> Allerdings gab es auch an der Piazza di Ponte, rechts der Engelsbrücke, auf jenem Gebiet, auf dem die Exekutionen vollzogen wurden, einen kleinen Kirchenbau, der den Namen San Giovanni Decollato a Ponte S. Angelo trug. Diese Kirche wurde um 1450 erbaut. Informationen darüber, dass sie von der Bruderschaft der Misericordia zur Vorbereitung der Verurteilten auf ihren letzten Weg genützt wurde, haben wir allerdings erst aus dem 18. Jahrhundert.<sup>224</sup>

Das Oratorium vom San Giovanni Decollato war noch vor dem Kirchenbau vollendet, und in den Jahren 1536/37 wurde begonnen, es mit einem Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben des Täufers auszuschnücken, der jedoch erst 1553 fertiggestellt wurde.<sup>225</sup> Angefangen wurde die Ausmalung des Oratoriums von den beiden Florentiner Künstlern Francesco Salviati und Jacopo del Conte. Sie orientierte sich wohl an zwei Florentiner Vorbildern: dem Johanneszyklus Ghirlandaios in Santa Maria Novella und den Fresken Andrea del Sartos im Chiostro dello Scalzo.<sup>226</sup> Später führten Battista Franco, Pirro Ligorio und ein weiterer, unbekannter Maler die Arbeiten fort.<sup>227</sup>

Interessant ist, dass als Auftraggeber nicht die Bruderschaft als Gesamtheit in Erscheinung trat, sondern dass es vermutlich einzelne Mitglieder waren, von denen die unterschiedlichen Szenen aus dem Leben des Täufers bestellt wurden. Die Stifter bekamen anscheinend die Möglichkeit, durch Porträts auf den jeweiligen Bildern in Erscheinung zu treten. Francesco Salviatis „Heimsuchung“ wurde nach Aussagen Vasaris von den Florentinern Giovanni da Ceperello und Battista da Sangallo, einem Bruder Antonio da Sangallos d.J., in Auftrag gegeben, die man in den zwei schwarz gekleideten Personen am unteren linken Bildrand vermuten kann.<sup>228</sup> Ein anderer Auftraggeber, Monsignore Giovanni della Casa könnte in einem der drei Porträts im unteren Teil von Ligorios Gastmahl des Herodes dargestellt sein.<sup>229</sup> Weitere Personen in zeitgenössischer Kleidung und mit Porträtzügen, beispielsweise in der Predigt des

<sup>223</sup> Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.145, Anm.17.

<sup>224</sup> Dieser Bau wurde im Zuge der Tiberregulierung demoliert. Ferruccio Lombardi, *Roma. Le Chiese scomparse*, Roma 1996, S.173; Mariano Armellini, *Le Chiese di Roma*, hg.von Carlo Cecchelli, Roma 1942, Bd.I, S.428; Carlo Pietrangeli (Hrsg.), *Rione V-Ponte*, Bd.III, Roma 1981, S.30.

<sup>225</sup> Auf diese Ausstattung wird nur kurz eingegangen, da sie außerhalb des zeitlichen Rahmens dieser Arbeit liegt. Zur Ausstattung des Oratoriums vgl. Keller, *Oratorium*, 17ff.; Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.13ff.; Martin Clayton, *Francesco Salviati in the Oratory of S.Giovanni Decollato*, Roma, in: *Apollo* 151,1 (2000), S.9ff.; Julian Kliemann/Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Hochrenaissance und Manierismus 1510-1600*, München 2004, S.326ff.

<sup>226</sup> Keller, *Oratorium*, S.18; Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.14.

<sup>227</sup> Keller schlägt Roviale Spagnuolo, einen Schüler Salviatis, vor. Keller, *Oratorium*, S.18.

<sup>228</sup> Vasari *Milanesi*, Bd.VII, S.16; Keller, *Oratorium*, S.31ff.

<sup>229</sup> Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.71. Nach einer traditionellen Überlieferung soll es sich bei den drei Abgebildeten um Bivio, Cellini und Bandinelli handeln. Keller, *Oratorium*, S.111.



Johannes oder der Kreuzabnahme des Altarbildes, kann man nicht mit namentlich bekannten Florentinern in Verbindung bringen.<sup>230</sup> Die Tatsache, dass neben dem heiligen Andreas auch der heilige Bartholomäus das Altarbild flankiert, soll – laut Vasari – mit dem Namen des Stifters der Fresken der beiden Heiligen, Bartolomeo Bussotti zusammenhängen.<sup>231</sup>

Auch wenn die einzelnen Fresken nicht von der Bruderschaft als Gesamtheit, sondern von einzelnen Mitgliedern in Auftrag gegeben wurden, so ist dennoch anzunehmen, dass hinter dem Freskenzyklus ein einheitlicher, von der Bruderschaft gebilligter Plan stand. Als Künstler dieses Gesamtentwurfes nimmt Julian Kliemann den Florentiner Maler Perino del Vaga an, da von seiner Hand sowohl Entwurfszeichnungen zu Salvatis Heimsuchung als auch zu Jacopino del Contes Predigt des Johannes erhalten sind.<sup>232</sup>

An der Eingangswand des Oratoriums wird ganz direkt auf die nationale Zusammensetzung der Bruderschaft verwiesen: Die hier aufgestellte Statue Johannes des Täufers scheint mit der Geste des rechten Armes direkt auf das darüber angebrachte Lilienwappen der Stadt Florenz zu deuten.

### 4.3 Das Florentiner Konsulat

Mit der Bulle „*Eas quae pro commodo*“ erkannte Papst Leo X. am 12. Juni 1515 die Statuten eines eigenen Florentiner Konsulats in Rom an. Diese Statuten waren der Kolonie in Rom von den Florentiner Institutionen der *Capitani di Parte Guelfa* und der *Consoli del Mare* bereits am 13. September 1514 gegeben worden.<sup>233</sup> Solche Einrichtungen hatten für Florentiner Kolonien in anderen Städten schon seit längerem bestanden. Sinn eines derartigen Konsulats war es, den jeweiligen Kolonien eigene gesetzliche Strukturen zu geben, die sie auch rechtlich an die Heimatstadt banden. Durch eine eigene Gerichtsbarkeit von der örtlichen Rechtssprechung in vielen Bereichen abgekoppelt, konnten so die Geschäftsinteressen der Kolonie wirkungsvoller vertreten und ein nach außen hin geschlossenes Auftreten gesichert werden. In Rom spielten bei der Einrichtung des Konsulates auf jeden Fall vor allem politische und wirtschaftliche Gründe eine Rolle, da die religiösen Belange, die bei der Schaffung von

<sup>230</sup> Weisz schlägt für das Altarbild Roberto Ubaldini und Bindo Altoviti vor. Weisz, *Pittura e Misericordia*, S.71.

<sup>231</sup> Vasari, *Milanesi*, Bd.VII, S.31; Keller, *Oratorium*, S.47.

<sup>232</sup> Kliemann/Rohlmann, *Wandmalerei in Italien*, S.326f.

<sup>233</sup> Die endgültigen, in einigen Punkten modifizierten Statuten werden dann am 30.9.1515 von den „consoli del mare“ herausgegeben. Zum Konsulat vgl. Fosi, *Consolato*, 58ff.; Fosi, *Pietà*, S.156; Conforti, *Nazione Fiorentina*, S.182; Bruscoli, *Olivieri*, S.15f.; Germond, *Patronage*, S.8.

Florentiner Konsulaten in anderen Städten stets ein zentraler Punkt waren, schon von den beiden Bruderschaften abgedeckt wurden.<sup>234</sup> Die Bruderschaften unterstanden von jetzt an aber der übergeordneten Instanz des Konsulats. So übernahm diese Einrichtung dann auch die Federführung bei der Planung und Erbauung der Nationalkirche San Giovanni dei Fiorentini, die, obwohl noch lange nicht fertiggestellt, im Jahre 1519 zur Parochialkirche aller in Rom ansässiger Florentiner bestimmt wurde.<sup>235</sup> Das Konsulat war berechtigt, eigene Steuern einzuziehen und Strafen zu verhängen. Es wurde von mehreren Offiziellen geführt, an deren Spitze der jeweils für eine Jahr gewählte Konsul stand.<sup>236</sup> Da dieser den Statuten gemäß aus den Inhabern der großen Florentiner Bank- und Handelshäusern gewählt wurde, bekam das oligarchisch-patrizische Element in der Florentiner Kolonie Roms starken Einfluss auf deren Geschicke.<sup>237</sup> Seinen Sitz mit eigenem Gefängnis hatte das Florentiner Konsulat in einem Haus gegenüber der Kirche San Giovanni dei Fiorentini an der Ecke der Via del Consolato und der Via Giulia (Abb.1).<sup>238</sup>



Abb.1: Haus Ecke Via del Consolato / Via Giulia, Rom (Foto Autor)

Gemessen an der Bedeutung und dem Umfang der Florentiner Kolonie in Rom erscheint die Einrichtung des Konsulats ziemlich spät erfolgt zu sein. Dabei spielte wohl

<sup>234</sup> Zu den Florentiner Konsulaten in anderen Städten vgl. Gino Masi, *Statuti delle Colonie Fiorentine all'Estero (sec.XV-XVI)*, Milano 1941.

<sup>235</sup> Fosi, *Fiorentini a Roma*, S.400.

<sup>236</sup> Eine Liste der Konsulen bei: Delumeau, *Vie économique*, Bd.I, S.209, Anm.2. Diese Liste ist allerdings nach Melissa Bullard mit einer ganzen Reihe von Transskriptionsfehlern behaftet. Melissa M. Bullard, *Filippo Strozzi and the Medici. Favor and Finance in sixteenth-century Florence and Rome*, Cambridge 1980, S.94, Anm.9.

<sup>237</sup> Irene Polverini Fosi spricht von einer „chiusura oligarchica“ der Florentiner Kolonie. Fosi, *Consolato*, S.59. Vgl. auch Anna Esposito, *Fondazione per forestieri e studenti a Roma nel tardo Medioevo e nella prima Età moderna*, in: Giovanna Petti Balbi (Hrsg.), *Comunità forestiere e “nationes” nell'Europa dei secoli XIII-XVI*, Napoli 2001, S.75.

<sup>238</sup> Das geht sowohl aus der Straßensteuerliste von 1524/25 als auch aus einem Dokument von 1521 hervor. Günther, *Trivium*, S.218. Zu dem Gebäude vgl. Salerno/Spezzaferro/Tafuri, *Via Giulia*, S.262f. Vgl. auch Adinolfi, *Ponte*, S.231.

auch die Tatsache eine Rolle, dass die Florentiner Kolonie Roms zeitweise von den Mächtigen am Arno mit Argwohn beobachtet wurde und ihre Stärkung nicht unbedingt erwünscht war. Das lag wohl unter anderem daran, dass sie in den knapp 20 Jahren vor Einrichtung des Konsulats zu einem Sammelbecken von Personen geworden war, welche der aus Florenz vertriebenen Familie Medici verbunden waren und sich in Rom um den Kardinal Giovanni de' Medici scharten.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Fosi, Consolato, S.55.

## 5. KARDINÄLE, KÜNSTLER UND VERBANNT: DAS HAUPT DES TÄUFERS IN SAN SILVESTRO IN CAPITALE

In der römischen Kirche San Silvestro in Capite wird der Kopf Johannes des Täufers als Reliquie verehrt. Wann und auf welchen Wegen er nach Rom gekommen ist, ist nicht bekannt.<sup>240</sup> Der Legende nach sollen ihn schon die griechische Mönche, denen Papst Paul I. im Jahre 761 die neugegründete Kirche San Silvestro übergeben hatte, mit sich geführt haben. Unter dem Pontifikat von Innozenz II. (1130-1143) sei die Reliquie dann von dem nahegelegenen Oratorium San Giovanni nach San Silvestro überführt worden.<sup>241</sup> Spätestens seit dem Jahre 1192 führt San Silvestro den Namenszusatz „in capite“, der sich wohl auf das Vorhandensein dieser „Kopf“-Reliquie bezieht.<sup>242</sup> Einer anderen Legende zufolge will hingegen noch im Jahre 1204 der französische Kreuzfahrer Robert de Clari den Johanneskopf bei der Eroberung Konstantinopels in der Palastkapelle des byzantinischen Kaisers gesehen haben<sup>243</sup>, von wo er dann nach Frankreich gelangte. So erheben neben San Silvestro in Rom auch die Kathedrale von Amiens, die Sainte Chapelle in Paris und die Kirche Saint-Jean d'Angély (Charente-Maritime) den Anspruch, den Kopf des Täufers bzw. Fragmente davon aufzubewahren.<sup>244</sup>

In Florenz nahm ab dem Ende des 12. Jahrhunderts die Verehrung des Stadtpatrons Johannes des Täufers beständig zu. Als Heiliger der Kommune verdrängte er immer mehr die beiden kirchlichen Stadtheiligen San Zanobi und Santa Reperata.<sup>245</sup> Die außerordentlich feste Bindung und die starke Identifikation, welche den aufstrebenden Stadtstaat mit ihrem Heiligen verbanden, zeigen sich nicht zuletzt daran, dass sein Bild die Münzen der Stadt zierte. Ungewöhnlich dabei ist jedoch, dass die Johannesverehrung in Florenz nicht von dem Vorhandensein wundertätiger Reliquien des Heiligen ihren Ursprung nahm. Diesen Makel versucht man ab Ende des 14. Jahrhunderts zu beheben. Im Jahre 1393 gelangte die Stadt in den Besitz erster

<sup>240</sup> Zur legendenhaften Geschichte der Reliquie vom Tod des Täufers bis zu ihrer Ankunft in Konstantinopel vgl.: Eileen Kane, *La Chiesa di San Silvestro in Capite a Roma*, Genova 2005, S.17ff.

<sup>241</sup> Zusammen mit der ebenfalls lange in San Silvestro aufbewahrten Christusikone von Edessa. Giovanni Giacchetti, *Historia della venerabile Chiesa e Monastero di S. Silvestro de Capite di Roma*, Roma 1629, S.27.

<sup>242</sup> Vincenzo Federici, *Regesto del Monastero di San Silvestro in Capite*, in: *Archivio della Reale Societa Romana di Storia Patria* 22 (1899), S.509, Nr.XL; Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd.III, S.847.

<sup>243</sup> Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, S.199.

<sup>244</sup> Kane, *San Silvestro*, S.16; Ilaria Toesca, *Il Reliquario della testa di San Giovanni Battista nella Chiesa di San Silvestro in Capite a Roma*, in: *Bollettino d'Arte*, Serie IV,46 (1961), S.307-314, S.313.

<sup>245</sup> Heidi L. Chrétien, *The Festival of San Giovanni. Imagery and Political Power in Renaissance Florence*, New York u.a. 1994, S.23. Hier auch zur Verbindung von Mars und S. Giovanni Battista.

Reliquien, und 1411 erhielt sie dann von Papst Johannes XXIII. einen Fingerknochen des Stadtpatrons.<sup>246</sup>

Es wäre also anzunehmen, dass die bedeutende Kopfreliquie ihres Stadtheiligen, welche in der römischen Kirche von San Silvestro in Capite aufbewahrt wurde, auch das besondere Interesse der Florentiner Kolonie in Rom auf sich gezogen hätte.

Erstaunlicherweise ist dem aber nicht so.<sup>247</sup> Außer den wenigen unten angeführten Anklagen, Gerüchten und Projekten sind uns keine weiteren Florentiner Bemühungen bekannt. Nicht einmal Bestattungen von Personen aus der Arnostadt in San Silvestro in Capite sind überliefert.<sup>248</sup> Dieses mangelnde Engagement fiel schon den Zeitgenossen auf. So beschwerte sich im Jahre 1518 der ehemalige Gonfaloniere auf Lebenszeit, Piero Soderini, bei Michelangelo, dass Johannes dem Täufer, dem Patron und Anwalt von Florenz, in Rom nicht die einem solchen Heiligen zustehende Ehre erwiesen werde (s.u.).

Eine mögliche Antwort auf die Frage, warum man gerade in der Kirche, in der das Haupt des Stadtpatrons der Arnostadt verehrt wird, kaum auf Florentiner Stiftungen trifft, liegt meiner Meinung nach in den Machtverhältnissen innerhalb der Stadt Rom begründet. Kirche und Konvent von San Silvestro waren aufs engste mit der mächtigen Familie der Colonna verbunden. Eine von Margherita Colonna gegründete Klostersgemeinschaft übernahm im Jahre 1285 das Kloster, und kurz darauf richtete die Familie eine Kapelle in der Kirche ein.<sup>249</sup> Sie betrachtete San Silvestro als ihre private Hauskirche, und zahlreiche weibliche Mitglieder der Familie lebten als Ordensschwestern im Kloster von San Silvestro.<sup>250</sup> Der Baronalsclan der Colonna stellte das Haupt der ghibellinischen Fraktion in Rom dar und war mit den guelfischen Orsini verfeindet.<sup>251</sup> Das guelfisch geprägte Florenz sah seine Verbündeten in Rom daher eher

<sup>246</sup> „un osso del secondo dito [...] di santo Giovanni Battista“ und „due ossi del collo di santo Giovanni Battista e la mascella manca con uno mezzo denti.“ Elina Bellondi, *Cronica Volgare di Anonimo Fiorentino dall'anno 1385 al 1409 già attribuita a Piero di Giovanni Minerbetti* (RIS 27,III), Città di Castello, o.J., S.172f. 1362 hatte man auch Reliquien der heiligen Reperata erwerben können. Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York-London 1980, S.58f. Zu weiteren Reliquienerwerbungen ebd. S.2, Anm.4.

<sup>247</sup> Anny Popp's Einschätzung, die Kirche habe sich bei den Florentinern besonderer Wertschätzung erfreut, beruht wohl auf dem sehr kurzen Zeitraum, den ihre Untersuchung umspannt und in welchem uns tatsächlich (s.u.) eine ganze Reihe von Florentinern begegnen. Anny E. Popp, *Unbeachtete Projekte Michelangelos*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 4 (1927), S.452-477, hier S.452.

<sup>248</sup> Die Grabplatte des Bischof Roberto Cavalcanti, welche sich heute in der Vorhalle der Kirche befindet stammt wohl ursprünglich aus einer anderen Kirche. Vgl. Kap.I.6.

<sup>249</sup> Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd.III, S.848.

<sup>250</sup> So z.B. die Äbtissin Giovanna, Tochter von Giovanni Colonna. Kane, *San Silvestro*, S.56. „il monastero era quasi un ‚feudo‘ di casa Colonna.“ Toesca, *Reliquario*, S.314, Anm.23.

<sup>251</sup> Zu den Begriffen „guelfisch“ und „ghibellinisch“ und ihren Bedeutungsverschiebungen vgl. u.a. Kate J. P. Lowe, *Church and Politics in Renaissance Italy. The Life and Career of Cardinal Francesco Soderini (1453-1524)*, Cambridge 1993, S.122f. u.126.

auf Seiten der Orsini, eine Verbindung, die ja auch 1469 mit der Hochzeit Lorenzo de' Medici mit Clarice Orsini eindrücklichst veranschaulicht wurde. Diese Machtkonstellation könnte der Grund dafür sein, dass den Florentinern in Rom der Zugang zur Reliquie ihres Stadtpatrons nur schwer möglich war. Umgekehrt war eine der beiden Florentiner Persönlichkeiten, denen es trotzdem gelang, in San Silvestro als Auftraggeber aufzutreten, bezeichnenderweise eng mit der Familie Colonna verbunden und stand den Medici feindlich gegenüber.

### **5.1 Der Kardinal und das Reliquiar**

Ganz im Gegensatz zu der oben angeführten harschen Kritik von Seiten Soderinis hatte mehr als 100 Jahre früher das Verhältnis zwischen der Reliquie des Täufers und der Arnstadt durchaus vielversprechend begonnen. Das Reliquiar selbst, in dem der Kopf aufbewahrt wird, trägt nämlich neben dem Wappen von Papst Bonifaz IX. auch dasjenige des Florentiners Angelo Acciaiuoli.

Dieses Reliquiar ist aus vergoldetem Silber gearbeitet und besteht aus einer sechseckigen, auf liegenden Löwenfiguren ruhenden Basis, über der sich eine architektonische Struktur erhebt, die einem gotischen Tabernakel nachempfunden ist.<sup>252</sup> Sechs dünne Säulchen tragen Spitzbögen mit Maßwerkverzierung. Auf dem oberen Ende der Säulchen, welche über das Maßwerk hinausragen, sind Heiligenfiguren angebracht.<sup>253</sup> In dieser architektonischen Tabernakelstruktur steht auf einer zweiten Basis ein älteres und schlichtes Behältnis aus Silber und Glas, in dem die Kopfreliquie aufbewahrt wird. Der Schädel des Täufers ist unter anderem mit zwei aufwendig mit Steinen und Korallen besetzten Kronen versehen. Die Basis, auf der dieses ältere Reliquienbehältnis ruht, schmücken Bilder aus Glasfluss, die Szenen aus dem Leben des heiligen Johannes zeigen. Die Gestaltung dieser Bilder könnte auf Neapel als Entstehungsort des Reliquiars hindeuten<sup>254</sup>, was neben der neapolitanischen Herkunft von Papst Bonifaz auch gut zu dem Wappen des Kardinals Acciaiuoli passt, da dessen Familie aufs engste mit der Stadt Neapel verbunden war.

Angelo Acciaiuoli wurde 1383 Bischof von Florenz und erhielt 1385 den Kardinalstitel von San Lorenzo in Damaso. Im Konklave von 1389 unterlag er nur knapp dem

<sup>252</sup> Ilaria Toesca unterzog das Reliquiar im Jahre 1961 einer genauen kunsthistorischen Untersuchung. Toesca, Reliquiario, S.307ff.

<sup>253</sup> Der ursprüngliche Aufsatz des Reliquiars, welcher sich auf dieser Struktur befand, ging in den Wirren des Sacco di Roma verloren. Den heutigen Abschluss in Form eines (neo-)gotischen Tabernakels mit eingestellter Figur Johannes des Täufers schuf Ludovico Seitz zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

<sup>254</sup> Toesca, Reliquiario, S.309. Toesca weist, was den architektonischen Aufbau des Reliquiars und die kleinen Heiligenfiguren angeht, auf abruzzische und mittelitalienische Werkstätten hin. Ebd. Der untere Aufbau ist m. E. nach mit dem Reliquiar des S. Savino im Dommuseum zu Orvieto zu vergleichen.

Neapolitaner Pietro Tomacelli, der als Bonifaz IX. (1389-1404) den Thron Petri bestieg.<sup>255</sup> Die ausgesprochen engen Kontakte, welche die Acciaiuoli zur neapolitanischen Königsfamilie Familie Durazzo-Anjou hegten, führten dazu, dass Angelo Acciaiuoli als päpstlicher Legat im Jahre 1390 Ladislaus von Durazzo in Gaeta zum König von Sizilien und Jerusalem krönte und zeitweise sogar als Vormund des jungen Herrschers agierte. Der Kardinal assistierte dann auch 1403 in Zara bei der Krönung von Ladislaus zum König von Ungarn.<sup>256</sup>

In welchem Zusammenhang das Reliquiar entstand, ist ungewiss. Möglicherweise waren die Feierlichkeiten der heiligen Jahre 1390 bzw. 1400 der Grund für seine Entstehung.<sup>257</sup> Die beiden Kronen, welche die Reliquie schmücken, ähneln auffallend jener Krone, die bei der Krönung von Ladislaus zum König von Ungarn zum Einsatz kam und die der Herrscher den Reliquien des heiligen Simeon in Zara stiftete. Es könnte sich also unter Umständen bei den Kronen in San Silvestro um jene handeln, die im Jahre 1390 bei den Krönungsfeierlichkeiten in Gaeta verwendet wurden. Dort erhielt neben Ladislaus auch seine Frau Costanza Chiaramonte einen Kronreif. Das Reliquiar könnte somit mit der Krönung von Ladislaus und der entscheidenden Rolle, die der Kardinal dabei spielte, in Zusammenhang stehen.<sup>258</sup>

Meiner Meinung nach könnte jedoch auch das Zusammenspiel zweier anderer Ereignisse für die Stiftung des Reliquiars verantwortlich sein. Eines der entscheidenden Ziele von Papst Bonifaz IX. war es, den päpstlichen Machtanspruch in der Stadt Rom durchzusetzen. Nachdem er 1398 die römische Kommune zerschlagen hatte, stand jenem Ziel vor allem die Baronalsfamilie der Colonna im Wege. Diese versuchte dann auch im Jahre 1400 die Stadt Rom im Handstreich einzunehmen, musste sich aber letztendlich Bonifaz IX. geschlagen geben. 1401 unterwarfen sich die Colonna dem Papst, der ihnen vorteilhafte Friedensbedingungen gewährte.<sup>259</sup> Als im Jahr darauf der erbitterte Feind von Florenz, Giangaleazzo Visconti, starb, gelang es der Florentiner Signoria, einen Beistandspakt mit dem Papst zu schließen.<sup>260</sup> So wäre es gut möglich, dass das Reliquiar, welches, wie oben schon erwähnt, nicht nur das Wappen des siegreichen Pontifex, sondern auch seines engen Mitstreiters, des von der Florentiner Signoria geschätzten Florentiner Kardinals Angelo Acciaiuoli trägt, eine Reaktion auf

<sup>255</sup> Arnaldo D'Addario, Acciaiuoli, Angelo, in: DBI, Bd.1, S.76.

<sup>256</sup> Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, Bd.III, S.856.

<sup>257</sup> Toesca, Reliquario, S.308.

<sup>258</sup> Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, Bd.III, S.856.

<sup>259</sup> Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Freiburg 1931, Bd.1, S.172; Arnold Esch, Bonifaz IX. und der Kirchenstaat, Tübingen 1969, S.316ff. u. S.343ff.

<sup>260</sup> Esch, Bonifaz, S.388ff.

die äußerst glückliche Wendung ist, welche das Schicksal von Florenz durch den Tod des Visconti und den Pakt mit dem Papst erfuhr. Und auch das Hauskloster der mächtigen Colonna stand dem Papst und seinem Kardinal nun wohl offen, nachdem diese beiden erst im Jahre zuvor den Machtbestrebungen jener Familie Grenzen gesetzt hatten.

## 5.2 Der Papst und ein verhinderter Verkauf

Am Festtag des heiligen Markus im Jahre 1411 kommt es dann bei einer Prozession in Rom, die Papst Johannes XXIII. veranlasst hatte, zu einem handfesten Skandal. Der Chronist Stefano Infessura berichtet darüber in seinem Tagebuch Folgendes:

„Und der Papst veranstaltete am Tage des heiligen Markus eine Prozession von Sankt Johann nach Sankt Peter und wollte, dass dabei in feierlichem Aufzug das Haupt des heiligen Johannes des Täufers mitgeführt werde, in der Absicht, es nach Florenz zu schicken. Er sollte dafür von den Florentinern mehrere tausend Dukaten erhalten. Und aus diesem Grunde wollten die Nonnen von Santo Silvestro und alle Bürger aus dem Colonna-Viertel, zusammen mit dem Präfekten dieses Viertels, und viele andere Bürger von Rom, die Reliquie nicht mit der Prozession ziehen lassen und sie trugen sie heil und unversehrt wieder nach Santo Silvestro zurück, und dem Papst und den Florentinern misslang ihr Plan.“<sup>261</sup>

Es könnte sich bei dieser Geschichte natürlich um eine Verleumdung der in Rom ja nicht immer beliebten Florentiner handeln. Dagegen spricht allerdings die Tatsache, dass der versuchte Reliquienverkauf als Anklagepunkt gegen Papst Johannes XXIII. auf dem Konstanzer Konzil verhandelt wurde.<sup>262</sup> Auch die äußerst engen Verbindungen, die Florenz, und hier allen voran die Familie Medici, zu Papst Johannes XXIII. pflegte, lassen den Versuch, der Reliquie habhaft zu werden, nicht unwahrscheinlich erscheinen.

## 5.3 Ein Künstler und mehrere Diebstähle

Ein halbes Jahrhundert später kommt der Florentiner Bildhauer und Architekt Filarete in seinem Architekturtraktat gleich zweimal auf eine Begebenheit zu sprechen, die einem

<sup>261</sup> Infessura, Römisches Tagebuch, S.17f. „et fece fare una processione da Santo Ianni fino a Santo Pietro lo di di santo Marco, et volse che ne gisse la testa di santo Iovanni Battista processualmente con intensione di mandarla a Fiorenza; et recevevane parecchie migliara de ducata da Fiorentini, et per questa cagione le moniche de Santo Silvestro et tutti li cittadini di Colonna una collo caporion et molti altri cittadini di Roma non la volsero mai lasciare, et reportandola sana et salva ad Santo Silvestro, et non li riuscì lo pensiero allo papa et alli Fiorentini“ Infessura, Diario della città di Roma, S.18.

<sup>262</sup> “Et quod deterius est caput sancti Iohannis Baptistae quod erat in monasterio monialium S. Silvestri de dicta urbe vendiderat seu pactum de tradendo fecerat Florentinis pro precio quinquaginta millium ducatorum.” (Galletti, Schede mss. Vat.7955, par.2a, c.85, sch.3 , zitiert nach: Infessura, Diario della città di Roma, S.18).



seiner Freunde unter dem Pontifikat Nikolaus V. (1447-1555) in Rom zugestoßen sein soll.<sup>263</sup> Dieser Freund sei einer nicht genannten Sache fälschlicherweise beschuldigt worden und nur durch den Einspruch Dritter gerettet worden. Ein vom italienischen Kunsthistoriker Gaetano Milanesi Ende des 19. Jahrhunderts aufgefundener Brief legt jedoch nahe, dass es sich bei dem „grandissimo mio amico“ gar nicht um eine zweite Person, sondern vielmehr um Filarete selbst handelt.<sup>264</sup> In diesem Brief wird der Florentiner Botschafter in Rom, Paulo de Ghiaceto, von der Signoria von Florenz darüber unterrichtet, dass „Antonio di Piero, maestro d’intaglio, nostro carissimo cittadino“<sup>265</sup> in Rom des Diebstahls der Reliquien des heiligen Johannes des Täufers beschuldigt und deshalb der Folter unterzogen worden war. Der Papst jedoch habe diesen, nachdem er die Wahrheit erkannt habe, freigelassen. Ein echter Freispruch scheint es jedoch nicht gewesen zu sein, denn in ihrem Brief bittet die Signoria den Botschafter, sich dafür einzusetzen, dass der Künstler nach Rom zurückkehren könne, eine Sache die ihm wohl entweder nicht erlaubt war oder zumindest nicht ratsam erschien. Es werden zwei Gründe genannt, die eine neuerliche Anwesenheit Filaretos in Rom notwendig machen. Neben der Regelung privater Angelegenheiten müsse er dort das Grabmal für den Kardinal von Portugal zu Ende führen, womit die Identifikation dieses im Brief genannten Antonio di Piero mit Filarete vollständig gesichert ist.<sup>266</sup> Liegt mit der Anklage gegen Filarete also tatsächlich ein neuerlicher Florentiner Versuch vor, in den Besitz materieller Überreste des Täufers zu kommen, oder geriet der Künstler lediglich in die Mühlen kurialer Intrigen, wie es K. L. Hayes vermutet?<sup>267</sup> Vasari scheint dieser Vorfall nicht bekannt gewesen zu sein. Ansonsten wäre von ihm, der an Filarete kein gutes Haar lässt, ihn einen „niedrigen, ungeschickten Künstler“

<sup>263</sup> „Innella detta cassa di fuori é scolpite le cose degne da me ordinate e anche fatte, come fuorono le porte di bronzo antedette, e lo spedale di Milano, la chiesa di Bergamo, e così altre cose degne da me ordinate; se non fussono fatte certe insidie che a torto furono fatte a uno grandissimo mio amico, si sarebbero mandate ad effetto, e questo fu fatto da’ Romani al tempo di papa Niccola, delle quale insidie non [f.25v.] voglio altrimenti per al presente dichiarare. Évi dentro ancora di piombo e di bronzo molte effigie d’uomini degni.“ Antonio Averlino detto il Filarete, Trattato di Architettura, hg. von Anna Maria Finoli/ Liliana Grassi, Milano 1972, S. 103f. und: „perche accadendo in Roma uno infortunio nel tempo di papa Nicholao quarto, et innocente di tal cosa, ricorsi a quella, che per sua gratia m’exaudi.“ Ebd. S. 690f.

<sup>264</sup> Gaetano Milanesi, Nuovi Documenti per la storia dell’arte Toscana dal XII al XV secolo, (Nachdruck der Ausgabe Rom 1893), Soest 1973, S. 93f.; Eugéné Müntz, Les Arts a la cour des Papes. Nouvelles Recherches sur les Pontificats de Martin V, d’Eugene IV, de Nicolas V, de Calixte III, de Pie II et de Paul II, in: Mélanges d’Archéologie et d’Histoire 9 (1889), S.136. Der Text des Briefes findet sich auch bei: Michael Kühnenthal, Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV., in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (1976), S.35.

<sup>265</sup> Auch die Bronzetafeln Filaretos in St. Peter ist mit dem Namen „Antonius Petri“ signiert.

<sup>266</sup> Es handelt sich dabei um das Grabmal für Kardinal Martinez de Chiavez in S. Giovanni in Laterano. Vgl. dazu u.a. Kühnenthal, Zwei Grabmäler, S.17-56, hier insb. S.31ff.

<sup>267</sup> „This episode suggests that Filarete was a victim of the transition from Eugenius IV to Sixtus V(?)“ Kenneth L. Hayes, Machiavelli’s Architect. Filarete and the Arche, Montréal 1993, S.39.

nennt und sein Architekturtraktat als „meist lächerlich und so albern wie nur irgend etwas“ bezeichnet, zumindest eine kleine Anspielung zu erwarten.<sup>268</sup>

Zwei bis jetzt in diesem Zusammenhang noch nicht beachtete Quellen befassen sich ebenfalls mit Versuchen der Florentiner, die Reliquie des Täufers aus dem Kloster San Silvestro in Capite zu entwenden.<sup>269</sup> Ein Abschnitt aus einem Romreiseführer der frühen Neuzeit, einer deutschen Ausgabe der sogenannten „Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae“, die den zeitgenössischen Rombesucher über Kirchen, Reliquien und Ablässe informierte, berichtet folgende Begebenheit:<sup>270</sup> Am Weihnachtstage des Jahres 1448 sollen die Florentiner einige Franziskanermönche, die sich im Kloster San Silvestro aufhielten, bestochen haben, damit diese ihnen den Kopf des Täufers entwenden. Die Mönche hätten daraufhin ein Loch in die Wand der Sakristei, in der die Reliquie aufbewahrt wurde, gebrochen. Diesmal seien es nicht die Bürger und Beamten des Viertels gewesen, die wie bei den Ereignissen des Jahres 1411 den Plan der Florentiner durchkreuzten, sondern die Äbtissin habe aufgrund einer Eingebung des Heiligen die begehrte Reliquie gerettet, da sie diese zur privaten Andacht mit in ihre Zelle genommen habe.<sup>271</sup> Nachdem der versuchte Einbruch entdeckt worden sei, seien die Schuldigen entlarvt, auf Betreiben des Papstes gefangengenommen und hart bestraft worden. Zwar wird der Künstler Filarete in diesem Text nicht genannt, doch werden wiederum die Florentiner beschuldigt, auf krummen Wegen in den Besitz des Hauptes ihres Stadtpatrons gelangen zu wollen.

<sup>268</sup> Giorgio Vasari, *Leben der Ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*, dt. Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hg. und eingeleitet von Julian Kliemann, Stuttgart und Tübingen 1837 (1983), S.280 ff.

<sup>269</sup> Weitere ähnliche Begebenheiten, bei denen die Nationalität der Personen jedoch nicht geklärt ist, finden sich z.B. bei Carletti. Zum einen handelt es sich um den Versuch eines Bischofs, ein Stück von der Reliquie abzubeißen (mit anschließendem Wunder), zum anderen weigern sich die Kleriker von S. Giovanni in Laterano nach einer Prozession, den Kopf dem Kloster zurückzubringen. Er kehrt jedoch auf wundersame Weise von alleine dorthin zurück. Beide Erzählungen ohne Angabe einer zeitlichen Einbindung bei: Giuseppe Carletti, *Memorie Istorico-Critiche della Chiesa, e Monastero di S. Silvestro in Capite*, Roma 1795, S.122 und S.121, Anm.a.

<sup>270</sup> „Anno Domini M<sup>o</sup>CCCC<sup>o</sup> vnd XLVIIJ zu wehenachten, do man das haubt gezeyt het, do hetten die florenczer etlichen parfüßen, die das kloster besungen, vil guts gelobt, das sie in sant Iohanns haubt geben. Vnd des nachts het man ein groß loch geprochen in die sacristey, do man das haubt innen behyelt. Vnd des morgens ward in der stat ein grosse clag vnd vnrv vnd red, wydas sant Iohannes haubt gestolen wer. Doch het der lieb heylyg der eptissin des closters, die das behalten, in ir hercz geben, das sie das haubt, nachdem als man das haubt geweist het, mit ir in ir zellen getragen vnd wollt ir andacht dauor haben; anders weren sie darumb kummen. Da ließ der heylyg vater der babst alle die herren vohen in dem frawencloster, vnd die schuldigen die wurdent swerlich gestrofft.“ Abgedruckt bei: Robijnte N. Miedema, *Die römischen Kirchen im Spätmittelalter nach den <Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae>*, Tübingen 2001, S.777. Die Autorin weist in diesem Zusammenhang auf den schon erwähnten Kaufversuch der Florentiner im Jahre 1411 hin. S.777.

<sup>271</sup> Carletti weiß noch von einer weiteren Begebenheit zu berichten, bei der eine Äbtissin das Haupt rettete. Nachdem der Papst einer Anfrage der Provinz „Piccardia“ nachgegeben hatte und das Haupt dorthin verschickt werden sollte, vertauschte es die Äbtissin mit dem des heiligen Longinus. Carletti, *Memorie*, S.121.

Die Datumsangaben des Briefes und der Schilderung des Reiseführers scheinen auf den ersten Blick nicht übereinzustimmen. Während der Brief auf den Februar 1448 datiert ist, wird in der Textstelle die Zeit um Weihnachten desselben Jahres als Zeitpunkt der Tat angegeben. Da das Schreiben aus Florenz allerdings nach Florentiner Zeitrechnung datiert ist, die von der römischen um ein Jahr abweicht, wurde es nicht 10 Monate vor dem Diebstahl, sondern etwas mehr als einen Monat danach, im Februar 1449, verfasst und passt somit hervorragend zur Textstelle der Indulgentiae.<sup>272</sup>

Ein weiterer Bericht über einen versuchten Reliquienraub wird in einem Buch über das Kloster San Silvestro in Capite aus dem Jahre 1795 überliefert. Der Autor Giuseppe Carletti will die folgenden Angaben im Archiv der Kirche gefunden haben:<sup>273</sup> Die Florentiner Bruderschaft von San Giovanni Decollato soll sich bereit erklärt haben, für die Restaurierung von San Silvestro aufzukommen. Da sie im Gegenzug allerdings weitreichende Privilegien forderte, lehnten die Nonnen dieses Ansinnen ab. Die derart abgewiesenen Florentiner hätten daraufhin die Kirchenschlüssel in ihren Besitz gebracht und versucht, die Reliquie zu stehlen. Als sie jedoch die Kirche mitsamt der Reliquie verlassen wollten, seien sie von einer unsichtbaren Macht daran gehindert worden. So sei auch dieser Versuch gescheitert, des Hauptes von San Giovanni Battista habhaft zu werden.<sup>274</sup>

Besonders interessant bei dieser Erzählung ist, dass die Übeltäter nicht lediglich als Florentiner bezeichnet werden, sondern der Florentiner Bruderschaft von San Giovanni Decollato zugerechnet werden. Dass diese Bruderschaft gerne die Kopfreliquie des Täufers ihr eigen nennen wollte, ist besonders gut zu verstehen. Der Name San Giovanni Decollato nimmt ja gerade auf die Enthauptung des Täufers Bezug, weswegen es sich die Bruderschaft ja auch zur Aufgabe gemacht hatte, Personen, die zum Tode verurteilt worden waren, auf ihrem letzten Gang beizustehen. Leider gibt Carletti

<sup>272</sup> Zur Frage der Zeitrechnung: Borsi u.a., *Maestri fiorentini*, S.85., Kühnenthal, *Zwei Grabmäler*, S.35, Anm.52.

<sup>273</sup> „Si riferisce nell'altra memoria, che la Confraternita di San Giovanni Decollato di Roma si offerì al ristauero della Chiesa di S. Silvestro; purché poi il titolo, la custodia, ed il governo rimanesse alla Confraternita, Repugnarono le Religiose: onde alcuni di que' Fratelli, le di cui premure eran tutte per l'acquisto del Capo di S. Giovanni, ricorsero alla frode. Nascosti nella Chiesa, col beneficio delle chiavi, in un dí in cui esponevasi, rubarono la Relliquia: ma benché aprissero la porta per andarsene, fu loro da forza invisibile contrastato di uscire. Intanto scoperto il furto, e chiamati i Religiosi direttori del Monastero, si ricuperò il Sacro pegno.” Carletti, *Memorie*, S.121.

<sup>274</sup> Im Staatsarchiv Rom findet sich unter *Miscellanea Corvisieri* 208/23 auch tatsächlich ein auf Stoff aufgezogenes Dokument, welches unter der Überschrift „Miracoli di San Gio: Battista, quali furono in tempo dello Scisma delle Pontifici nella chiesa Cattolica, e Romana” die von Carletti aufgezählten Geschichten wiedergibt, bei dem es sich aber wiederum nicht um ein Original, sondern eine später partielle Abschrift (von Carletti?) handelt. (Am unteren Rand des Dokuments ist zu lesen: „La presente Copia e stata estratta da un Originale antico, che si conserva in Archivio tra le altre notizie Sagre di questo Ven: Monastero = Avin.III.Tom I. pag 5.6 e 7”) Das angesprochen Originaldokument ist in den Archivalien zu San Silvestro aber anscheinend nicht mehr vorhanden.

keinerlei Datierung für dieses Geschehnis an. Auch wenn die Geschichte einige Parallelen mit dem in den *Indulgentiae* beschriebenen Vorfall aufweist, wie die Nennung der Florentiner, den Einbruch, die wundersame Errettung der Reliquie und die Entdeckung der Schuldigen, so steht dem Versuch, sie demselben Ereignis zuzuschreiben, jedoch eine Tatsache im Wege: Die Florentiner Bruderschaft von San Giovanni Decollato wurde erst vier Jahrzehnte später, im Jahre 1488 gegründet.<sup>275</sup> Wird hier also auf einen weiteren Diebstahlversuch Bezug genommen, oder verwechselte Carletti bzw. der Schreiber der Archivalie die Namen der Bruderschaften von San Giovanni Decollato della Misericordia mit der von San Giovanni della Pietá? In der Geschichte dieser anderen, älteren und einflussreicheren Bruderschaft der Florentiner in Rom spielt nämlich just das sowohl in den *Indulgentiae* als auch in dem Brief an den Florentiner Botschafter genannte Datum 1448 eine entscheidende Rolle: Es handelt sich um das Gründungsdatum der Bruderschaft.<sup>276</sup>

Will diese Bruderschaft die Kirche von San Silvestro zu ihrem Versammlungsort machen und hängt der Versuch, in den Besitz der Reliquie zu kommen, also direkt mit der Gründung der Bruderschaft zusammen und – um wieder auf unseren Ausgangspunkt zurückzukommen – hatte Filarete Beziehungen zu ihr? Diese Fragen lassen sich leider nicht abschließend beantworten, da Archivmaterial der Bruderschaft aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts nicht zur Verfügung steht. Festzuhalten bleibt jedoch die spekulative Annahme, dass eine derartige Erwerbung bestimmt Filaretos Beifall gefunden hätte, und dies nicht nur aufgrund seiner Herkunft aus Florenz. Kopfreliquien, bzw. Abbilder menschlicher Köpfe, spielen nämlich in seinem zwischen 1461 und 1463 entstandenen Architekturtraktat eine wichtige Rolle.<sup>277</sup> In seiner Schrift kommt er an zwei Stellen auf Gegenstände zu sprechen, die bei der Gründung einer Stadt von Bedeutung seien. Unter diesen befinden sich auch: „una testa d’oro con una corona con messovi su pietre fine splendentissime“ und „una testa scolpita che rassomigliava la testa di quello re...“<sup>278</sup> Besonders interessant ist hierbei, dass im Zusammenhang mit solchen „Reliquien“, die für eine Stadtgründung wichtig sind, wie Hayes bemerkte, auch die eingangs erwähnten Anspielungen auf seine Verhaftung fallen.<sup>279</sup>

<sup>275</sup> Vgl. Fosi, Pietá, S.143ff. und Maroni/Martini, *Le confraternite Romane*, S.170ff.

<sup>276</sup> Fosi, Pietá, S.125; Maroni/Martini, *Le confraternite Romane*, S.168ff.

<sup>277</sup> Vgl. z.B. Hayes, *Macchiavelli’s Architect*, S.6. Ulrich Pfisterer bringt auch die Darstellung auf einer Plakette Filaretos in der Eremitage in St. Petersburg mit dem Vorwurf des Reliquiendiebstahls in Verbindung. Ulrich Pfisterer, *Ingenium und Invention bei Filarete*, in: Bruno Klein/Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hrsg.), *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Dresden-Kassel 2002, S.279f.

<sup>278</sup> Filarete, *Trattato*, S.387.

<sup>279</sup> Hayes, *Macchiavelli’s Architect*, S.59: „On both the occasions that Filarete refers to head effigies, when they are deposited and when they are recovered, he returns to his own dramatic encounter with similar

#### 5.4 Der Exilant und der Altar Michelangelos

Nach der mutmaßlichen Stiftung des Reliquiars durch Kardinal Angelo Acciaiuoli vom Anfang des 15. Jahrhunderts und den Gerüchten über die Diebstahlversuche aus der Mitte des Jahrhunderts werden für lange Zeit keine Verbindungen mehr zwischen der Kirche San Silvestro und Florenz erwähnt. In den ersten Jahrzehnten des 16.

Jahrhunderts ändert sich dies allerdings schlagartig. Eine ganze Reihe von Florentinern, Nonnen und Künstler, ein ehemals mächtiger Politiker, ein Kardinal und schließlich der Papst selbst tauchen im Zusammenhang mit der Kirche auf.

Unter dem Pontifikat Papst Julius II. wurden im Jahre 1509 – wie ein Dokument aus dem römischen Staatsarchiv verrät – acht Nonnen aus Florenz gerufen, damit sie das Kloster San Silvestro reformieren.<sup>280</sup> Diese Klosterschwestern stammten aus dem Florentiner Kloster San Jacopo und wurden von der Äbtissin Angelica Acciaiuoli angeführt, einer Frau aus eben jenem Geschlecht, dem gut 100 Jahre früher schon der Kardinal entstammte, der wohl das Reliquiar in Auftrag gegeben hatte.<sup>281</sup> Nur einer der mir bekannten Stammbäume der Familie Acciaiuoli kennt eine Angelica.<sup>282</sup> Diese Tochter des Niccolò di Dardano Acciaiuoli soll zusammen mit ihrer Schwester Gabriella Nonne im Florentiner Kloster Santa Chiara gewesen sein.<sup>283</sup> Obwohl diese Angelica laut dem Stammbaum schon 1499 verstorben sein soll, halte ich es dennoch für wahrscheinlich, dass sie mit der späteren Äbtissin des Klosters San Silvestro identisch ist. Erhärtet wird diese Annahme dadurch, dass sowohl in dem Dokument, welches uns über die Übernahme von San Silvestro durch die Florentiner Schwestern berichtet, als auch im erwähnten Stammbaum der Acciaiuoli ein Bruder dieser Nonne namens Francesco auftaucht.<sup>284</sup> In demselben Dokument werden auch der Kardinal Marcantonio Colonna und der Florentiner Gonfaloniere auf Lebenszeit Piero Soderini erwähnt, eine Tatsache, die später noch von Interesse sein wird. In jener Zeit scheinen auch am Bau von Konvent und Kirche Arbeiten vorgenommen worden zu sein. Der Florentiner Architekt Piero Rosselli gibt sich nämlich in einem Brief an Michelangelo

relics.”

<sup>280</sup> ASR, Miscellanea Corvisieri, 208/3. Es handelt sich um eine spätere Zusammenstellung, welche der Kompilator nach eigenen Angaben aus Aufzeichnungen der Florentiner Nonne Cecilia dei Falchi entnommen hat. Vgl. auch: Kane, San Silvestro, S.58.

<sup>281</sup> Vielleicht handelt es sich um das Kloster San Jacopo e Lorenzo in Via Ghibellina. Juan S. Gaynor/Ilaria Toesca, San Silvestro in Capite, Roma 1963, S.96; Walter Paatz/Elisabeth Paatz, Die Kirchen von Florenz, Frankfurt a.M. 1941, Bd.II, S.427.

<sup>282</sup> Der Stammbaum findet sich in der von Davide Shamá betreuten Internetdatenbank „Genealogie delle famiglie nobili italiane“ (<http://sardimpex.com>).

<sup>283</sup> Interessanterweise trug S. Chiara, bevor es 1452 von den Klarissinnen übernommen wurde, auch den Namen San Giovanni Decollato. Paatz, Kirchen von Florenz, Bd.I, S.454.

<sup>284</sup> „Francesco Acciuchiaoli fratello alla Badessa.” Daneben werden noch der Bruder von Cecilia dei Falchi mit Namen Niccolò und Francesco de Lutiano, der Bruder der Schwester Brigida erwähnt. ASR Miscellanea Corvisieri, 208/3.

als Baumeister der Nonnen aus.<sup>285</sup> Rosselli spielt dann auch eine entscheidende Rolle bei einem großangelegten Projekt in San Silvestro, das weitere Personen aus Florenz mit einschließt.

#### 5.4.1 Das Projekt Piero Soderinis

Seit 1513 lebte Piero Soderini als Exilant in Rom. Wie schon angesprochen stieß er sich an der geringen Beachtung, welche man am Tiber der Reliquie des Florentiner Stadtpatrons San Giovanni Battista zollte. Er wollte deshalb durch die Errichtung eines repräsentativen Tabernakels, das den Kopf des Täufers aufnehmen sollte, diesem unmöglichen Zustand ein Ende bereiten. Einige Informationen zu diesem Projekt sind aus einem Briefwechsel, der zwischen Roselli, Soderini, Antonio del Tanghero und Michelangelo geführt wurde, bekannt.<sup>286</sup> Die Briefe, die zwischen dem 8. Mai und dem 26. November 1518 an Michelangelo gesandt wurden, lassen die Planungsgeschichte dieses Projektes erkennen. So trat im Frühjahr 1518 Piero Soderini an Piero Rosselli heran und bat ihn, einen Entwurf für ein Tabernakel aus Marmor zu entwerfen und diesen Michelangelo zur Prüfung und Überarbeitung vorzulegen.<sup>287</sup> Danach wurde an Michelangelo, der für dieses Projekt nicht nach Rom kommen wollte, wohl ein Plan der Kirche geschickt, und es werden Antonio del Tanghero und Rossellis Sohn Domenico als Mitarbeiter genannt.<sup>288</sup> Michelangelo aber scheint diesem Projekt nicht sonderlich geneigt gewesen zu sein, und so wandte sich Piero Soderini am 7. Juni 1518 nochmals an den Künstler und bat ihn, unter Hinweis auf die Vernachlässigung der Reliquie des Florentiner Stadtheiligen, um eine Zeichnung für „uno altare e o[r]namento et [...] locho per dua sepulture,“ welche mit Halbreiefs und nicht mit Statuen versehen seinen sollten, da diese in Rom im Laufe der Zeit spurlos verschwänden.<sup>289</sup> Mitte Juni schickte Roselli dann anscheinend Antonio del Tanghero mit einer Entwurfzeichnung für einen Altar nach Florenz, die Michelangelo nach seinen Vorstellungen abändern sollte.<sup>290</sup>

<sup>285</sup> Paola Barocchi/Renzo Ristori, *Il carteggio di Michelangelo*, Bd.II, Firenze 1967, S.15.

<sup>286</sup> Anny E. Popp unterzog 1927 diesen Vorgang das erstmal einer genauen Untersuchung. Popp, *Unbekannte Projekte Michelangelos*, S.452ff. Im Jahre 1999 nimmt sich dann William E. Wallace noch einmal in größerem Umfang dieses Themas an. William E. Wallace, *Friends and Relics at San Silvestro in Capite*, Rome, in: *Sixteenth Century Journal* XXX/2 (1999), S.419ff. Vgl. aber auch: Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd.III, S.848f.; Gaynor/Toesca, *San Silvestro in Capite*, S.94ff.; Benedetta Matucci, „Ornamentation symbolique“: una rilettura del cenotafio Soderini di Benedetto da Rovizzano, in: *Artista* 2007, S.93.

<sup>287</sup> Rosselli an Michelangelo (8.5.1518): „uno dise[g]nio per uno tabernacolo di ma[r]mo per metevi la testa di Sa[n]to Giovanni Batista.“ Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.2.

<sup>288</sup> Rosselli an Michelangelo (22.5.1518); Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.15.

<sup>289</sup> Soderini an Michelangelo (7.6.1518): „perché a Roma veggo che, con il tempo, le figure et statue sono levate via.“ Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.20; davor hatte auch Rosselli nochmal mit Michelangelo Kontakt aufgenommen: Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.17.

<sup>290</sup> Popp, *Unbeachtete Projekte Michelangelos*, S.453.

Letzterer scheint Tanghero daraufhin genaue Anweisungen erteilt zu haben, die wohl beinhalteten, dass der Altar in Florenz von mehreren Mitarbeitern gefertigt werden sollte, was auf die Zustimmung Soderinis stieß.<sup>291</sup> Mehrere Monate später, am 30. Oktober 1518, zeigte sich Soderini dann sehr erfreut über eine Entwurfszeichnung, die er aus Florenz erhalten hatte, und versuchte Michelangelo dazu zu überreden, doch noch nach Rom zu kommen.<sup>292</sup> Am 2. November schrieb Rosselli an Michelangelo, dass Tanghero eine Entwurfzeichnung aus Florenz mitgebracht habe und er ihm demnächst einen Grundriss der Kirche zukommen lasse, und er wies ihn darauf hin, dass er den Chor der Kirche für den Altar nach hinten verschieben könne, der Altar aber auf keinen Fall höher als 49 Palmi werden dürfe.<sup>293</sup> Interessanterweise sandte Michelangelo daraufhin aber einen Altarentwurf nach Rom, der fast doppelt so hoch ausfiel und sich zum Bedauern Rossellis und Soderinis auch nicht maßstabsgetreu verkleinern ließ. Sie baten ihn daher in einem weiteren Brief, seinen Entwurf für den Hochaltar den Gegebenheiten des Kirchenbaus anzupassen.<sup>294</sup>

Dies sind die letzten Nachrichten, die wir über das Projekt haben. Bei einer am 20. April 1522 vorgenommenen Weihe eines Altares für die Heiligen Johannes den Täufer, Stefanus und Silvester, in der man lange die Weihe des Hochaltares erkennen wollte, handelt es sich aber wohl nicht um diesen, und wir wissen daher leider nicht, wann er geweiht wurde.<sup>295</sup>

Mehrere Zeichnungen Michelangelos wurden mit dem Projekt Soderinis in Verbindung gebracht. Während es für die Zuschreibung eines Tabernakelentwurfs<sup>296</sup> und eines ädikulaartigen Architekturentwurfs<sup>297</sup> keine weiteren Anhaltspunkte gibt, erscheint

<sup>291</sup> Soderini an Michelangelo (19.6.1518 u. 24.7.1518); Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.31 u.S.39.

<sup>292</sup> Soderini an Michelangelo (30.10.1518); Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.102.

<sup>293</sup> Rosselli an Michelangelo (2.11.1518); Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.104.

<sup>294</sup> Antonio del Tanghero an Michelangelo (26.11.1518); Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.113. Zu Tanghero vgl. auch: Giustina Scaglia, Antonio del Tanghero in Rome in 1518 with Pietro Rosselli, Michelangelo Buonarroti and Antonio da Sangallo il Giovane, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38 (1994), S.219ff.

<sup>295</sup> Anny Popp hatte dies aufgrund einer bei Giacchetti (Giacchetti, *Historia della venerabile Chiesa*, S.49) wiedergegebene Inschrift angenommen. Popp, *Unbeachtete Projekte Michelangelos*, S.458; Gaynor/Toesca sind allerdings der Meinung, diese Weihe beziehe sich auf einen Altar, welcher sich im rechten Querschiff der Kirche befunden habe. Gaynor/Toesca, *San Silvestro*, S.100, Anm.1.

<sup>296</sup> Zur Zuschreibung durch Thode, Tolnay und Dussler vgl. Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola* Bd.I, Firenze 1962, S.50f.

<sup>297</sup> Charles de Tolnay hatte diese Zeichnung 1948 (Charles de Tolnay, *Michelangelo. III. The Medici Chapel*, Princeton 1948, S.206) mit dem Altarprojekt in S. Silvestro in Zusammenhang gebracht, seine Meinung aber 1975 revidiert (Charles de Tolnay (Hrsg.), *I disegni di Michelangelo nelle Collezioni Italiane*, Firenze 1975, S.98). Eine weiteren Zeichnung Michelangelos wurde von Johannes Wilde 1953 ins Spiel gebracht. Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio*, London 1953, S.40.

einzig die Verso-Seite eines Blattes, welche Zeichnungen mehrerer Grabmäler zeigt, interessant.

Ein möglicher Zusammenhang besteht hierbei jedoch nicht aufgrund des Aussehens der dargestellten Gräber, sondern einzig und allein aufgrund der Tatsache, dass die Recto-Seite ein Fragment eines Plans von San Silvestro aufweist.<sup>298</sup> Sollte hier tatsächlich eine Verbindung bestehen, so müssten mit diesen Gräbern die zwei von Soderini im oben erwähnten Brief vom 7. Juni 1518 angesprochenen Grabmäler gemeint sein. Sie wurden jedoch offensichtlich nie errichtet, und daher ist weder zu sagen, wie sie sich zum Altar verhalten sollten, noch wer hier überhaupt bestattet werden sollte. Waren sie für die Reliquien der beiden Heiligen Stefanus und Silvester gedacht, die ebenfalls in San Silvestro aufbewahrt wurden, oder sollten hier gar Piero Soderini und sein Bruder Francesco in unmittelbarer Nähe des Hochaltars und des Kopfes Johannes des Täufers bestattet werden?

In einem der Briefe bat Piero Soderini Michelangelo um absolute Verschwiegenheit, da Dinge, die des Glaubens wegen getan würden, dies verlangten.<sup>299</sup> Da diese Behauptung im Hinblick auf die Stiftungspraxis jener Zeit äußerst befremdlich wirkt, muss die Bitte um Geheimhaltung des Projekts wohl andere Gründe haben. Diese dürften eher in der prekären politischen Situation zu suchen sein, in der sich Pietro Soderini bewegte. Denn auch wenn er sich durch einen politisch motivierten Gunstbeweis des Papstes in Rom sicher fühlen konnte, so war er doch in Florenz eine *Persona non grata*, mit der kein Florentiner Bürger Umgang pflegen sollte. Darüber hinaus war auch sein Bruder, Kardinal Francesco, zur Zeit der Auftragsvergabe wegen Auseinandersetzungen mit dem Papst im Exil (s.u.). Diese Tatsachen machen Michelangelos zögerliches Verhalten gegenüber der Anfrage seines alten Gönners Piero Soderini verständlich<sup>300</sup> und erklären im Gegenzug vielleicht auch die Eindrücklichkeit des patriotischen Appells Soderinis „noi siamo fiorentine e lui è avvocato e protettore della nostra città di Fiorenza“, mit dem er hoffte, den Florentiner Michelangelo trotz aller Widerstände zur Übernahme des Projektes zu überreden.<sup>301</sup> Die Forderung nach Geheimhaltung eines solch prominenten

<sup>298</sup> Popp geht sehr ausführlich auf die Skizzen zu diesen Grabmälern ein. Da aber am Altar von San Silvestro nie Grabmäler angebracht waren, sind ihre diesbezüglichen Ausführungen in unserem Zusammenhang nicht weiter aussagekräftig. Popp, *Unbeachtete Projekte Michelangelos*, S.464ff. Vgl. zu den Gräbern auch Matucci, „Ornamentation symbolique“, S.93.

<sup>299</sup> Soderini an Michelangelo (7.6.1518): „e queste cose che si fanno per devotione vogl[i]ono essere secrete...“ Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.20.

<sup>300</sup> Wallace glaubt, dass auch aus diesen Gründen das Projekt bei Vasari und Condivi keine Erwähnung findet. Wallace, *Friends and Relics*, S.423. Zu früheren Aufträgen Soderinis an Michelangelo vgl. z.B.: William E. Wallace, *Michelangelo. In and out of Florence between 1500 and 1508*, in: Serafina Hager, Leonardo, Michelangelo and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508, Washington DC.1992, S.63ff.

<sup>301</sup> Soderini an Michelangelo (7.6.1518), Barocchi, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.20.



Projekts erscheint umso naiver, da Grabinschriften für die Soderini auf jeden Fall den Urheber des Projekts verraten hätten. Es ist daher auch aus diesem Grunde nicht anzunehmen, dass die von Soderini angesprochenen Gräber für Mitglieder der Familie bestimmt waren.<sup>302</sup>

#### 5.4.2 Der Hochaltar von San Silvestro in Capite

Inwieweit der Hochaltar, der sich heute in San Silvestro befindet, mit dem Projekt Michelangelos zusammenhängt, ist umstritten.

Der Aufbau des Altars aus weißem Marmor setzt sich aus einer Ädikula mit eingestelltem Triumphbogenmotiv zusammen (Abb.2).

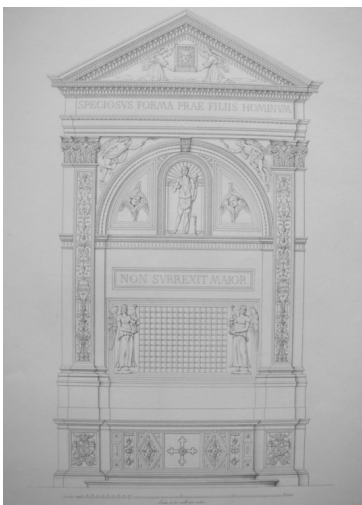


Abb.2: Francesco Tosi, Hochaltar von S. Silvestro in Capite ohne das barocke Tabernakel (aus: Tosi, *Raccolta di monumenti*, Bd.IV, Pl.108)

Auf hoher Basis tragen zwei Pilaster mit korinthischem Kapitäl ein Gebälk und darüber einen Dreiecksgiebel. Eingeschrieben in diese Architektur ist ein auf Pilastern ruhender Rundbogen, in dessen Zwickeln jeweils ein geflügelte Figur erscheint. Das diesen Bogen tragende Kämpfergesims wird unterhalb des Bogenfeldes und hinter den Pilastern der korinthischen Ordnung über die gesamte Breite des Monuments weitergeführt. Das Bogenfeld ist dreigeteilt. Eine Nische mit Muschelfüllung, welche eine Johannesstatue aufnimmt, wird von zwei Feldern mit geflügelten Engelsköpfen flankiert. Die unter dem Bogenfeld liegende Wandfläche wird heute zum größten Teil von einem barocken Tabernakel verdeckt. Sie ist zweigeteilt, und während der obere Teil von mehreren querechteckigen Feldern eingenommen wird, enthält der untere eine vergitterte Nische, die von zwei kandelabertragenden Engeln flankiert wird. Hier sollte die Reliquie des Täufers aufbewahrt werden.

<sup>302</sup> Popp, *Unbeachtete Projekte Michelangelos*, S.460.

Die Schaftauflagen der den Giebel tragenden Pilaster sind ebenso mit Grotteskenornamentik dekoriert wie die Piedestale der Pilaster. Neben dem barocken Tabernakel geht auch die Malerei im Tympanon des Giebels auf spätere Eingriffe zurück.

Während die Forschung lange Zeit kaum eine Spur von Michelangelos Entwurf im Altar in San Silvestro erkennen konnte<sup>303</sup>, wollte Wallace 1999 durchaus die Handschrift des Meisters erkennen. Nach ihm könne der architektonische Entwurf, der von dem barocken Tabernakel und den späteren Umbauten des Chores verunklärt werde, durchaus auf Michelangelo zurückgehen.<sup>304</sup> So zeigen seiner Meinung nach Elemente der Fassade von San Lorenzo in Florenz und die dortige Reliquientribüne, welche ebenfalls nach Vorgaben Michelangelos geschaffen wurde, Ähnlichkeiten zum Aufbau des Altares in San Silvestro.<sup>305</sup> Weitaus vielversprechender erscheint mir im Zusammenhang mit diesem Werk allerdings ein Vorschlag, welchen Anny Popp in einem Nebensatz machte. Demnach könnte der Bildhauer Benedetto da Rovezzano mit der Realisierung des Altars zu tun gehabt haben. Diese Anregung wurde seitdem immer wieder aufgegriffen, jedoch nie einer genaueren Untersuchung unterzogen.<sup>306</sup> Die Urheberchaft Benedetto Ravezzanos wurde aufgrund der Parallelen des architektonischen Aufbaus des Altars und insbesondere seiner ornamentalen Verzierungen mit dem Grabmal Oddo Altovitis in SS.Apostoli in Florenz vermutet.<sup>307</sup> So wird hier z.B. ebenfalls ein Gesims unter dem Rundbogen hinter den Pilastern weitergeführt, und auch das abschließende Gebälk mit der großen Inschrift bietet Parallelen.

Obwohl einzelne Elemente, wie die sich kreuzenden Füllhörner der Piedestale oder Flügelpaare der Schaftauflagen der Pilaster, auch auf Michelangelos Grabmal für Julius II. auftauchen<sup>308</sup>, erscheinen mir doch die Bezüge zu ornamentalen Arbeiten Benedetto

<sup>303</sup> „Der Altar [...] atmet kaum noch etwas vom Geiste Michelangelos.“ Popp, *Unbeachtete Projekte Michelangelos*, S.472. „quasi niente del progetto di Michelangelo poteva essersi conservato nell altare.“ Gaynor/Toesca, *San Silvestro*, S.96. „dass Michelangelo mit seiner gegenwärtigen Gestaltung nicht in Zusammenhang gebracht werden darf.“ Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd.III, S.864. „che non presenta caratteri michelangiolesche.“ Angela Catalano, *San Silvestro in Capite*, in: *Roma sacra 5* (1998), S.16.

<sup>304</sup> Wallace, *Friends and relics*, S.432. Weitere Zweifel räumt er mit der Bemerkung „not every Michelangelo is a masterpiece“ aus. Ebd.S.436.

<sup>305</sup> Wallace, *Friends and relics*, S.432ff.

<sup>306</sup> Popp, *Unbeachtete Projekte Michelangelos*, S.472; Wilde, *Italian Drawings*, S.40, Anm.2; Gaynor/Toesca, *San Silvestro*, S.100; Buchowiecki, *Handbuch*, Bd.III, S.864; Catalano, *San Silvestro*, S.16. Die anscheinend unpublizierte Arbeit über Benedetto da Rovezzano von Eugenio Luporini aus dem Jahre 1964 konnte ich leider nicht einsehen. Eugenio Luporini, *Benedetto da Rovezzano. Scultura e decorazione a Firenze tra il 1490 e il 1520*, Milano 1964.

<sup>307</sup> Gaynor/Toesca, *San Silvestro*, S.100; Buchowiecki, *Handbuch*, Bd.III, S.864.

<sup>308</sup> Popp, *Unbeachtete Projekte Michelangelos*, S.472.

da Rovezzanos überzeugender. Dafür spricht neben den erwähnten Füllhörnern und Flügelpaaren auch die eigenwillige Gestaltung der kleinen Schrifttäfelchen mit ihren seitlichen Einbuchtungen auf den Piedestalen des Altares in San Silvestro, die auf Entwurfzeichnungen Benedetto da Rovezzanos Parallelen finden (Abb.3 u.4).



Abb.3: S. Silvestro in Capite, Rom, Hochaltar, Detail: Piedestal (Detail aus: Tosi, *Raccolta di monumenti*, Bd.IV, Pl.108)



Abb.4: Benedetto da Rovezzano, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett KdZ 5557 (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

Und durch seine wie auch immer geartete Mitarbeit könnte meiner Meinung nach vielleicht auch ein weiteres auffälliges Motiv am Altar von San Silvestro erklärt werden. Der linke Zwickelengel bricht durch ein Detail seiner Körperhaltung in auffälliger und eher un gelenk wirkender Weise mit der Tradition solcher Darstellungen (Abb.5). Bei ihm nämlich ist das angewinkelte Bein nicht wie üblich hinter dem ausgestreckten Bein, sondern vor diesem positioniert, ein Motiv, das nicht auf die Darstellung der geflügelten Genien und Viktorien in den Zwickeln römischen Triumphbögen zurückgeht, sondern eher an das Standmotiv antiker Statuen oder Darstellungen auf antiken Sepulkralreliefs bzw. deren Rezeption in der Renaissanceskulptur erinnert.

Eine ähnliche Stellung der Beine bei einer Figur, die sich in einem Bogenzwickel befindet, bietet jedoch – meines Wissens – einzig und allein ein Altar, der eben jenem Benedetto da Rovezzano zugeordnet werden kann. Es ist das der Altar der Familie Sernigi in der Kirche Santa Trinità in Florenz. Die dortige rechte Zwickelfigur zeigt ebenfalls das Motiv des vor dem Standbein abgewinkelten Beines (Abb.6).<sup>309</sup>

<sup>309</sup> Der Altar in seiner heutigen Form geht auf einen Auftrag der Familie Sernigi aus dem Jahre 1552 zurück. Es wurden dabei jedoch Teile eines Altares wiederverwendet, welchen Benedetto da Rovezzano zwischen 1505 und 1513 für den Abt von S. Salvi geschaffen hatte. So könnten auch die Zwickelfiguren gut auf Bendettos Arbeit zurückgehen. Vgl. Maria Grazia Duprè u.a., *La Chiesa di Santa Trinità a Firenze*, Firenze 1987, S.240.

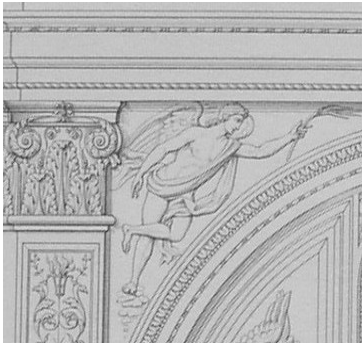


Abb.5: S. Silvestro in Capite, Rom, Hochaltar, Detail: linke Zwickelfigur (Detail aus: Tosi, *Raccolta di monumenti*, Bd.IV, Pl.108)

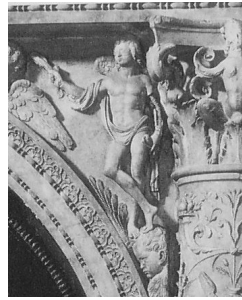


Abb.6: Sernigialtar, Florenz, SS. Trinità, Detail: rechte Zwickelfigur (Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München)

Sie ist zwar freiplastisch gearbeitet, der Oberkörper ist mehr dem Betrachter zugewandt, und das Standmotiv ist ein anderes, jedoch entsprechen neben den überkreuzten Beinen auch die Drapierung des Gewandes, die Haltung der Arme und sogar das Attribut weitgehend der entsprechenden Figur des Altares in San Silvestro.

Neben Benedetto da Rovezzano gibt es jedoch meiner Ansicht nach noch Hinweise auf einen anderen Künstler, denen man nachgehen sollte. Denn neben den Parallelen zum Grabmal Altovitis bietet der architektonische Aufbau des Altares von San Silvestro auch einige Anknüpfungspunkte an einen Grabmalsentwurf aus dem Umkreis Andrea Sansovinos (Abb.7).



Abb.7: Andrea Sansovino (Umkreis), Grabmalentwurf, Weimar, ehem. Kunstsammlungen (aus: Huntley, Sansovino, Fig.71)

Im Vergleich mit dem Monument für Altoviti fehlt hier zwar die Frieszone der Ädikula mit der Inschrift, jedoch findet man hier ebenfalls das hinter den Pilastern über die gesamte Breite weitergeführte Gesims, und auch der abschließende Giebel stellt eine Parallele dar. Auch die Ornamentik unseres Altares, so insbesondere das Motiv der

gekreuzten Füllhörner, findet Entsprechungen im Werk Sansovinos.<sup>310</sup> Diese Beobachtungen sprechen allerdings keineswegs gegen Benedetto da Rovezzano, da dieser in den Jahren unmittelbar vor der Entstehung des Monuments in San Silvestro unter der Leitung eben jenes Andrea Sansovino in Loreto arbeitete. Auch bei früheren Werken Sansovinos, wie insbesondere dem Corbinellialtar in Santo Spirito in Florenz, wurde über eine Mitarbeit Benedetto da Rovezzanos an der ornamentalen Dekoration, in welcher wiederum Füllhörner auf den Piedestalen erscheinen, spekuliert.<sup>311</sup> Und auch zum Auftraggeber Piero Soderini sind enge Beziehungen Benedetto da Rovezzanos nachgewiesen. Während jener als erster Mann des Staates die Geschicke von Florenz leitete, gab er dort für die Kirche Santa Maria del Carmine ein repräsentatives Wandgrabmal bei Benedetto da Rovezzano in Auftrag.<sup>312</sup>

Pieros Soderinis Gang ins Exil und sein Tod in Rom verhinderten allerdings, dass er in Florenz bestattet wurde. Auffälligerweise fand er in Rom jedoch seine letzte Ruhestätte nicht in San Silvestro, sondern, wie auch sein Bruder, Kardinal Francesco Soderini, in Santa Maria del Popolo.<sup>313</sup> Dies könnte meiner Meinung nach ein Hinweis darauf sein, dass Soderini das Altarprojekt in San Silvestro unter Umständen nicht bis zu seiner Realisierung begleitete. Die Gründe hierfür liegen am ehesten in der Person des Auftraggebers und den politischen Ereignissen der frühen 20er Jahre des 16. Jahrhunderts. Dabei muss man insbesondere die Rolle von Kardinal Francesco Soderini betrachten, der zu seinem Bruder Piero ein außerordentlich enges Verhältnis pflegte.<sup>314</sup> Beide waren Cousins Lorenzo de' Medici und insbesondere über ihren Vater Tommaso Soderini ursprünglich bestens ins Netzwerk der Medici in Florenz integriert. Lorenzo de' Medici förderte insbesondere die Karriere von Francesco entscheidend.<sup>315</sup> Mit der Vertreibung der Medici aus Florenz im Jahre 1494 stiegen die Soderini dann aber zu den Protagonisten des neuen republikanischen Regimes auf, und vor allem mit der Ernennung Pieros zum Gonfaloniere auf Lebenszeit im Jahre 1502 wurden sie zu den

<sup>310</sup> So z.B. am Corbinelli Altar in Santo Spirito in Florenz oder an Sansovinos Grabmälern für die Kardinäle Sforza und Basso in Santa Maria del Popolo. Zu möglichen Verbindungen zwischen Sansovino und Soderini zur Zeit von Soderinis Herrschaft über Florenz vgl. David Frapiccini, „Disciplina etrusca“ e propaganda filo-fiorentina nelle opere romane di Andrea Sansovino al tempo di Giulio II., in: Claudio Crescentini/Claudio Strinati (Hrsg.), Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento, Firenze 2008, S.535.

<sup>311</sup> Eugenio Luporini nach: Elena Capretti, Benedetto da Rovezzano, in: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd.9, München-Leipzig 1994.

<sup>312</sup> Zu diesem Grabmal vgl. u.a. Matucci, „Ornamentation symbolique“, S.74-109.

<sup>313</sup> Forcella, Iscrizioni, Bd. XIII, S.523, Nr.1294 u. Nr.1295.

<sup>314</sup> Vgl. Kate J.P. Lowe: „No instance is known when Francesco and Piero publicly took opposite sides in a dispute of any sort.“ Lowe, Church and Politics, S.3.

<sup>315</sup> So wurde er mit der Unterstützung der Medici 1478 Bischof von Volterra. Lowe, Church and Politics, 14ff.

Antagonisten der auf eine Rückkehr nach Florenz bedachten Familie Medici. Mit Piero, dem ersten Mann im toskanischen Stadtstaat, und ab 1503 mit Francesco als Kardinal in Rom verfügte die Familie Soderini aber über eine solide Machtposition.<sup>316</sup> Diese erhielt einen herben Schlag, als den Medici mit Hilfe spanischer Truppen die Rückkehr nach Florenz gelang und Piero ins Exil nach Ragusa fliehen musste. Um seinem Bruder zumindest die Rückkehr nach Rom zu ermöglichen, schloss Francesco Soderini nach dem Tod von Papst Julius II. einen Pakt mit Kardinal Giovanni de' Medici, dem er bis dahin stets feindlich gegenübergestanden war. Als Gegenleistung für Soderinis Stimme und seine Einflussnahme im Konklave zu Gunsten des Medici-Kandidaten sollte Piero Rom als Exilsort zugestanden werden und eine Heirat zwischen den Familien Medici und Soderini in Betracht gezogen werden.<sup>317</sup> Als dann tatsächlich Giovanni de' Medici zum Papst gewählt wurde, kam Piero Soderini nach Rom, wo er anscheinend ein ruhiges und politikfreies Leben zu führen suchte.<sup>318</sup> Ganz anders verhielt sich sein Bruder, Kardinal Francesco, der den Kampf gegen die rivalisierende Familie wieder aufnahm. Er war in mehrere Verschwörungen gegen Papst Leo X. und die Familie Medici verwickelt. Obwohl nicht sicher ist, ob er an der Verschwörung des Jahres 1517 beteiligt war bzw. ob diese Verschwörung überhaupt existierte oder ob es sich nur um einen machtpolitischen Winkelzug des Papstes handelte, musste Francesco Soderini fluchtartig die Stadt verlassen.<sup>319</sup> Er floh nach Fondi und fand dort Unterschlupf auf einem Gut der Familie Colonna. Erst Papst Leos Tod ermöglichte ihm die Rückkehr nach Rom, wo seine feindliche Einstellung gegen die Medici wieder klar zu Tage trat. In der Familie Colonna hatte er einen starken Verbündeten und hatte damit auch Teile der ghibellinischen Partei auf seiner Seite.<sup>320</sup> Er unterstützte 1522 ein fehlgeschlagenes Komplott, Florenz mit Waffengewalt einzunehmen, und eine Verschwörung innerhalb der Stadt, die seinen Bruder Piero wieder an die Spitze des Staates bringen sollte.<sup>321</sup> Piero, der nun wiederum zum Rebellen erklärt wurde, starb noch im selben Jahr. Infolge seiner Teilnahme am Versuch, in Sizilien ein Königreich unter Herrschaft der Colonna

<sup>316</sup> Auch Francesco engagierte sich, ebenso wie seine Brüder Paolantonio und Giovanvettorio in der Florentiner Politik. Vgl. z.B.: Lowe, *Church and Politics*, S.27ff. Zu Francescos Besitzungen in Rom vgl.: Kate J.P. Lowe, *A florentine prelate's real estate in Rome between 1480 and 1524. The residential and speculative property of Cardinal Francesco Soderini*, in: *Papers of the British School at Rome* LIX (1991), S.265ff. und Lowe, *Church and Politics*, S.192ff.

<sup>317</sup> Lowe, *Church and Politics*, S.72f. Zu dieser ehelichen Verbindung kam es aber nie. Ebd.S.97f.

<sup>318</sup> Trotzdem tauchte sein Name stets auf, wenn Gerüchte über Verschwörungen gegen die Mediciherrschaft in Rom aufkamen. Lowe, *Church and Politics*, S.93f.

<sup>319</sup> Diskussion zu diesem Thema u.a. bei: Lowe, *Church and Politics*, S.104ff.

<sup>320</sup> Da die Medici mit den Orsini alliiert waren, hatten die Soderini „little choice but to ally themselves, in a general way, to the Colonna.“ Lowe, *Church and Politics*, S.54. Zur Bedeutung des Begriffs „ghibellinisch“ in diesem Zusammenhang vgl. ebd. 126.

<sup>321</sup> Zu diesen beiden Unternehmungen: Lowe, *Church and Politics*, S.127.

und der Protektion des französischen Königs einzurichten, wurde Kardinal Francesco Soderini dann 1523 verhaftet und in der Engelsburg eingekerkert. Nach dem Tod Papst Adrians VI. gelang es ihm, wieder zu einem Ausgleich mit den Medici zu kommen. Er stimmte im Konklave für Giuliano de' Medici (Clemens VII.), und im Gegenzug wurde seine Familie rehabilitiert.<sup>322</sup> Kardinal Soderini starb im Jahre 1524 und wurde wie sein Bruder Piero in Santa Maria del Popolo bestattet.

Den Zugang zur Kirche San Silvestro und die erst damit mögliche Auftragsvergabe für die Errichtung eines Altares zu Ehren Johannes des Täufers ermöglichte Piero Soderini sein gutes Verhältnis zur Familie Colonna. Auch zur Äbtissin des Klosters, Angelica Acciaiuoli, die mit ihren Clarissinnen ja zu Pieros Amtszeit in Florenz und mit seiner ausdrücklichen Billigung nach Rom ging, hatte er sicherlich gute Kontakte.<sup>323</sup> Doch auch wenn die Soderini in zwei entscheidenden Situationen zu einem *modus vivendi* mit den Medici fanden und trotz ihrer Verbindung zu Familie Colonna, die San Silvestro als ihr „Hauskloster“ ansah, halte ich es für unwahrscheinlich, dass der Altar in seinem schließlich realisierten Zustand auf den Auftrag Piero Soderinis zurückzuführen ist. Dagegen spricht schon die Tatsache, dass die beiden Brüder ihre letzte Ruhestätte in Santa Maria del Popolo fanden. Entscheidend ist aber meiner Meinung nach, dass es kaum wahrscheinlich erscheint, dass – nach all den Jahren der Gegnerschaft, Verschwörungen und fehlgeschlagenen Versöhnungen - es die Päpste aus der Familie Medici zugelassen hätten, dass die Familie Soderini, welche die mediceischen Herrschaftsansprüche über Florenz so hartnäckig und zeitweise erfolgreich bekämpfte, ausgerechnet die Kopfreliquie Johannes des Täufers vereinnahmen sollte. Denn der Stadtpatron Johannes der Täufer wurde im Bewusstsein der Florentiner als ein Garant für die Freiheit der Stadt verstanden, für die beide Familien zu kämpfen beanspruchten.<sup>324</sup> Piero Soderini wäre damit gelungen, was über hundert Jahre lang kein Florentiner in Rom erreicht hatte, und er hätte dadurch sich und seine Familie als die eigentlichen und pflichtbewussten Wahrer Florentiner Werte und Traditionen repräsentieren können.

Es sieht also alles in allem durchaus danach aus, dass zwar der Anstoß, einen Altar in San Silvestro zu erbauen, auf den Auftrag Soderinis an Michelangelo zurückging, dass

<sup>322</sup> Lowe, *Church and Politics*, S.132ff.

<sup>323</sup> So war Alessandro Acciaiuoli während seiner Regierungszeit in Florenz sein enger Mitstreiter. Vgl. Humfrey C. Butters, *Governor and Government in early sixteenth Century Florence (1502-1519)*, Oxford 1985, S.131.

<sup>324</sup> So stellt Ugolino Verino in der 2. Hälfte des 15. Jhs. fest: „Under the protection of such a saint, the Florentines' liberty will always be safe“. Zitiert nach: Stefano U. Baldessarri/Arielle Saiber, *Images of Quattrocento Florence. Selected Writings in Literature, History, and Art*, New Hawen-London 2000, S.209.

es jedoch eher die Nonnen von San Silvestro waren, welche das Projekt dann vollendeten. Denkbar ist, dass die Arbeiten von Piero und Domenico Rosellino sowie von Antonio del Tanghero nach einem stark modifizierten und den Gegebenheiten angepassten Plan Michelangelos ausgeführt wurden<sup>325</sup>, oder aber, dass Benedetto da Rovezzano die Leitung übernahm und unter Umständen ein völlig neues Projekt entwarf.

---

<sup>325</sup> Popp, Unbeachtete Projekte Michelangelos, S.464.



## 6. GRABMÄLER VON FLORENTINERN IN ROM

### 6.1 „Roma mihi dabat tumulum, florentia vitam“

Auf dem Grab des 1469 verstorbenen Niccolò Strozzi in Santa Maria sopra Minerva in Rom konnte man folgende Inschrift lesen: „Rom gab mir ein Grab, Florenz das Leben / Niemand will an einem anderen Ort geboren werden und sterben.“<sup>326</sup>

Auch wenn man sich den Ort, an dem man stirbt, nicht aussuchen kann, so doch in den meisten Fällen denjenigen der Grabstätte. Nicht alle Florentiner, die in Rom starben, ließen sich wie Niccolò Strozzi auch in der Ewigen Stadt begraben, sondern eine ganze Reihe von ihnen zog die Heimatstadt als letzte Ruhestätte vor. So wird z.B. der Leichnam des Ende 1507 verstorbenen Antonio Altoviti nach Florenz überführt und hier am 22. Februar 1508 in der Familienkirche der Altoviti in Santi Apostoli bestattet. Und dies, obwohl Antonio Altoviti, der in Rom geboren war, als erfolgreicher Kaufmann und Bankier sein Unternehmen in der Tiberstadt etabliert hatte und hier mehrere Häuser und eine Vigna besaß und obwohl er durch die Hochzeit mit seiner Cousine und Papstnepotin Dianora di Clarenza Cibo zudem mit einer bedeutenden Familie in Rom verbunden war und sein Schwiegeronkel Papst Innozenz VIII. ihm wichtige Ämter übertragen hatte.<sup>327</sup> Von einem anderen Florentiner, dem Kardinal Alberto dei Alberti weiß man, dass er zwar sein Herz in Rom in der Capella di S. Ilario in der Lateranskirche bestatten ließ, seinen Körper jedoch in Florenz in der Grablege der Alberti in Santa Croce.<sup>328</sup>

Ein solches Verhalten stellt allerdings nicht die Regel dar. Auch wenn sie nicht wie Niccolò Strozzi oder Diotallevi Neroni durch ihre Situation als Exilanten an einer letzten Ruhestätte in der Heimat gehindert wurden<sup>329</sup>, fanden einige Florentiner aus

<sup>326</sup> „Nicolao Strozio Leonardi F / Roma Mihi Tribuit Tumulum Florentia Vitam / Nemo Alio Vellet Nasci Et Obire Loco / M CCCC LXIX“ Das Grab existiert heute nicht mehr. Forcella überliefert den zweiten Teilsatz mit: „Nemo Alio Loco [!] Vellet Nasci Et Obire Loco.“ Forcella, *Iscrizioni*, Bd.I, S.419, Nr.1599. Diese Wiedergabe entspricht allerdings nicht dem Schema des elegischen Distichons. Die wohl korrekte, oben angegebene Inschrift bestätigt ein Dokument im Archivio Generale del Ordine dei Predicatori in Santa Sabina (XI. 2890 a Res historicae. *Discriptio ecclesiae*, saec.XVIII, ms, pp. 131, S.112). Zu Lage und Aussehen des Grabes ebd.: „a poco distante della sepoltura di Luca de Passis descritta a pag. 98. [= sotto il quarto confessionario, Einf. von mir] si vedeva una seppoltura con l'arme in mezzo nella quale si leggeva Nicolao Strotio Leonardi Filio...“ Niccolò di Leonardo Strozzi hielt sich von 1453 bis zu seinem Tode 1469 in Rom auf. Als einer der reichsten Florentiner seiner Zeit leitete er die Familienbank zusammen mit seinen Brüdern Jacopo und Filippo und war für seine Fettleibigkeit bekannt, was auch die Büste Mino da Fiesoles in Berlin bestätigt. Vgl. Shelley E. Zuraw, *The sculpture of Mino da Fiesole*, Ann Arbor 1993, S.491ff.

<sup>327</sup> Zu Antonio Altoviti vgl. Kap. II.10.

<sup>328</sup> Arnaldo D'Addario, Alberti, Alberto, in: *DBI*, Bd.1, S.679f. Vgl. auch: Francisci Albertini, *Opusculum de Mirabilibus novae Urbis Romae*, hg. von August Schmarsow, Heilbronn 1886, S.44.

<sup>329</sup> Niccolò Strozzi war nie offiziell verbannt worden, er zog allerdings anscheinend ein freiwilliges Exil einer Konfrontation mit den Medici vor, vgl. z.B. Zuraw, Mino, S.492.

angesehenen Familien den Gedanken, in Rom bestattet zu werden, offensichtlich nicht abwegig.

Die Anzahl der heute noch vorhandenen Grabmäler von Florentinern in Rom gibt wohl nur einen Bruchteil des ursprünglichen Bestands wieder. Von vielen kennt man nur noch die bei Vincenzo Forcella angegebenen Inschriften, andere sind lediglich durch Zeichnungen überliefert worden.<sup>330</sup> Was die erhaltenen Monumente betrifft, so befinden sich die wenigsten – soweit dies nachvollziehbar ist – an ihren originalen Aufstellungs-orten, weitere sind durch puren Zufall nach Jahrhunderten wiederentdeckt worden, wie die skulptierte Grabplatte des Leonardo Dati.<sup>331</sup> Es handelt sich zumeist um mehr oder weniger aufwendig gestaltete Grabplatten, unter denen diejenigen der Bischöfe Leonardo Dati in il Gesù und Roberto Cavalcanti in San Silvestro in Capite sowie die des Kaufmanns Filippo della Luna in Santa Maria del Popolo<sup>332</sup> durch die Reliefdarstellung einer Ganzkörperfigur herausstechen.<sup>333</sup> Neben der Grabplatte Roberto Cavalcantis, die später wegen ihrer ikonographischen Merkmale noch eingehender untersucht wird, ist insbesondere diejenige des Filippo della Luna in Santa Maria del Popolo interessant.<sup>334</sup> Francesco Caglioti schreibt sie Mino da Fiesole zu.<sup>335</sup> Dafür sprechen nicht nur stilistische Überlegungen.<sup>336</sup> Auch das Ambiente, in dem sich der Künstler bei seinem ersten Romaufenthalt bewegte, begünstigt eine derartige Zuschreibung. Mino da Fiesoles erstes Werk in Rom ist die auf 1454 datierte Büste des oben schon erwähnten Niccolò Strozzi<sup>337</sup>, und auch für dessen Cousin Rinaldo della Luna schuf er im Jahre 1461 in Rom eine jener in Florenz in den vorangegangenen

<sup>330</sup> So das Grabmal der Francesca Tornabuoni (vgl. Kap. II.2.2) oder die Grabplatte des Giovannfrancesco Martelli (vgl. Kap. II.5.4.3).

<sup>331</sup> Sie kam Anfang des letzten Jahrhunderts bei Restaurierungsarbeiten in Il Gesù zum Vorschein, da ihre ehemalige Rückseite als Grabplatte für eine andere Bestattung wiederverwendet worden war. Dazu: Pietro Tacchi Venturi, *La pietra tombale di L. Dati*, in: *Archivio della Romana Società di Storia Patria* 52 (1929), S.491-500.

<sup>332</sup> Vgl. Forcella, *Iscrizioni*, Bd.I, S.317, Nr.1186; Jörg Garms u.a., *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*. 1. Band: *Die Grabplatten und Tafeln*, Rom-Wien 1981, S.205f. Über Filippo della Luna, der 1449 verstarb, ist wenig bekannt. Unter dem Jahr 1446 taucht sein Name mit der Berufsbezeichnung „mercatante“ im *Liber Fraternitatis* der Bruderschaft von Santo Spirito in Sassia auf: „Io Filippo Dellaluna, mercatante fiorentino, entrai il di VI. di luglio 1446 in detta compagnia“ Pietro Egidi, *Necrologi e libri affini della provincia romana*, Roma 1914, Bd.II, S.230.

<sup>333</sup> Auch die Grabplatte von Giovanni Martelli (gest.1498) in S. Luigi dei Francesi soll den Toten als Relieffigur in priesterlichem Gewand gezeigt haben. Forcella, *Iscrizioni*, Bd.III, S.8, Nr.12.

<sup>334</sup> Abbildung bei Garms, *Mittelalterliche Grabmäler*, Abb.188.

<sup>335</sup> Francesco Caglioti, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in: *Bollettino d'Arte* 67 (1991), S.40f.

<sup>336</sup> Caglioti streicht den florentinischen Charakter der Platte hervor und betont deren Verwandtschaft mit jener des Jacques de Pencoëdic im Hof des Palazzos von San Luigi dei Francesi in Rom (nach ihm aus der Werkstatt Minos), in der er starke Anklänge an Minos Ziborium in Santa Maria del Popolo erkennen möchte. Caglioti, *Mino da Fiesole*, S.39. Zu Florentiner Einflüssen und der Platte des Jacques de Pencoëdic vgl. auch Garms, *Grabmäler*, S.206.

<sup>337</sup> Zuraw, *Mino*, S.491ff.

Jahren in Mode gekommenen Büsten.<sup>338</sup> In eben jenem Rinaldo della Luna wird nun der Auftraggeber der Grabplatte aus Santa Maria del Popolo vermutet. Er habe sie für das Grab seines 1449 verstorbenen Onkels Filippo di Francesco della Luna, der in Rom ebenso wie seine Neffen Rinaldo und Pandolfo ein Bankgeschäft betrieb, gestiftet. Allerdings muss die Grabplatte dann einige Jahre nach dem Tode des Filippo entstanden sein, da Mino da Fiesole wohl erst gegen 1454 nach Rom kam.<sup>339</sup> Monumentale Wandgrabmäler mit Liegefigur haben sich in den Gräbern des Francesco Tornabuoni und des Diotisalvi Neroni in Santa Maria sopra Minerva erhalten. Wandgrabmäler mit Büsten zeigen die Monumente der Gebrüder Bonsi in San Gregorio Magno und des Bruderpaars Pollaiuolo in San Pietro in Vincoli. Auf die Herkunft aus Florenz wird bei vielen dieser Grabmäler nicht allein durch die Bezeichnungen „florentino“, „mercator florentino“, „civis florentinus“, „de florentia“ etc. verwiesen, sondern einige der Inschriften nehmen zudem, wie z.B. am Grabmal Neronis, eine dezidierte Position zu innerflorentinischen Auseinandersetzungen ein. Eine ganze Reihe von Grabmonumenten betont darüber hinaus auch mit der Anbringung des Florentiner Stadtwappens die Herkunft der Verstorbenen aus der Arnostadt.

## 6.2 Die Florentiner Lilie auf Grabmälern

Durch das Auftauchen des Stadtwappens, der Florentiner Lilie, bilden einige Grabmäler von Florentinern in Rom (zu denen sich wenige Beispiele von Grabmälern von Florentinern in anderen italienischen Städten gesellen) eine krasse Ausnahme innerhalb der zeitgenössischen Praxis der Grabmalkunst. Die Anbringung des Stadtwappens auf Grabmälern von Privatpersonen scheint im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts nämlich weder üblich noch erwünscht gewesen zu sein.

Das erste noch erhaltenen Grabmal in Rom, das die Florentiner Lilie trägt, ist jenes des Bischofs Roberto Cavalcanti (Abb.8).<sup>340</sup>

<sup>338</sup> Zuraw, Mino, S.502ff. Vgl. auch: Stefano Borsi, Leon Battista Alberti e Roma, Firenze 2003, S.381; Stefano Borsi, Leon Battista Alberti e l'antichità romana, Firenze 2004, S.249f. u. S.262f.

<sup>339</sup> Caglioti, Mino da Fiesole, S.41. Er datiert die Platte um 1460/62, ebd. S.55. Bei Caglioti findet sich auch ein Stammbaum der della Luna, ebd. S.75, Anm.81. Zur Familie vgl. auch Emilio Grassellini, /Arnaldo Fracassini, Firenze. Famiglie Minori, Firenze 1984, S.11f.

<sup>340</sup> Vgl. Garms, Grabmäler, S.289 u. Abb.199. Roberto Cavalcanti war Bischof von Volterra. Er scheint überraschend gestorben zu sein, da man ihn in Rom als heißen Kandidaten für ein Kardinalshut erachtete: „...che se non fusse prevenuto dalla morte, era publica fama che sarebbe suto cardinale“ Vespasiano da Bisticci, Vite di uomini illustri del secolo XV, hg. von Paolo d'Ancona/Erhard Aeschlimann, Milano 1951, S.157.

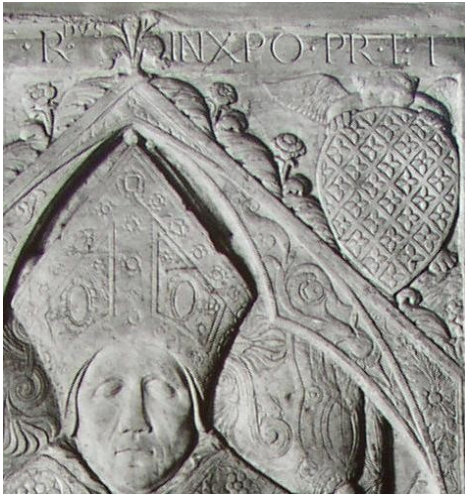


Abb.8: Grabplatte des Roberto Cavalcanti, Rom, San Silvestro in Capite, Detail (Foto: Autor)

Seine Grabplatte befindet sich heute in der Wand der Vorhalle von San Silvestro in Capite, stammt aber wohl nicht ursprünglich aus dieser Kirche. Vielleicht gelangte sie im Zusammenhang mit der Ausschmückung des vorgelagerten Hofes mit antiken Inschriftenfragmenten, die auf Bemühungen des Kirchenrektors P. William Whitmee (1885-1909) zurückgeht, an diesen Ort.<sup>341</sup> Eine umlaufende Inschrift, die aufgrund einer Beschneidung der Platte an ihrer linken Seite nicht vollständig erhalten ist, enthüllt die Identität des Verstorbenen.<sup>342</sup> Die Reliefdarstellung der Grabplatte zeigt die Liegefigur des toten Bischofs in vollem Ornat. Sein Kopf ruht auf zwei Kissen, die Hände sind vor dem Leib gekreuzt. Umgeben wird die Figur von einer gotisch anmutenden Architektur.<sup>343</sup> Auf zwei gedrehten Säulen mit Basen und Kompositkapitellen, von denen nur noch eine vorhanden ist, ruht ein Giebel mit eingeschriebenem Spitzbogen, dem wiederum ein Dreipass eingeschrieben ist. Links und rechts des Giebels hält jeweils ein Putto das Wappen der Familie Cavalcanti. Der Giebel selbst ist mit Ranken und Blumen geschmückt, an seinem Scheitelpunkt befindet sich besagte Florentiner Lilie. Eine Lilie an dieser Stelle als Schmuck der Baldachinarchitektur wären nicht weiter verwunderlich, und wenn sie Bestandteil des Wappens der betreffenden Familie wäre, könnte sie wahrscheinlich durchaus einen gewissen heraldischen Charakter

<sup>341</sup> Vgl. Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, Bd.III, S.853f.; Gaynor/Tosca, S. Silvestro in Capite, S. 75. Dafür spräche auch, dass sie in Forcellas Werk über die Inschriften der römischen Kirche, das zwischen 1869-1884 erschien – ganz im Gegensatz zu anderen Platten des Porticus – nicht erwähnt wird. Da über Roberto Cavalcantis Aufenthalt in Rom weiter nichts bekannt ist außer der Tatsache, dass er 1448 die Kapelle des Florentiner Bankiers Tommaso Spinelli in San Celso einweihte, einer Kirche, die bei den Florentinern in Rom sehr beliebt war, könnte dies ein möglicher Herkunftsort sein. Weitere Hinweise darauf sind jedoch nicht vorhanden.

<sup>342</sup> „[HIC I]ACET R(EVEREN)DVS IN CHR(IST)O P(ATE)R ET / D(OMI)N(V)S D(OMINVS) ROBERTVS DE CAVALCA(N)TIBVS DE FL(ORENTI)A DEI GR(ATI)A EP(ISCOPV)S VOLTERANVS AC IN AJ“ Nach Garms, Grabmäler, S.289.

<sup>343</sup> Im Gegensatz dazu steht der Renaissancecharakter der Schrift und der wappentragenden Engel.

besitzen.<sup>344</sup> Die Cavalcanti führten die Lilie jedoch nicht im Wappen, und jene des Grabmals Roberto Cavalcantis ist durch die zwischen den beiden seitlichen Blättern und dem Mittelblatt der Lilie herauswachsenden Blütenstängel meiner Meinung nach eindeutig als Lilie des Florentiner Wappens gekennzeichnet. Damit verweist sie auf die Herkunft des Verstorbenen aus der Republik Florenz.

Ist die Lilie am Cavalcantigrab noch in den ornamentalen Zusammenhang der konservativen Baldachinarchitektur eingeordnet, zeigt ein weiteres Grab sie an prominenter Stelle und mit unmissverständlicher Aussage. In Santa Maria sopra Minerva befindet sich das Grabmal des jung verstorbenen Francesco Tornabuoni (Abb.9).



Abb.9: Grabmal des Francesco Tornabuoni, Rom, Santa Maria sopra Minerva (Foto: Autor)

Der Neffe von Giovanni Tornabuoni, dem Medicistatthalter in Rom, erhielt ein Wandgrab mit Liegefigur, das sich ursprünglich wohl in einer Kapelle der Familie Tornabuoni befand.<sup>345</sup> Auf der Fläche über dem Gisant sind zwei Wappenschilde angebracht. Das eine – zu Füßen des Toten – zeigt das Wappen der Familie, das zweite, welches sich über dem Kopf der Liegefigur befindet, zeigt das Lilienwappen der Stadt Florenz.

In derselben Kirche unweit des Tornabuonigrabes fand der Florentiner Exilant Diotalvi Neroni seine letzte Ruhestätte (Abb.10).

<sup>344</sup> Vgl. z.B. die Grabplatte des Bartholomeus de Vitellensibus (gest.1463). Garms, Grabmäler, S.353f. u. S.201.

<sup>345</sup> Zu Grabmal und Kapelle vgl. Kap. II.2.



Abb.10: Grabmal des Diotisalvi Neroni, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Detail: Lilie (Foto: Autor)

Auch ihm wurde ein Wandgrab mit Liegefigur gesetzt.<sup>346</sup> Am Scheitelpunkt des das Grabmal abschließenden Segmentbogens, über den sich von beiden Seiten her ornamentales Blattwerk rankt, sieht man die Florentiner Lilie.

Wieder auf einem eigenen Schild taucht das Wahrzeichen der Stadt Florenz dann im Giebel des Grabmals der Gebrüder Bonsi auf, in deren Kapelle in San Gregorio Magno die Lilie noch des öfteren abgebildet war (Abb.11).<sup>347</sup>



Abb.11: Grabmal der Gebrüder Bonsi, Rom, San Gregorio Magno, Detail: Lilie (Foto: Autor)

Auch das Künstlerbruderpaar Antonio (gest.1498) und Piero Pollaiuoli (gest.1496) zeigt über dem Monument in San Pietro in Vincoli mit der Lilie seine Herkunft aus der Arnostadt an. Hier ist diese jedoch nicht eigentlicher Teil des Grabmals, sondern in die Wand oberhalb des Giebels eingelassen und unterbricht damit das über dem Monument aufgetragene Fresko mit der Pestprozession von Papst Sixtus IV. im Jahre 1476, das

<sup>346</sup> Vgl. Kap. II.3.

<sup>347</sup> Vgl. Kap. II.6.

früher ebenfalls Antonio Pollaiuolo zugeschrieben wurde.<sup>348</sup> Antonio Pollaiuolo hatte in seinem Testament vom 4. November 1496 festgelegt, in San Pietro in Vincoli begraben zu werden, solle er in Rom sterben.<sup>349</sup> Die näheren Umstände der Entstehung sowie die Autorschaft des Monuments sind unbekannt.<sup>350</sup>

Diese Grabmäler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind die fünf prominentesten Vertreter jener Gruppe. Aber bis weit in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein bringen Florentiner auf ihren Gräbern in Rom das Wappen ihrer Heimatstadt an. Es findet sich ebenso auf der Grabplatte des 1523 verstorbenen Lorenzo de Giovanni Marci aus dem Mugello, die sich im Kreuzgang von San Giovanni Decollato befindet, wie in den vier Ecken des Steines für Fra Mariano Fetti in San Silvestro al Quirinale<sup>351</sup>, auf dem Monument für Nicolino Simfic in Santa Maria sopra Minerva, auf zwei weiteren Grabplatten in San Silvestro al Quirinale oder auf der Grabplatte des Bildhauers Francesco Buglioni in Sant'Onofrio al Gianicolo.<sup>352</sup>

Danach scheint jene Tradition in Rom allerdings abrupt abubrechen. In Florenz ist eine Verwendung des Stadtwappens bei Grabmälern meines Wissens im 15. und 16. Jahrhundert nicht existent. Es spricht alles dafür, dass der private Gebrauch des kommunalen Sinnbildes im 15. Jahrhundert untersagt war. Aus dem 14. Jahrhundert jedenfalls ist eine Verordnung bekannt, die Rittern die Anbringung von „alcuna insegna o arme del Comune di Firenze o Popolo“ an Grabmälern verbietet.<sup>353</sup> Zwar wissen wir, dass bei den Bestattungsfeierlichkeiten prominenter Florentiner Banner mit dem Lilienwappen eine wichtige Rolle spielten und dass diese auch als ephemere

<sup>348</sup> Vgl. Bibliographie in Gabriele Bartolozzi Casti/Giuliana Zandri, San Pietro in Vincoli (Le Chiese di Roma illustrate NS 31), Roma 1999, S.156, Anm.428. Heute wird es oft Antoniazzo Romano bzw. seinem Umkreis zugeschrieben. Vgl. ebd. S.157, Anm. 429; Anna Cavallaro, Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento, Udine 1992, S.285.

<sup>349</sup> Für den Fall seines Todes in Florenz wollte er im „sepulture patrum“ beigesetzt werden. Eine Transskription des Testamentes findet sich bei: Maud Cruttwell, Antonio Pollaiuolo, London-New York 1907, S.246ff.

<sup>350</sup> Cruttwell schlägt 1907 Michele di Luca Marini aus Fiesole vor. Cruttwell, Antonio Pollaiuolo, S.19. Zum Grabmal vgl. auch: Gesa Schütz-Rautenberg, Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler, Wien 1978, 64ff.; Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, Bd.III, S.563f.; Alison Wright, The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome, New Haven-London 2005, S.21f.

<sup>351</sup> Vgl. Kap. II.9.2.3.

<sup>352</sup> Auch bei den Grabungen im Hof der Cancelleria kam das Fragment einer Grabplatte mit einer Florentiner Lilie zu Tage, die wohl aus „Alt“-S. Lorenzo in Damaso stammt. Dem Wappen nach könnte es sich bei dem Verstorbenen um ein Mitglied der Florentiner Familie Gondi handeln. Eine Abb. findet sich in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana.

<sup>353</sup> Peter Seiler, Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung, in: Michael Stolleis/Ruth Wolff, La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance, Tübingen 2004, S.216. Umgekehrt wollte man auch das Anbringen von Familienwappen am Dom (ebd. S.217) oder im Palazzo Vecchio nicht mehr dulden. Ulrich Meier, Die Sicht- und Hörbarkeit der Macht. Der Florentiner Palazzo Vecchio im Spätmittelalter, in: Susanne Rau/Gerd Schwerhoff (Hrsg.), Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume im Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Köln-Weimar-Wien 2004, S.262.

Ausstattungsstücke an Gräbern angebracht sein konnten.<sup>354</sup> Eine dauerhafte Anbringung des Stadtwappens findet sich allerdings nicht einmal bei den sogenannten Ehrengräbmälern, die, wohl auf Geheiß der Kommune, verdienten Mitbürgern wie Bruni oder Marsuppini errichtet wurden. Eine frühe Ausnahme stellt in Florenz bezeichnenderweise das Grabmal einer Person dar, die nicht aus Florenz stammte. Auf dem Sarkophag des Monuments für den Capitano Piero Farnese (um 1367) sieht man neben den Lilien des Farnesewappens auch die Lilie von Florenz.<sup>355</sup>

Mit der Einrichtung des Herzogtums Toskana und der Bestallung der Medici als Herzöge änderte sich in Florenz auch der Umgang mit dem Stadtwappen. Schmückte die Lilie früher kommunale Gebäude oder machte die Zugehörigkeit kooperativer Vereinigungen, wie der Zünfte oder der Parte Guelfa, zum Florentiner Gemeinwesen deutlich, wird sie nun zum Herrschaftsattribut der Herzöge, indem sie deren Krone und deren Szepter zierte.<sup>356</sup> Die Lilie wird von der nun erbmonarchisch regierenden Familie Medici vereinnahmt, monopolisiert und in den Hintergrund gerückt. Eigentliches Wappen des Herzogtums wird das Wappen der dynastisch regierenden Familie der Medici. Diese Vereinnahmung alter vormals republikanisch konnotierter Symbole durch die neuen Herrscher drückt sich auch in dem Eifer Herzog Cosimos I. aus, solche ephemeren Zeichen von Grabmälern in der Arnostadt entfernen zu lassen. So wird das Monument des schon 1360 verstorbenen Albertaccio Ricasoli ebenso wie dasjenige von Bartolomeo Valori (gest. 1427) von jenen Sinnbildern vergangenen Ruhmes gesäubert.<sup>357</sup>

Als dieses kommunalen Zeichens durch die nun zu landesherrlichen Ehren gekommene Familie Medici vereinnahmt wurde, verschwindet die Lilie aus dem Ausstattungsrepertoire von Florentiner Gräbern in Rom. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass die inszenierte Heimatverbundenheit und der zur Schau gestellte Stolz auf die eigene Herkunft, welche die Florentiner in Rom mit der Abbildung des Stadtwappens zelebrierten, eng mit der republikanischen Verfassung der Arnostadt und dem daraus resultierenden Selbstverständnis ihrer Bewohner verbunden gewesen sein muss.

Programmatisch für die Verwendung der Lilie auf Grabmälern als Ausdruck

<sup>354</sup> Vgl. z.B. Sharon Therese Strocchia, *Burials in Renaissance Florence, 1350-1500*, Ann Arbor 1983, S.378f.

<sup>355</sup> Vgl. auch Seiler, *Kommunale Heraldik*, S.235f.

<sup>356</sup> Auch andere zuvor republikanisch besetzte Symbole, wie der Marzoccho-Löwe, wurden von den Medici vereinnahmt. In Rom zeigt sich diese Vereinnahmung z.B. daran, dass sich an der ursprünglichen Fassade von San Giovanni dei Fiorentini Reliefplatten von Simone Mosca mit der Florentiner Lilie und der Diamantring-Feder-Imprese der Medici ablösen sollten. Vgl. Günther, *Trivium*, S.231f.

<sup>357</sup> Vgl. Strocchia, *Burials in Renaissance Florence*, S.378f.: „This objects were obviously powerfull symbols, and Cosimo wanted no reminders of the achievements of other families or the glories of the ancient republic.“



patriotischen Republikstolzes und für ihr Verschwinden mit der Medici-Regentschaft über Florenz scheint das Grabmal Lorenzaccios de' Medici gewesen zu sein, das sich in Santa Maria de Frari in Venedig befand. Dieser hatte nach ausschweifendem Leben in Rom und Florenz im Jahre 1537 Herzog Alessandro de' Medici ermordet, da dessen Herrschaft in seinen Augen eine Tyrannei darstellte. Zehn Jahre später erdolchten ihn die Häscher des neuen Medici-Herzogs Cosimo I. in Venedig. Eine Beschreibung aus dem Jahre 1700 gibt sein Grabmal wie folgt wieder: „Sortendo dalla d(ett)a chiesa p(er) la parte sinistra all'entrare d(a)lla corta grande, sta un sepolcro con lapide di marmo bianco, intagliato vi sopra un giglio p(er) **impresa dell'antica Repub(li)ca fiorentina**, entro la quale sepoltura si conservano le ceri del Mag(nifi)co Lorenzino de Medici esulo della Patria”<sup>358</sup>

Lorenzaccios Grab ist nicht das einzige mit der Lilie geschmückte Grabmal eines Florentiners außerhalb Roms. Nach meinem Wissenstand gibt es noch drei weitere Beispiele in Italien: das Grab von Duccio Alberti in Venedig<sup>359</sup>, das Monument für Filippo Lippi in Spoleto und das Grab von Angelo Borghino im ersten Kreuzgang von Sant'Antonio in Padua.<sup>360</sup>

Die Lilie auf dem Grabmal Filippo Lippis, der in Spoleto gestorben ist, stellt in diesem Zusammenhang einen Sonderfall dar, da hier eine Ehrung vorliegt, die sich in eine Tradition ganz ähnlicher Monumente in Florenz einordnet. Dort erhielten Personen, die den Ruhm der Arnostadt durch künstlerische Leistungen mehrten, wie Brunelleschi, Giotto oder Andrea Squarcialupi Ehrendenkmäler im Florentiner Dom, welche jeweils in einer Rundnische die Porträtbüste des Verstorbenen zeigen. Auf einer darunter angebrachten Inschriftentafel werden deren Verdienste gerühmt. Bei Filippo Lippi war eine solche Ehrung nicht möglich, da Verhandlungen mit der Stadt Spoleto, die zur Überführung des Leichnams nach Florenz führen sollten, scheiterten.<sup>361</sup> Folglich wurde ihm von der Medici-Familie in Spoleto ein Grabmal errichtet, das sich durch seinen Aufbau in eine Reihe mit den Monumenten im Florentiner Dom stellt. In zwei Details aber unterscheidet sich das Spoletaner Grabmal von seinen Florentiner Vorbildern. Zum einen nämlich erachtet es hier – außerhalb von Florenz – die stiftende Familie nicht für

<sup>358</sup> ASF, Manoscritti 631, „Raccolta di Memorie Sepolcrali et Istoriche di piu Nobili Famiglie Fiorentine esistenti in Venezia, e suo Stato, raccolte da Matteo del Teglia Agente del Ser:mo G.Duca in Venezia 1700.”

<sup>359</sup> Alberti war Florentiner Botschafter in Venedig. Er kam 1336 bei einer militärischen Operation ums Leben. Sein Sarkophag in S. Maria dei Frari wird von einer Ädikula überfangen, auf der sich neben einem Wappenschild mit Florentiner Lilie auch ein Schild mit dem venezianischen Löwen befindet. Zu seiner Person vgl.: Armando Saponi, Alberti, Duccio, in: DBI, Bd.1, S.691.

<sup>360</sup> Es handelt sich um das späteste Beispiel. Angelo starb 1557. Die Lilie scheint als eigene Platte über dem Monument in die Wand eingelassen worden zu sein. Die umgebenden Malereien sind stark verblasst.

<sup>361</sup> Elisabeth Oy-Marra, Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance, Berlin 1994, S.111.

nötig, in vorgespiegelter Bescheidenheit die Kommune als Auftraggeber vorzuschieben, zum anderen wird, um des Künstlers Herkunft aus Florenz zu betonen, die Lilie am Monument angebracht. Während die Medici, die auch für das Monument Giotto's verantwortlich zeichnen, in Florenz die Kommune als Auftraggeber bemühen, preisen sie sich in Spoleto mit Wappen, Impresen und Inschrift der Stiftung.<sup>362</sup> Und während an keinem der Florentiner Ehrengräbmer, seien es jene der Dichter und Künstler oder die monumentalen Wandgräber der Kanzler, das Wappen der Stadt auftaucht, weder als Ehrung für den Toten noch als Zeichen der auftraggebenden Kommune, versäumen die Medici es nicht, in Spoleto die Lilie in enge Verbindung nicht nur mit dem verstorbenen Künstler Filippo Lippi, sondern auch mit ihrem Wappen und ihren Impresen zu setzen.

Auch in anderen italienischen Städten scheint das Wappen der jeweiligen Kommune dieser allein vorbehalten gewesen zu sein. Die wenigen Ausnahmen bestätigen meiner Meinung nach diese Regel. So kann das Stadtwappen italienischer Städte auf einem Grabmal auftauchen, wenn der Verstorbene wichtige Ämter der jeweiligen Kommune bekleidet hatte. Die Gräber venezianischer Würdenträger schmückt dann der Markuslöwe, ebenso wie das SPQR-Wappen diejenigen römischer Senatoren. Einen anderen Fall stellt das Monument für Beato Girolamo Gianelli im Dom zu Ancona dar, das dem verehrten Mönch von der Stadt gesetzt wurde, da dieser sein gesamtes Vermögen dem Gemeinwesen vermachte.<sup>363</sup> Jedoch ist das Stadtwappen von Ancona mit dem Reiter hier aber nicht so sehr auf den Bestatteten zu beziehen, sondern zeigt vielmehr den Auftraggeber des Kunstwerkes an.

War also die Verwendung des Stadtwappens auf Grabmälern in Florenz, wie auch in anderen italienischen Gemeinwesen, nur in wenigen Ausnahmefällen möglich, so setzten sich viele Florentiner, wenn sie außerhalb der Arnostadt begraben wurden, über diese Beschränkungen hinweg. Das ist ein Vorgehen, das bei Bürgern anderer italienischer Städte interessanterweise nicht zu beobachten ist.

---

<sup>362</sup> Oy-Marra, Ehrengräbmer, S.111.

<sup>363</sup> Johannes Röll, Giovanni Dalmata, Worms 1994, S.157ff.

## II. FLORENTINER AUFTRAGGEBER IN ROM

### 1. TOMMASO SPINELLI: EIN AUSSENSEITER AM HOF DER PÄPSTE

Tommaso di Lionardo Spinelli ist der erste Florentiner Kaufmannsbankier, der als Auftraggeber und Stifter im Rom des 15. Jahrhunderts in Erscheinung tritt. Im Gegensatz zu seinen Florentiner Stiftungen, allen voran in der Kirche und dem Konvent von Santa Croce, ist von seiner Auftraggeberschaft in Rom nichts mehr erhalten geblieben.<sup>364</sup> Wir sind allerdings darüber unterrichtet, dass er dort über Häuser, eine Villa und eine eigene Kapelle verfügte.

Unsere Kenntnis stützt sich in erster Linie auf das Archiv der Familie Spinelli, das seit 1988 im Besitz der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Universität Yale ist und in welchem sich auch die Aufzeichnungen Tommaso Spinellis befinden. Auf diesem reichhaltigen Material aufbauend stellten Philip Jacks und William Caferro im Jahre 2001 eine Geschichte der Familie zusammen, die insbesondere Tommaso Spinelli gewidmet ist.<sup>365</sup>

Tommaso Spinellis Aufstieg in Rom zu einem der führenden Bankiers der Papstfinanz ist deshalb besonders bemerkenswert, da seine Familie im politischen Leben von Florenz keine größere Rolle spielte und er seine Stellung in Rom somit auch nicht im Windschatten politischer Patronage erlangte.<sup>366</sup> Das unterscheidet ihn deutlich von anderen Florentiner Bankiers wie Giovanni Tornabuoni, Roberto Martelli oder Bernardo Bini, welche aufgrund familiärer Allianzen mit der Familie Medici oder deren engerem Umkreis zu ihrer herausgehobenen Position in der römischen Finanzwelt gelangten.

Tommaso Spinelli wurde 1398 als Sohn von Leonardo Spinelli geboren und trat früh in die Bank der Alberti ein, einer Familie, der die Spinelli seit langem verbunden waren. In

<sup>364</sup> Zu den Aufträgen Tommasos in Florenz vgl. neben Philip Jacks/William Caferro, *The Spinelli of Florence. Fortunes of a Renaissance Merchant Family*, University Park (Pennsylvania), 2001, S.91ff., 143ff.u.215ff. auch: Howard Saalman, *Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti, and Rossellino*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXV,1 (1966), S.151ff.; Charles R. Mack, *Building a Florentine Palace: The Palazzo Spinelli*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXVII (1983), S.261ff; Philip Jacks, *Michelozzo di Bartolomeo and the „Domus Pulchra“ of Tommaso Spinelli in Florence*, in: *Architettura* 26,1 (1996), S.47ff.; Philip Jacks, *Gli Spinelli in Santa Croce: Opera e famiglia nella committenza d’architettura a Firenze nel ’400*, in: Arturo Calzona u.a. (Hrsg.), *Il principe architetto*, Firenze 2002, S.455ff.

<sup>365</sup> Jacks/Caferro, *Spinelli*. Auf diese Veröffentlichung werde ich mich im Folgenden weitgehend stützen. Zu Tommaso in Rom vgl. aber auch: Marc Dykmans, *Du Monte Mario à l’escalier de Saint-Pierre de Rome*, in: *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire* LXXX (1968), S.555ff.; Burroughs, *Below the angel*, S.108f.; Zu seinen geschäftlichen Aktivitäten: William Caferro, *L’attività bancaria papale e la Firenze del Rinascimento. Il caso di Tommaso Spinelli*, in: *Società e storia* 70 (1995), 717ff.; William Caferro, *The Silk Business of Tommaso Spinelli, fifteenth-century Florentine Merchant and Papal Banker*, in: *Renaissance Studies* 10 (1996), S.417ff.

<sup>366</sup> Jacks/Caferro, *Spinelli*, S.263; Caferro, *L’attività bancaria*, S.748.

deren Diensten kam der junge Tommaso 1419 auch das erste Mal nach Rom.<sup>367</sup> 1434 verließ er dann allerdings die Alberti im Streit und tat sich mit Galeazzo Borromei und nach dessen Tod mit Antonio Borromei zusammen. Als Gesellschafter der Bank „Borromei, Spinelli, e compagnia di Corte“ folgte er der Kurie auf das Konzil nach Basel. Die guten Kontakte, die er dann an den verschiedenen Konzilsorten mit Kurialen und insbesondere dem Papst knüpfen konnte, zahlten sich aus, denn nach der Rückkehr des päpstlichen Hofes nach Rom im Jahre 1443 ernannte ihn Papst Eugen IV. zum Generaldepositor. Der Papst reagierte damit auf die Verstimmungen, die zwischen ihm und Cosimo de' Medici aufgekommen waren, und ersetzte den bisherigen Generaldepositor Roberto Martelli, welcher auch Leiter der römischen Medicibank war, durch Tommaso Spinelli.<sup>368</sup>

Doch schon der folgende Papst Tommaso Parentucelli, der im März 1447 als Nikolaus V. den Thron Petri bestieg, entzog ihm wieder das Amt des Generaldepositars, obwohl er ihn aus seiner Zeit als Vertrauter des Kardinals Albergati gut kannte. Da Nikolaus aber seine gute Verbindung zum Florenz der Medici ausbauen wollte, ging das Amt wieder an Roberto Martelli.<sup>369</sup> Die Privilegien, die Tommaso als Ersatz für diesen Verlust aus der Hand des Papstes erhielt, konnten seine Enttäuschung allerdings nur geringfügig mildern.<sup>370</sup> Im selben Jahre 1447 löste Spinelli schließlich auch seine kommerziellen Verbindungen mit der Familie Borromei und betrieb von nun an seine Geschäfte auf eigene Rechnung.<sup>371</sup> Trotz des Verlustes der Stellung als Generaldepositor spielte er in der römischen Finanzwelt weiterhin eine wichtige Rolle und fungierte 1453 als *Depositarius urbis*. Unter dem folgenden Pontifikat des Spaniers Calixtus III. hatte Spinelli entscheidenden Anteil an der Finanzierung eines Kreuzzuges gegen die Türken und bekam in diesem Zusammenhang zeitweise die päpstliche Tiara als Sicherheit für seine Auslagen überantwortet.<sup>372</sup> Die Ausgaben für Papst und Kurie hatten seine Bank jedoch schwer mitgenommen, und so entschloss er sich 1457, seine Zelte in Rom abzubauen und nach Florenz zurückzukehren.<sup>373</sup> Seine Bank allerdings gab ihre Aktivität in der Tiberstadt nicht auf. Auch wenn Tommaso selbst nun in Florenz sein Geld in Werkstätten, Grundbesitz und architektonische Projekte investierte, so führten

<sup>367</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.31f. u. 34ff.; Caferro, *L'attività bancaria*, S.721.

<sup>368</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.48; Caferro, *L'attività bancaria*, S.732.

<sup>369</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.53.

<sup>370</sup> „Non so perché tanta disgrazia sia chaschata in me“ beklagt er sich in einem Brief. Caferro, *L'attività bancaria*, S.734; Jacks/Caferro, Spinelli, S.53f.

<sup>371</sup> Zu Tommasos geschäftlichen Transaktionen vgl. Jacks/Caferro, Spinelli, S.57ff. und Caferro, *L'attività bancaria*, S.717ff.

<sup>372</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.66f. u. S.71ff.

<sup>373</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.70. Caferro gibt das Jahr 1452 für die Rückkehr Tommasos nach Florenz an. Vgl. Caferro, *L'attività bancaria*, S.738 u. S.751.

in Rom seine Neffen Leonardo Spinelli und Alessandro Bardi die Geschäfte fort.<sup>374</sup>

Auch er selbst, der von Florenz aus große Mengen von Stoffen und Seide nach Rom exportierte, reiste in den folgenden Jahren oftmals selbst an den Tiber.<sup>375</sup>

Tommaso Spinelli starb im Jahre 1471 in Florenz und wurde am 22. Januar 1472, wie in seinem Testament gewünscht, in der Kirche Santa Croce bestattet.

Die Rolle Tommaso Spinellis als Auftraggeber in Rom scheint eng mit den Bauvorhaben von Papst Nilolaus V. zusammenzuhängen. Über seine Bank liefen nicht nur die Zahlungen für die Arbeiten an der Tribuna von S. Peter und an der nahegelegenen Kapelle Santa Maria della Febbre<sup>376</sup>, sondern er war wohl auch an den urbanistischen Umgestaltungen des Papstes im Rione Ponte entscheidend beteiligt, in dem Tommaso – wie die meisten Florentiner Bankiers – auch wohnte.<sup>377</sup> So ist bekannt, dass er sich an den Kosten der Pflasterung des Platzes vor der Kirche San Celso beteiligte.<sup>378</sup> Darüber hinaus errichtete er in dieser Kirche, die im Zentrum von Nikolaus' Plänen stand, eine Familienkapelle. 1454 beschenkte er die beiden am Kopf der Engelsbrücke errichteten Kapellen mit Pergamentmessbüchern.<sup>379</sup> Auch mit den beiden Künstlern, die immer wieder mit den Baumaßnahmen des Papstes in Verbindung gebracht werden, scheint Tommaso engeren Kontakt gepflegt zu haben. Das war zum einen der Florentiner Architekt Bernardo Rossellino, der in Florenz auch für Tommaso tätig wurde und der zu jener Zeit in päpstlichen Diensten stand<sup>380</sup>, zum anderen Leon Battista Alberti, der des öfteren als Ideengeber für die städtebaulichen Projekte Papst Nikolaus V. genannt wird und dessen Bankgeschäfte Tommaso Spinelli betreute.<sup>381</sup>

<sup>374</sup> Caferro, *L'attività bancaria*, S.741.

<sup>375</sup> Daneben importierte er auch Gewürze und Waffen. Caferro, *L'attività bancaria*, S.737. Zu Tommasos Einstieg in das Woll- und Seidengeschäft: Caferro, *Silk business*, S.423ff; Caferro mutmaßt die häufigen Aufenthalte in Rom könnten auch dazu gedient haben die Florentiner Steuerbehörden hinter Licht zu führen. Nach seinen Worten war Tommaso im Bezug auf seine Äußerungen gegenüber der Steuer „non [...] semplicemente bugiardo, ma mentiva spudoratamente.“ Caferro, *L'attività bancaria*, S.751. Zu Tommasos Importen nach Roma vgl. auch: Arnold Esch, *Le importazioni*, S.31ff.

<sup>376</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.62.

<sup>377</sup> Burroughs, *Below the Angel*, S.108.

<sup>378</sup> Burroughs, *Below the Angel*, S.103.

<sup>379</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.61. Die Kapellen waren in Erinnerung an einen Unfall auf der Engelsbrücke errichtet worden, der sich zu Ende des heiligen Jahres 1450 ereignet hatte und bei welchem eine große Anzahl von Menschen umgekommen war. Vgl. z.B. Infessura, *Römisches Tagebuch*, S. 42.

<sup>380</sup> Quinterio mutmaßt, Rossellino könne auf Tommasos Vorschlag nach Rom gekommen sein. Quinterio, Bernardo di Matteo Gamberelli detto Rossellino, S.10.

<sup>381</sup> Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, London 2001, S.303; Charles Burroughs, *From signs to design. Environmental process and reform in early Renaissance Rome*, Cambridge (Massachusetts)-London 1990, S.42; Burroughs, *Below the angel*, S.121f. Jacks/Caferro, Spinelli, S.55.

### 1.1 Tommasos Immobilienbesitz innerhalb der Stadtmauern Roms

Spätestens ab dem Jahr 1445 bewohnte Tommaso Spinelli in der Via dei Banchi, nahe der Kirche San Celso, ein Haus, das als Bankgeschäft und Fondaco diente. Eine Inventarliste aus dem Jahr 1445 vermittelt uns einen Eindruck von der Einrichtung. Neben Büchern, Bekleidung, Tüchern, Kerzenhaltern und Ähnlichem finden sich auch mehrere Bilder.<sup>382</sup> Um die Arbeiten an der Tribuna von Sankt Peter besser im Auge behalten zu können, mietete Tommaso Spinelli 1452 ein Haus auf der anderen Tiberseite, direkt gegenüber dem Atrium der alten Basilika.<sup>383</sup>

Die finanziellen Probleme von Spinellis Bankgeschäft nach dem Tod von Papst Calixtus III. führten schließlich dazu, dass Kardinal Latino Orsini versuchte, das Haus in der Via dei Banchi, das Tommaso auf einen langen Zeitraum von ihm gemietet hatte, zu konfiszieren. Neben den finanziellen spielten hierbei anscheinend vor allem politische Gründe eine Rolle. So nahm Kardinal Orsini, der selbst über lange Jahre Kunde der Spinelli-Bank war, Tommaso wohl dessen Engagement für Papst Calixtus III. übel.<sup>384</sup>

1466 erwirbt Bernardo Bardi dann im Namen Tommasos ein wiederum in der Via dei Banchi gelegenes Haus, dessen Mieteinkünfte später in Tommasos endgültigem Testament von 1468 zur Finanzierung der Messen in der Kapelle von San Celso bestimmt werden.<sup>385</sup> Wahrscheinlich spielte sich in diesem „edibus mercatorum Spinellis“ dann der Brand ab, von dem Jacopo Gherardi da Volterra 1482 in seinem Tagebuch berichtet.<sup>386</sup>

### 1.2 Die Kapelle in San Celso

Nachdem sich Tommaso schon früh um eine Kapelle in der Florentiner Kirche Santa Croce gekümmert hatte<sup>387</sup>, richtete er sich auch in der römischen Kirche San Celso eine Kapelle ein. Sie wurde zu Ehren seines Namenspatrons, des heiligen Thomas, erbaut und am 10. Mai 1448 von Bischof Roberto Cavalcanti, der ebenso wie Tommaso aus Florenz stammte, eingeweiht.<sup>388</sup>

<sup>382</sup> „1 tavola di donna suvi la piata dipinta,“ „1 tavola pichola susovi Santo Stefano“ und „1 tavoletta susovi Santo Filippo.“ Jacks/Cafferro, Spinelli, S.59. Die Inventarliste ist als Document 7 auf S.292 veröffentlicht.

<sup>383</sup> Jacks/Cafferro, Spinelli, S.62.

<sup>384</sup> Jacks/Cafferro, Spinelli, S.59.

<sup>385</sup> Vertrag des Hauskaufes: Jacks/Cafferro, Spinelli, S.337. Testament: ebd. S.345ff.

<sup>386</sup> Il Diario Romano di Jacopo Gherardi da Volterra, hg. von Enrico Carusi (RIS XXIII,3), Città di Castello 1904, S.111. In Dokumenten der apostolischen Kammer ist um diese Zeit von „heredibus Thome de Spinellis mercatoribus florentinis“ die Rede. Ebd. S.111 Anm.7.

<sup>387</sup> Jacks/Cafferro, Spinelli, S.156.

<sup>388</sup> Jacks/Cafferro, Spinelli, S.60.

Die Kirche San Celso lag unweit von Tommasos Wohnhaus an einem zentralen Punkt des dichtbewohnten Rione Ponte.<sup>389</sup> Der Vertrag, welcher es Tommaso gestattete, in San Celso eine Kapelle zu gründen, wurde am 27. Oktober 1447 aufgesetzt.<sup>390</sup> Die Renovierungs- und Umbauarbeiten kosteten ihn fast 4500 fiorini. Im Jahre 1449 stiftete er dann der Kirche liturgisches Gerät und Gewänder sowie ein Tabernakel, das eine Darstellung des ungläubigen Thomas aufwies.<sup>391</sup> Nähere Informationen zu diesen Ausstattungsstücken oder zum Aussehen seiner Kapelle besitzen wir leider nicht, da diese das Schicksal der Kirche teilte, die im Zuge der Regulierungspläne Julius II. im Jahre 1503 demoliert wurde. Bramante entwarf dann den Plan für einen Neubau in Form eines Zentralbaus, der allerdings nie ausgeführt wurde.<sup>392</sup>

### **1.3 Die Villa „Il Spinello“ und die Kapelle San Giovanni Battista de’Spinelli**

Im Jahre 1448 folgte Tommaso einer damals aufkommenden Mode und sah sich nach einem Landhaus außerhalb der Stadtmauern Roms um. Am 31. August jenes Jahres erwarb er dann eine „vigna“ nördlich des Vatikanhügels am Fuße des Monte Mario.<sup>393</sup> An die Via Triumphalis und die Straße des Valle d’Inferno angrenzend, war sie an einer wichtigen Verkehrsverbindung gelegen, die von Norden in Richtung Vatikan führte. 1452 bewirtete Tommaso hier Friedrich III. und sein Gefolge vor dessen Einzug in die Ewige Stadt,<sup>394</sup> nachdem er ab 1451 das Gebäude, das sich auf der Vigna befand, hatte renovieren und umbauen lassen. Die Bebauung des Grundstücks bestand neben Wirtschaftsgebäuden anscheinend aus einem Hauptgebäude, das mit einer Loggia und einem Aussichtsturm versehen war.<sup>395</sup> Dort ließ Tommaso „arme e sengnino e dipintura“ anbringen.<sup>396</sup> Noch Jahrhunderte später wurden dieses Gebiet und die kleine Brücke, welche über einen *La Sposata* genannten Bach führte, mit dem Namen der Spinelli in Zusammenhang gebracht. Auf dem Romplan du Perács von 1577 wird das Gebäude mit der Bezeichnung „il Spinello“ versehen.<sup>397</sup> Lange erfreute sich der

<sup>389</sup> Zu San Celso vgl. Kap.I.3.2.1.

<sup>390</sup> ASF, N.A., Prot.12518. Abgedruckt bei Jacks/Caferro, Spinelli, Doc.9 S.294f.

<sup>391</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.61; schon 1445 hatte Tommaso der Kirche 60 Dukaten vermacht. Ebd.S.60.

<sup>392</sup> Die Aufforderung von Seiten Kardinal Estoutevilles, Tommaso solle sich finanziell an einer „capella dei Fiorentini“ in der vom Kardinal grundlegend umgebauten Kirche S. Agostino beteiligen, wurde schon in Kapitel I.3.2.3 angesprochen.

<sup>393</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.62f.; der Vertrag in Auszügen ebd. S.295. Vgl.auch: Dykmans, Monte Mario, S.555ff. Auch seine Cousins Jacopo und Antonio di Lorenzo Spinelli besaßen während ihres Aufenthaltes an der Kurie Gartengrundstücke außerhalb der Stadtmauern. Jacks/Caferro, Spinelli, S.62.

<sup>394</sup> Infessura, Römische Tagebuch, S.43; Jacks/Caferro, Spinelli, S.63.

<sup>395</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.63. Vertrag mit Jacopo di Martino über Renovierung des Gebäudes ebd. S.297.

<sup>396</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.299.

<sup>397</sup> Nollis Romplan von 1748 nennt dieses Gebiet „Orto del Reverendissimo Capitolo di San Pietro alli Spinelli.“ Dykmans, Monte Mario, S.563 Anm.3 Nr.10. Jacopo Gherardi da Volterra, der mit den Spinelli verschwägert war, merkt zum Jahr 1483 im Zusammenhang mit der Brücke stolz an: „usque ad portem

Florentiner aber nicht seines Landhauses, da es ihn in die Heimat zurückzog. Schon im Jahre 1456 überschrieb er seine Vigna den Augustinern.<sup>398</sup> Diese fanden hier, nachdem Papst Calixtus III. sie im Jahr zuvor aus San Giovanni in Laterano vertrieben hatte, eine neue Heimat und richteten auf Wunsch Tommasos auf dem Gebiet der Vigna ein Kloster und eine Kapelle ein, welche dem Patron der Stadt Florenz geweiht werden und den Namen Sancto Giovanni Novello tragen sollte.<sup>399</sup> Die Mönche hatten sich vertraglich verpflichtet, die Wappen der Spinelli an den Gebäuden zu erhalten, der Familie Unterkunft zu gewähren, wenn sich diese in Rom befand, und die Festtage Johannes des Täufers und des heiligen Thomas in Erinnerung an die Stifter zu begehen.<sup>400</sup> Zwar gab der Augustinerorden diesen Ort schon nach drei Jahren wieder auf, jedoch schlossen einige Mönche mit Tommaso einen neuen Vertrag, um dort unter der Benediktinerregel zu leben. 1511 gliederte Papst Julius II. dieses Kloster dem Kapitel von Sankt Peter ein. Die von den Mönchen erbaute Kapelle trug aber bis zu ihrem Abbruch den Namen San Giovanni Battista de' Spinelli.<sup>401</sup> Im Zuge der Ausbreitung der Stadt Rom und der Errichtung des Quartiere Trionfale gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Kapelle und die Reste der Villa bzw. des Konvents, in dem zwischenzeitlich eine Osteria Platz gefunden hatte, abgerissen.<sup>402</sup>

Im Handeln Tommaso Spinellis zeigt sich ein Muster, dem viele der Florentiner in Rom folgen werden. Denn trotz seiner herausgehobenen Stellung und der großen Bandbreite an lukrativen Geschäften, welche die Stadt Rom bereithielt und die er in Florenz zu erreichen niemals erhoffen konnte, und trotz seiner Bemühungen, sich mit einer eigenen Kapelle und einer Vigna in das Stadtbild einzuschreiben, verlor er Florenz nicht aus den Augen. Ganz im Gegenteil: Er hatte offensichtlich nie vor, sich in Rom bestatten zu lassen. Der Vertrag über die Kapelle in San Celso aus dem Jahr 1447 enthält keine Regelung, die auf eine Bestattung hinweisen würde, und schon 1453 ließ er sich einen Grabstein für die Florentiner Kirche Santa Croce anfertigen.<sup>403</sup> Desgleichen befinden sich auch seine bedeutendsten Stiftungen nicht in Rom, sondern in Florenz, und er

---

Sacelli, quod de Spinellis dicitur, a Thoma Spinello matris mee avunculo fundatus.“ *Diario Romano di Jacopo Gherardi da Volterra*, S.119.

<sup>398</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.68. Vgl. Übertragungsbrief Tommasos und Bulle des Augustinergenerals Timoteo di Guglielmo Maffei. Ebd. S.299f.

<sup>399</sup> „Voglio insino a dare s'intende essere [e]difichata sotto lo nome di sancto Givanni Battista e di sancto Thommaso apostolo e che sia nominata sancto Giovanni Novello.“ Jacks/Caferro, Spinelli, S.300.

<sup>400</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.299f.

<sup>401</sup> So erwähnt sie z.B. Ottavio Panciroli 1625 und behauptet sie sei „eretta da un Canonico di S.pietro, che fù di casa Spinelli.“ Ottavio Panciroli, *Tesori nascosti dell'alma città di Roma*, Roma 1625, S.280. Auch Lombardi schreibt die Errichtung der Kapelle einem Kanoniker von St. Peter mit Namen Francesco Spinelli zu. Lombardi, *Le chiese scomparse*, S.436. Hier auch ein Aquarell und ein Stich, auf denen die Kapelle zu sehen ist.

<sup>402</sup> Lombardi, *Le chiese scomparse*, S.436.

<sup>403</sup> Vertrag über Kapelle: Jacks/Caferro, Spinelli, S.294f.; Grabstein in Santa Croce: ebd. S.168.



initiierte sie zum Teil lange Zeit, bevor er dem Tiber den Rücken kehrte. Im Jahre 1440 ließ er ein Fresko des ungläubigen Thomas an einer Außenwand des Klosters von Santa Croce anbringen<sup>404</sup> und kümmerte sich im folgenden Jahrzehnt um die Einrichtung der dortigen Sakristei. Als er bis 1454 auch noch für die Errichtung des zweiten Klosterhofes aufkam, lag die Höhe seiner Ausgaben für Santa Croce nicht weit unter derjenigen Summe, die Cosimo de' Medici dafür aufbrachte.<sup>405</sup> In den Jahren 1452 und 1453 kaufte er Landhäuser und Grundstücke bei Compiobbi und Rignalla und trat in der Kirche Santa Maria di Rignalla als Stifter von Kunstwerken auf.<sup>406</sup> Wenige Jahre später, nämlich 1456, erwarb er ein Haus im Borgo Santa Croce, um an dessen Stelle „una pulcra domus“ zu erbauen.<sup>407</sup>

Als also die Untiefen des römischen Wirtschaftsschauplatzes, die politischen Verwerfungen infolge der häufigen Papstwechsel und wohl auch das Heimweh Tommaso nach Florenz zurückkehren ließen, war er dort mit allen Insignien des vermögenden Bürgers ausgestattet, und sein Wappen war aus dem Stadtbild nicht mehr fortzudenken. Seinem Neffen und Erben Guasparre di Nicodemo Spinelli gelang es allerdings innerhalb von 20 Jahren, das gesamte Erbe seines Onkels zu verschleudern.<sup>408</sup>

---

<sup>404</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.148ff. Vgl. auch Vasari, Milanesi, Bd.II, S.50f. Schon 1439 hatte sich Tomaso Rechte an einer Kapelle in Santa Croce sichern lassen. Jacks/Caferro, Spinelli, S.156.

<sup>405</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.183.

<sup>406</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.217ff.u.330ff.

<sup>407</sup> Jacks/Caferro, Spinelli, S.111. Zur Frage des Architekten ebd. S.114.

<sup>408</sup> Caferro, Silk business, S.422.

## 2. GIOVANNI TORNABUONI: DER MANN DER MEDICI IN ROM

Giovanni Tornabuoni stellt die bedeutendste Persönlichkeit der Florentiner Familie Tornabuoni im 15. Jahrhundert dar.<sup>409</sup> Die Geschicke dieser Familie und insbesondere die Karriere des Giovanni sind aufs Engste mit der Familie Medici, mit deren Aufstieg in Florenz und deren römischen Ambitionen verbunden.<sup>410</sup> Im Jahre 1428 geboren, trat er als Fünfzehnjähriger in die Bank der Medici ein. Ab den 50er Jahren arbeitete er als Faktor in Rom und wurde schließlich im Jahre 1465 Leiter und Teilhaber der römischen Bankfiliale. Maßgeblich für diese steile Karriere war die Tatsache, dass seine Schwester Lucrezia Tornabuoni 1443 Piero di Cosimo de' Medici heiratete und sich Giovanni somit als Schwager Pieros und Onkel Lorenzos des Prächtigen im Epizentrum der Florentiner Macht befand (vgl. Stammbaum 1). Seine Tätigkeit für die Medicibank in Rom verlief lange Zeit erfolgreich. Über fünf Jahre bekleidete er das Amt des päpstlichen Generaldepositars und konnte der Bank im Jahre 1465 das Monopol auf das für die Tuchverarbeitung wichtige Mineral Alaun sichern.<sup>411</sup> Er gehörte zu den Florentiner Botschaftern, welche die Aussöhnung mit Papst Sixtus betrieben<sup>412</sup>, hatte in Florenz in den letzten beiden Monaten des Jahres 1482 das Amt eines *gonfaloniere della giustizia* inne und wurde im Jahre 1484 in die *tavola*, den Vorstand der Medicibank, aufgenommen.<sup>413</sup> Ab 1487 hielt er sich dann wohl die meiste Zeit in Florenz auf und überließ die römischen Geschäfte seinem Neffen Nofri Tornabuoni.<sup>414</sup> Mit dem Ende der Mediciherrschaft über Florenz im Jahre 1494 endete auch die Karriere Giovanni Tornabuonis. Nach dem Zusammenbruch der Medicibank 1494 versuchten er und sein Sohn Lorenzo wenigstens den römischen Ableger der Bank aus der Konkursmasse herauszulösen und als eigenes Bankhaus weiterzuführen. Der Versuch misslang.<sup>415</sup> Am 17. April 1497 starb Giovanni Tornabuoni in Florenz und

<sup>409</sup> Zu Giovanni Tornabuoni vgl. ua.: Guido Pampaloni, I Tornaquinci, poi Tornabuoni, fino ai primi del Cinquecento, in: Archivio storico italiano 126 (1968), S.331-362, S.351ff.; Josef Schmid, „et pro remedio animae et pro memoria.“ Bürgerliche repraesentatio in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella, München-Berlin 2002, S.27ff. Zu seiner Rolle im wirtschaftlichen Leben insb.: de Roover, Rise and decline, S.161ff., S.218ff.

<sup>410</sup> Einen Überblick über die öffentlichen Ämter, die Mitglieder der Familie innehatten, bietet: Plebani, Tornabuoni, S.192.

<sup>411</sup> Schmid, et pro remedio, S.28.

<sup>412</sup> Ernst Steinmann erkannte so sein Profil in Ghirlandaios Fresko der Berufung des Andreas und Petrus. Ernst Steinmann, Ghirlandaio, Bielefeld-Leipzig 1897, S.20. Steffi Roettgen sieht Ähnlichkeiten zu diesem Porträt auch in den Gesichtszügen zweier Figuren in Botticellis Versuchung Christi und Peruginos Taufe Christi. Roettgen, Wandmalerei, Bd.II, S.97.

<sup>413</sup> Schmid, et pro remedio, S.29; de Roover, Rise and decline, S.239.

<sup>414</sup> de Roover, Rise and decline, S.223. Nofri kam im November 1486 nach Rom. Zu seinen Aktivitäten für die Medicibank vgl. Melissa M. Bullard, Lorenzo il Magnifico. Image and Anxiety, Politics and Finance, Firenze 1996, S.155ff.

<sup>415</sup> Plebani, Tornabuoni, S.248; de Roover, Rise and decline, S.224.

wurde gemäß seinem Testament in der Chorkapelle von Santa Maria Novella beigesetzt.<sup>416</sup> Sein Sohn Lorenzo wurde nur drei Monate später in Folge eines missglückten Versuchs, die Mediciherrschaft zu restaurieren, hingerichtet, und große Teile des Familienvermögens wurden eingezogen.<sup>417</sup> Giovannis Neffe Nofri Tornabuoni starb 1499 in Rom und wurde in San Gregorio Magno begraben.<sup>418</sup>

Erst im Zuge der beiden Medicipontifikate finden sich wieder bedeutendere Mitglieder der Familie Tornabuoni in Rom. Leo X. ernannte Giuliano Tornabuoni zum Bischof von Saluzzo und übertrug ihm 1517 das Amt des Kastellans der Engelsburg.<sup>419</sup> 1524 rief Clemens VII. dann Simone Tornabuoni, einen Neffen Giovannis, an den Tiber und verlieh ihm die Senatorenwürde von Rom.<sup>420</sup> Außerdem ernannte er Leonardo Tornabuoni zum Bischof von Borgo S.Sepolcro, Filippo Tornabuoni zum *cameriere secreto* und Cosimo Tornabuoni zum Vorsteher des Hospitals von Santo Spirito in Sassia.<sup>421</sup> Unter Leo X. hatte es im Jahre 1521 sogar noch einmal für kurze Zeit so ausgesehen, als könne die Familie Tornabuoni in Rom wieder eine bedeutende Rolle spielen. Laut dem Tagebuch des Venezianers Marino Sanuto sollte an Weihnachten die Erhebung Giuliano Tornabuonis, des Kastellans der Engelsburg und Bischofs von Saluzzo, zum Kardinal bekannt gegeben werden. Eine Hoffnung, die wie so viele andere durch den Tod Papst Leo X. zunichte gemacht wurde.<sup>422</sup>

## 2.1 Die Kapelle in Santa Maria sopra Minerva und das Grabmal des Francesco Tornabuoni

Den ersten Hinweis auf eine Kapelle der Florentiner Familie Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva liefert der Florentiner Francesco Albertini in seiner 1510 erschienenen Abhandlung „Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis romae.“ Dort erwähnt er, dass sich in dieser Kirche eine Kapelle der Florentiner Familie Tornabuoni befindet:

<sup>416</sup> Schmid, et pro remedio, S.30.

<sup>417</sup> Pampaloni, Tornabuoni, S.361; Plebani, Tornabuoni, S.248.

<sup>418</sup> Zu Nofri Tornabuoni vgl. Bullard, Fortuna della banca medicea, S.242ff.; Plebani, Tornabuoni, S.246f.

<sup>419</sup> Zu Giuliano vgl. Ferrajoli, Il ruolo della corte, S.160ff.

<sup>420</sup> Plebani, Tornabuoni, S.21. Verheiratet war Simone mit Caterina D'Albertaccio Alberti, die 1534 in Rom verstarb und in S. Gregorio beigesetzt wurde. Forcella, Iscrizioni, Bd.II, S.106, Nr.299. Sein Bruder Alessandro, ein Jerusalemritter wurde 1509 in der Minerva bestattet, auch ein weiterer Bruder namens Francesco soll in Rom verstorben sein. Pompeo Litta, Famiglie celebri italiane, Bd.VII, Milano ca.1875, Tornabuoni, Tav.II. 1520 war Simone zum römischen Bürger ernannt worden. Vgl. Andreas Rehberg, Die ältesten erhaltenen Stadtratsprotokolle Roms (1515-1526) Teil I., in: QFIAB 80 (2000), S.349.

<sup>421</sup> Ferrajoli, Il ruolo della corte, S.211, Anm.4.

<sup>422</sup> In der von Sanuto wiedergegebenen „Lista di Cardinali dicessi se hanno a publichar in questo Natale proximo“ findet sich „lo episcopo di Salucio castellano di Castel Santo Anzolo, di Tornabuoni, fiorentino.“ I Diari di Marino Sanuto, Bd.32, Sp.188. Zu Giuliano di Filippo di Francescos geistlicher Karriere unter Sixtus IV. vgl. Plebani, Tornabuoni, S.253.

„Est et alia capella de Tornaboniis Flor.“<sup>423</sup> Wie man aus späteren Quellen erfährt, handelte es sich dabei um die zweite Kapelle des linken Seitenschiffs.<sup>424</sup> Fra Ambrogio Brandi vermerkt in seiner Chronik der Kirche, dass Giovanni Tornabuoni der Stifter dieser Kapelle war: „qual fieri facit Dominus Joannes de Tornabuonis Mercator Florentinus.“<sup>425</sup>

In der Lebensbeschreibung Mino da Fiesoles berichtet Giorgio Vasari, dass sich dieser „durch den Sarg in der Minerva, auf welchem die Statue von Francesco Tornabuoni sehr gut von Marmor nach dem Leben gearbeitet ist [...] in Rom einen berühmten Namen gemacht“ habe.<sup>426</sup> Das hier beschriebene Grabmal mit der von Vasari gelobten Marmorstatue findet sich auch heute noch in Santa Maria sopra Minerva, und zwar am zum Eingang hin gelegenen Ende des linken Seitenschiffs, zwischen der ersten Kapelle und der inneren Fassade (Abb.12).



Abb.12: Mino da Fiesole, Grabmal des Francesco Tornabuoni, Rom, Santa Maria sopra Minerva (Foto: Autor)

Zwei Pilaster mit Schaftauflagen aus pflanzlichem Ornament und ein darüber gelegter Architrav mit Eierstab rahmen den Sarkophag mit der Liegefigur des Verstorbenen. Über dem Toten sind zwei Wappen zu sehen, die ein rundes, gerahmtes Feld flankieren, in welchem man eine gemalte Kreuzigung mit Strahlenkranz erkennen kann.<sup>427</sup> Bei den

<sup>423</sup> Albertini, *Opusculum*, S.17.

<sup>424</sup> Die wichtigsten Quellen zu dieser Kapelle finden sich bei Zuraw, Mino da Fiesole, S.993ff.

<sup>425</sup> Archivio Generale del Ordine dei Predicatori, S.Sabina, XIV. Liber C 1° Parte pp.1-83 „Cronica breve [della chiesa e del convento di S.Maria sopra Minerva di Roma], raccolta dal P.Maestro e Predicatore Fr. Ambrogio Brandi (+ 1645) Romano.“ Copia con annotazioni del 1706, S.30; vgl. auch:Palmerio/Villetti, *Storia edilizia*, S.181.

<sup>426</sup> Vasari, Kliemann, Bd.III, S.109. „acquistato che egli si ebbe nome in Roma [...] per la cassa che fece nella Minerva, e sopra essa, di marmo, la statua di Francesco Tornabuoni di naturale, che è tenuta assai bella...“ Vasari, *Milanesi*, Bd.III, S.118.

<sup>427</sup> Zuraws Überlegungen, ob diese Kreuzigung u.U. aus Stuck oder einem anderen Material appliziert gewesen sein könnte und der heutige Anblick lediglich den „Schatten“ des ursprünglichen Aussehens darstelle, teile ich nicht. Zuraw, Mino, S.945. Gnoli will im Tondo 1890 ein Chrisusmonogram erkannt haben. Domenico Gnoli, *Le opere di Mino da Fiesole in Roma*, in: *Archivio Storico dell'Arte* 3 (1890), S.434. Darauf geht wohl auch Johannes Rölls gleichlautende Behauptung zurück. Röll, *Dalmata*, S.74, Anm.216.

Wappen handelt es sich zum einen um die Lilie der Stadt Florenz und zum anderen um das Wappen der Familie Tornabuoni, einen nach links steigenden Löwen mit dem *Croce del Popolo* auf der Brust. Der Sarkophag selbst läuft an seinen Enden in die Oberkörper von jeweils zwei Sphingenpaaren aus. Die beiden Sphingenoberkörper jeder Seite teilen sich zwei Beine, mit denen sie den Sarkophag tragen. Unterstützt werden sie dabei von einer kleinen Muschel unterhalb der Sarkophagmitte. Interessanterweise sind nicht nur die Oberkörper dieser Fabelwesen mit Flügeln versehen, sondern es sind auch an ihren Köpfen kleine Flügelchen angebracht.<sup>428</sup> Hinter den Flügeln und den Oberkörpern der Sphingen nimmt ein Rankenmotiv seinen Ursprung, das mittels kleiner Bänder mit einer Inschrifttafel verbunden ist, die das mittlere Drittel der Sarkophagvorderseite einnimmt.

Der Gisant selbst liegt nicht flach auf Sarkophag und Bahre auf, sondern ist nach vorne gekippt, was ihm von Weitem eine stärkere Plastizität verleiht, als dies in Wirklichkeit der Fall ist. Von der Nähe betrachtet fällt auf, dass lediglich der tief ins Kissen eingesunkene Kopf und die über dem Schoß verschränkten Hände stärker herausgearbeitet sind, während der Körper unter dem Gewand kaum vorhanden zu sein scheint. Der Verstorbene wird in jugendlichem Alter wiedergegeben und trägt die Tracht eines Florentiner Kaufmanns.<sup>429</sup> Das Grabmal wird von zwei Konsolen gestützt, und einige Partien weisen noch Reste von Vergoldung auf.

Das Tornabuoni-Grab fügt sich nur schwer in die Reihe der römischen Monumente dieser Zeit ein. Vom Typ her weder ein echtes Nischengrab noch ein Wandgrab<sup>430</sup> sticht es aufgrund der äußerst geringen Tiefe der Nische, in der sich der Sarkophag befindet, und aufgrund der extremen Schräge und der Reliefhaftigkeit der Liegefigur hervor. Shelly Zuraw, die sich bisher am eingehendsten mit diesem Objekt befasst hat, sieht es am ehesten in einer Reihe mit den Gräbern von Marco Antonio Albertoni in Santa Maria del Popolo, von Kardinal Boccicacio in Santa Maria della Pace oder von Giovanni Brusati in San Clemente, die allesamt Varianten des Nischentypus darstellen.<sup>431</sup>

<sup>428</sup> Berthier hält diese Sphingen für „symboles du mystère de la mort.“ Joachim-Joseph Berthier, *L'Église de la Minerve a Rome*, Roma 1910, S.361.

<sup>429</sup> Er ist bekleidet mit einem an den Seiten offenen Übergewand (*giornea*), trägt eine Kopfbedeckung (*cappuccio*), die aus einem Stoffring (*mazzocchio*) und zwei davon herabhängenden Stoffzipfeln (einem längeren „*becchetto*“ und einer kürzeren „*foggia*“) besteht. Vgl. Jaqueline Herald, *Renaissance Dress in Italy 1400-1500*, New Jersey 1981, S.210ff. und Zuraw, Mino, S.948.

<sup>430</sup> Zuraw, Mino, S.945.

<sup>431</sup> Zuraw, Mino S.945. Eine detaillierte Untersuchung des Typus wird die demnächst erscheinende Arbeit zu den römischen Grabmälern von Michael Kühlenthal bieten.

Die Urheberschaft Mino da Fiesoles für dieses Grab wurde aufgrund der hohen künstlerischen Qualität vieler Partien, wie z.B. der Sphingenoberkörper, nie angezweifelt.<sup>432</sup>

Von der Formensprache her scheinen Florentiner Vorbilder Pate gestanden zu haben. Insbesondere das Grabmal Carlo Marsuppinis in Santa Croce wird in diesem Zusammenhang immer wieder genannt.<sup>433</sup> Die Schräge der Liegefigur, die Muschel unter dem Sarkophag<sup>434</sup>, die Rankenornamentik<sup>435</sup> und die Sphingen an der Basis bilden deutliche Parallelen (Abb.13).



Abb.13: Grabmal Marsuppini, Florenz, Santa Croce (aus: Reymond, Sculpture Florentine, Bd.2, o.Nr.)

Der Reliefcharakter der Figur des Francesco findet laut Zuraw in der Statue von Minos Grabmals für Bernardo Giugni in der Florentiner Badia seinen Vorläufer.<sup>436</sup> Ebenso kann man aber meiner Meinung nach den Gisant des Forteguerrigrabmals in Santa Cecilia in Rom, welches ebenfalls von Mino da Fiesole geschaffen wurde, zum Vergleich heranziehen (Abb.14 und 15).

<sup>432</sup> Zuraw, Mino, S.946. Ein Literaturüberblick zum Grabmal findet sich bei: Zuraw, Mino, S.944f.

<sup>433</sup> Vgl. u.a. Zuraw, Mino, S.946.

<sup>434</sup> Zuraw spricht der kleinen Muschel des Tornabuonigrabes mehr eine stützende als eine ikonographische Bedeutung zu, im Gegensatz zu den geflügelten Muscheln anderer Monumente (z.B. Marsuppini), ebd. S.946. Die Oberfläche vor der Muschel weist darauf hin, dass diese wohl zuerst größer geplant war, ebd.

<sup>435</sup> Hildegard Lange will in der Rankenornamentik des Sarkophages Anklänge an die Ara Pacis erkennen. Hildegard Lange, Mino da Fiesole. Ein Beitrag zur Geschichte der florentinischen und römischen Plastik des Quattrocentos, Greifswald 1928, S.65.

<sup>436</sup> Zuraw, Mino, S.947.



Abb.14: Mino da Fiesole, Grabmal Giugni, Florenz, Badia (aus: Angeli, Mino da Fiesole, S.132)

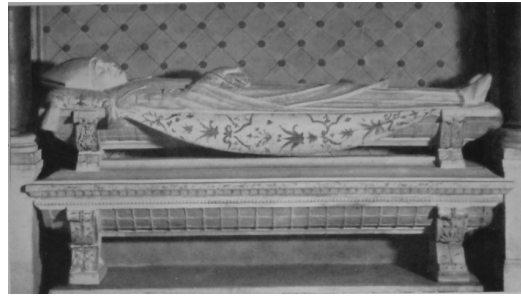


Abb.15: Mino da Fiesole, Grabmal Forteguerra, Rom, Santa Cecilia in Trastevere (aus: Davis, Renaissance, Fig.30)

Ein großes Rätsel des Grabmals von Francesco Tornabuoni gibt die Person des Verstorbenen auf. Die Inschrift liefert leider nicht allzu viele Hinweise. Sie berichtet lediglich, dass hier Francesco Tornabuoni bestattet ist, ein Florentiner von edler Abstammung, der dem Papst Sixtus IV. und anderen sehr lieb war, durch den bitteren Tod die in ihn gesetzten großen Erwartungen nicht erfüllen konnte und dass das Grabmal sein Onkel Giovanni setzte.<sup>437</sup> Der mit diesem prächtigen Grabmal geehrte Francesco Tornabuoni ist allerdings historisch nicht zu fassen.

Die verschiedenen Stammbäume der Familie Tornabuoni kennen zwar mehrere Mitglieder mit dem Namen Francesco, jedoch keinen, auf den ein Todesdatum im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts zutreffen würde.<sup>438</sup> Gerald Davies nennt einen Francesco mit dem Spitznamen Cecco<sup>439</sup>, Alfred von Reumont hält den Bestatteten für einen 1480 verstorbenen Giovanfrancesco<sup>440</sup>, Milanesi schreibt das Grabmal gar Mino da Fiesole ab, da es für einen erst nach 1513 verstorbenen Francesco di Filippo Tornabuoni geschaffen worden sei, also zu einem Zeitpunkt, an dem Mino da Fiesole längst nicht mehr am Leben war.<sup>441</sup> Zuraw, die zu Recht betont, die Identität des Toten könne mit dem heutigen Quellenmaterial nicht zufriedenstellend geklärt werden, weist auf einen 1477 verstorbenen Giov. Francesco di Filippo hin, der in einem Stammbaum

<sup>437</sup> „Francisco Tornabono Nobili Florentino Sixto III Pont Max Ceterisque Chariss Acerba Morte Magnae De Se Expectationi Subtracto Ioanes Patruus Pos.“

<sup>438</sup> Zur Diskussion der Person des Verstorbenen auch: Zuraw, Mino, S.942ff.

<sup>439</sup> Davies, Renaissance, S.275. Leider ohne Angabe der Quelle.

<sup>440</sup> Alfred von Reumont, Il Monumento Tornabuoni del Verrocchio, in: Giornale di Erudizione Artistica 2 (1873), S.167.

<sup>441</sup> Milanesi, Vasari, Bd.III, S.118 Anm. 4. Zuraw weist dies zu Recht zurück: Zuraw, Mino, S.942f. Zu diesem Francesco di Filippo vgl. Litta, Famiglie, Bd.VII, Tornabuoni Tav.II. Auch Cadogan hält Francesco di Filippo für den Bestatteten. Jean K. Cadogan, Domenicho Ghirlandaio. Artist and Artisan, New Haven-London 2000, S.393, Anm.117.

in der Biblioteca Vaticana auftaucht<sup>442</sup>, und Josef Schmid bringt 2002 einen Francesco di Niccolò ins Spiel, der 1485 verstorben sein soll.<sup>443</sup>

In der Forschung wird gemeinhin das Jahr 1480 als Todesdatum angenommen, obwohl dafür keine weiteren Beweise vorliegen.<sup>444</sup> Wahrscheinlich ist jedoch von einem früheren Zeitpunkt auszugehen. Abgesehen von stilistischen Merkmalen, die laut Zuraw in die Jahre 1477/78 weisen, spricht dafür auch, dass in der Inschrift berichtet wird, der Bestattete sei dem Papst Sixtus „sehr lieb“ gewesen. Es erscheint nämlich kaum vorstellbar, dass zwei Jahre nach der Pazzi-Verschwörung des Jahres 1478 mit der Ermordung Giuliano de' Medici und den vom Papst vorangetriebenen Kriegsanstrengungen gegen die Republik Florenz ein Florentiner auf die Idee käme, sich seiner Verbundenheit mit eben jenem Papst Sixtus IV. zu rühmen. Zuraw plädiert daher für eine Entstehung vor 1478.<sup>445</sup> Diese Argumentation ist durchaus nachvollziehbar. Es wäre ihr noch hinzuzufügen, dass die Tornabuoni aber auf jeden Fall noch bis ins Frühjahr 1478 um ein gutes Verhältnis zu Sixtus IV. bemüht waren, wie zum Beispiel der Eintrag zum Eintritt Giovannis in die Bruderschaft von Santo Spirito in Sassia beweist, der mit den besten Wünschen an den Papst endet: „pp. Sisto, a chi Idio dia lunga et buona vita.“<sup>446</sup>

Es gibt mehrere Hinweise dafür, dass das heutige Aussehen des Monuments nicht den Originalzustand wiedergibt, was für eine spätere Versetzung des Grabmals sprechen könnte.<sup>447</sup> Die gesamte untere Hälfte mitsamt der Liegefigur ist aus einem einzigen Marmorblock gearbeitet. Darüber durchzieht jedoch eine Fuge horizontal das Monument. Insbesondere an der Ornamentik der Pilaster ist zu erkennen, dass an dieser Stelle ein – sich über die ganze Breite erstreckendes - Stück entfernt wurde, da die pflanzlichen Motive diesseits und jenseits der Fuge nicht bruchlos ineinander übergehen. Auch weitere Ungereimtheiten fallen auf. So fehlen zum Beispiel in der

<sup>442</sup> Dazu und den Problemen, einer solchen Identifizierung: Zuraw, Mino, S.943f. Der Stammbaum befindet sich in: BAV, Chigi G, VII, 191, S.262.

<sup>443</sup> Schmid, *pro remedio*, S.103, Anm. 628. Damit würde jedoch Mino da Fiesole als Künstler ausscheiden, da er 1480 Rom verließ, 1484 verstarb und nicht anzunehmen ist, dass Francesco Tornabuoni mit seinem Tod in so jungen Jahren rechnete und schon vor 1480 den Auftrag für ein Grabmal vergab.

<sup>444</sup> Das Todesdatum geht wohl auf Giuseppe Richa zurück, der 1755 nach der Wiedergabe der Inschrift bemerkt: „manca il millesimo, che si crede l'anno 1480.“ Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Bd.III, Firenze 1755, S.64. Passavant gibt 1481 als Todesjahr an. Günter Passavant, *Verrocchio. Skulpturen Gemälde und Zeichnungen*, London 1969, S.188. Zuraw stellt jedoch zurecht fest, dass es keinen Hinweis auf das Datum 1480 gibt. Zuraw, Mino, S.937.

<sup>445</sup> Zuraw, Mino, S.944.

<sup>446</sup> Egidi, *Necrologi e libri affini*, Bd.II, S.178. Vgl. auch Plebani, Tornabuoni, S.249.

<sup>447</sup> Wilhelm Reinhold Valentiner, *Studies of italian Renaissance Sculpture*, London 1950, S.86; Zuraw, Mino, S.945 u. S.949f. Dazu näher s.u.



Inschrift wichtige Angaben, wie das Todesdatum oder das Lebensalter des Verstorbenen. Bei Gräbern mit ähnlichem Aufbau ist neben einer Inschrift auf dem Sarkophag üblicherweise noch eine zweite auf einer Basis vorhanden. Das könnte auch hier der Fall gewesen sein, und dort könnten weitere Informationen zum Verstorbenen verzeichnet gewesen sein. Für das Vorhandensein einer Basis könnte auch die Annahme Zuraws sprechen, dass die beiden Konsolen, die heute das Grabmal stützen, nicht zu seinem ursprüngliche Bestand gehören können.<sup>448</sup> Allerdings macht in diesem Zusammenhang dann die ganz unübliche Position der beiden Wappenschilde über der Figur des Toten stutzig, da man diese eigentlich zu Seiten der Inschrift auf der Basis vermuten würde.<sup>449</sup> Die weitgehende Abwesenheit christlicher Symbolik führte darüber hinaus zu der Vermutung, dass auch der obere Abschluss des Grabes ursprünglich anders ausgesehen haben könnte. Vorstellbar wäre ein Segmentbogen, in welchen dann unter Umständen eine gemalte oder skulptierte Darstellung religiösen Inhalts eingefügt war.<sup>450</sup> Valentiner schlägt vor, zwei Statuen der Fede und der Caritas aus der National Gallery in Washington, die uns später noch beschäftigen werden, könnten Bestandteile dieses Grabmals gewesen sein. Sie hätten sich seiner Meinung nach entweder über dem Sarkophag oder aber auf der Basis befunden.<sup>451</sup>

## 2.2 Das Grabmal der Francesca Tornabuoni

In Santa Maria sopra Minerva soll sich, neben dem Monument für Francesco, noch ein zweites Grabmal der Familie Tornabuoni befunden haben. Es ist wiederum Vasari, der davon berichtet. In der Lebensbeschreibung Verrochios findet sich dazu folgende Passage:

„Zu jener Zeit war die Gattin des Francesco Tornabuoni im Wochenbett gestorben; ihr Gemahl, welcher sie sehr geliebt hatte, wollte ihr im Tode jede mögliche Ehre erweisen, und gab Andrea den Auftrag, ihr Grabmal zu verfertigen. Dieser stellte auf der Platte des Marmorsarges die Verstorbene dar, dann Geburt und Tod, dabei drei Gestalten,

<sup>448</sup> Zuraw, Mino, S.946. Eine Einschätzung, die Michael Kühnenthal in seiner demnächst erscheinenden Arbeit, wie er mit freundlicherweise mitteilte, nicht teilt. Er weist in anderem Zusammenhang auch darauf hin, dass das Motiv der Konsolen bei Grabmälern aus dem „toskanischen Kunstkreis“ stammt. Michael Kühnenthal, Andrea Bregno in Rom, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 32 (1997/98), S.225.

<sup>449</sup> Zuraw, Mino, S.950. Zuraw hält eine Lösung, wie sie die Basis von Minos Forteguerris-Grab zeigt, für möglich.

<sup>450</sup> Als Vergleich wird das Albertoni-Grab herangezogen (Zuraw, Mino, S.950). Lange schlägt das Grabmal Raffaello della Roveres in SS. Apostoli vor, geht jedoch nicht von einer späteren Veränderung aus. Lange, Mino, S.65.

<sup>451</sup> Valentiner, Renaissance Sculpture, S.86.

welche drei Tugenden versinnlichen, und dieß Werk, als seine erste Marmorarbeit für rühmenswürdiger anerkannt, wurde in der Minerva errichtet.“<sup>452</sup>

Laut Vasari ist also auch die Frau des Francesco in dieser Kirche begraben.

Offensichtlich unterläuft ihm hier jedoch eine Namensverwechslung. Wohl aufgrund des Grabmals für Francesco Tornabuoni in derselben Kirche<sup>453</sup> nimmt er an, dieser sei auch ihr Ehemann gewesen. Hermann Egger ist aber 1934 im *Liber anniversariorum* der *Fraternità dei raccomandati del SS. Salvatore* auf folgenden Eintrag gestoßen:

„d(omina) Francisca...di Luca Pitti et ux(or)...Joannis Francisci Tornaboni de Florentia...in eccl(esia) S(anta) M(aria) super Minerbam.“<sup>454</sup> Es kann sich bei dem von Vasari beschriebenen Grabmal also nur um das der Frau Giovanni Tornabuonis – Francesca di Luca Pitti – handeln.<sup>455</sup> Auch ein weiteres Dokument macht dies deutlich.

In einem Brief vom 24. September 1477 berichtet Giovanni Tornabuoni aus Rom seinem Neffen Lorenzo de Medici in Florenz vom Tod seiner Ehefrau:

„Carissimo mio Lorenzo. Son tanto oppresso da passione e dolore per lacerbissimo e inopinato chaso della mia dolcissima sposa, che io medesimo non so dove mi sia. La quale chome avrei inteso / ieri chome piacque a Dio a hore XXII sopra parto passo di questa presente vita / e la creatura / sparata lei / gli chavamo di chorpo morta, che me stato anchora doppio dolore.“<sup>456</sup>

Francesca Tornabuoni starb also im Kindbett und auch das Kind, welches man durch einen Kaiserschnitt zu retten versuchte, überlebte die Geburt nicht.

Giovanni Tornabuoni hatte Francesca di Luca Pitti 1466 geheiratet. Es scheint sich dabei in erster Linie um eine politische Verbindung gehandelt zu haben. Die Medici wollten Luca Pitti, den Vater der Braut, dadurch, dass sie die Hochzeit seiner Tochter

<sup>452</sup> Vasari, Kliemann, Bd.II,2, S.265. „Onde essendo morta sopra parto in que’giorni la moglie di Francesco Tornabuoni, il marito, che molto amata l’aveva, e morta voleva quanto poteva il più onorarla, diede a fare sepoltura ad Andrea; il quale sopra una cassa di marmo intagliò in una lapida la donna, il partorire, ed il passare all’altra vita; ed appresso in tre figure, fece tre Virtù, che furono tenute molto belle, per la sua prima opera che di marmo avesse lavorato: la quale sepoltura fu posta nella Minerva.“ Vasari, Milanesi, Bd.III, S.359f.

<sup>453</sup> Wie Cruttwell zu der Behauptung kommt, das Grabmal eines Francesco Tronabuoni (gest.1436) aus der Hand Minos würde sich in S. Cecilia in Trastevere finden, ist mir schleierhaft. Maud Cruttwell, Verrocchio, London-New York 1904, S.145. Auch Passavant behauptet dies und macht diesen Francesco gar zum Vater Giovanni. Passavant, Verocchio, S.188.

<sup>454</sup> Egidi, Necrologi e libri affini, Bd.I, S.472; Hermann Egger, Francesca Tornabuoni und ihre Grabstätte in S. Maria sopra Minerva, Wien 1934, S.19. Eine Zeitlang dachte man, Francesca sei in Florenz bestattet worden: Enrico Ridolfi, Giovanna Tornabuoni e Ginevra de’Benci nel Coro di S. Maria Novella in Firenze, in: Archivio storico italiano, Serie V, 6 (1890), S.433; Frida Schottmüller, Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXV (1902), S.402; Hans Mackowsky, Verocchio, Bielefeld-Leipzig 1901, S.61.

<sup>455</sup> Darauf weist das erstmal im Jahre 1873 Reumont hin: Reumont, Monumento Tornabuoni, S.167.

<sup>456</sup> ASF, Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 35, parte 2a, n.747. Abgedruckt bei: Zuraw, Mino, S.952; Egger, Francesca Tornabuoni, S.16.

mit einem ihrer engsten Parteigänger arrangierten, aus dem Kreise der Verschwörer um Niccoló Soderini, Diotisalvi Neroni und Agnolo Acciaiuoli herauslösen.<sup>457</sup>

Auch für dieses Grabmal ist also, wie für dasjenige Francesco Tornabuonis, Giovanni Tornabuoni als Auftraggeber anzunehmen.

In Santa Maria sopra Minerva findet sich allerdings heute keine Spur mehr von dem Monument für Francesca Tornabuoni. Wiederum war es Hermann Egger, der einen Hinweis auf das mögliche Aussehen des Grabmals gefunden hat. Bei seiner Beschäftigung mit den römischen Zeichnungen des niederländischen Malers Marten van Heemskerck stieß er auf ein Blatt, auf dem seiner Meinung nach der Sarkophag samt der Liegefigur der Francesca Tornabuoni abgebildet ist (Abb.16).<sup>458</sup>



Abb.16: Marten van Heemskerck, Skizzenbuch, 1Fol.40v., Berlin, Kupferstichkabinett (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

Die kleine Skizze zeigt einen Sarkophag mit Bahre, auf dem die liegende Figur einer Frau dargestellt ist. Auf dem Körper der Verstorbenen liegt ein kleines in Tücher gewickeltes Kind. Neben der Tatsache, dass hier das Doppelgrabmal einer Frau mit einem vielleicht bei der Geburt verstorbenen Kind dargestellt ist, verweist insbesondere eine weitere Zeichnung, die sich auf demselben Blatt befindet, auf einen möglichen Zusammenhang mit der Familie Tornabuoni. Rechts neben der Zeichnung des

<sup>457</sup> „...wurden viele Bürger, die zu dieser Verschwörung gehörten, verjagt, und verbannt [...] ausgenommen Messer Luca Pitti, denn sie schlossen eine Verwandtschaft, indem der Messere eine seiner Töchter dem Giovanni Tornabuoni zur Frau gab.“ Luca Landucci, Ein Florentinisches Tagebuch 1450-1516, übersetzt, eingeleitet und erklärt von Marie Herzfeld, Jena 1912, S.19.

<sup>458</sup> Egger, Francesca Tornabuoni, S.13ff.

Sarkophages mit Mutter und Kind findet sich nämlich eine Skizze, die einen Teil des Grabmals von Francesco Tornabuoni wiedergibt. Zu erkennen ist hier die linke Hälfte des Sarkophages mit einer der Sphingen, darüber das Kissen und die Andeutungen der Liegefigur des Verstorbenen.

Die Frage, wer nun der Schöpfer des Grabmals der Francesca Tornabuoni gewesen sein könnte und wie es zu rekonstruieren ist, beschäftigt die moderne Forschung seit fast 150 Jahren. Zwei konkurrierende Vorschläge beherrschen die Diskussion. Sie krankten aber beide an der Tatsache, dass die Zuordnung der einzelnen Elemente zum Monument der Francesca nur aufgrund einer stilistischen Zuschreibung an den jeweiligen Künstler bzw. seine Werkstatt zustande kommt, sich jedoch eine darüber hinausgehende Verbindung zum Grabmal nicht herstellen lässt.

Der erste Rekonstruktionsvorschlag orientiert sich an Vasari und hält folglich Andrea del Verrocchio für den Künstler des Grabmals der Francesca Tornabuoni,<sup>459</sup> der andere folgt einem Vorschlag Herrmann Eggers, der aufgrund der Heemskerckzeichnung Mino da Fiesole vorschlägt.<sup>460</sup>

### **2.2.1 Andrea del Verrocchio und Francesco di Simone Ferrucci**

Die Annahme, Andrea del Verrocchio und seine Werkstatt hätten das Grabmal für Francesca Tornabuoni geschaffen, fußt auf der oben zitierten Aussage Vasaris. Auch Gregorio Roisecco und Filippo Titi erwähnen – wohl in Kenntnis der „Vite“ – diese Zuschreibung.<sup>461</sup> Eng mit dieser Diskussion verbunden ist ein Relief, das sich heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz befindet. Da man es oft Verrocchio oder seiner Werkstatt zuschrieb und die Darstellung gut zu den Umständen des Todes der Francesca zu passen schien, sah man die Auskunft Vasaris bestätigt und nahm an, in diesem Relief einen Bestandteil von Verrocchios Grabmal für Francesca Tornabuoni vor sich zu haben.<sup>462</sup>

<sup>459</sup> Weitere Literaturangaben zu dieser Zuschreibung siehe: Passavant Verrocchio, S.189; Zuraw, Mino, S.963 und Andrew Butterfield, *The sculpture of Andrea del Verrocchio*, New Haven-London, 1998, S.238. Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, München 1990, Bd.I, S.184. In diesem Sinne äußerten sich in letzter Zeit auch: Franziska Windt, *Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci. Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei*, Münster 2003, S.56.

<sup>460</sup> Egger, *Francesca Tornabuoni*, S.13f. Dieser These folgen auch: Gianni Carlo Sciolla, *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino 1970, S.130; Zuraw, Mino, S.952ff.; Kühlenthal, *Andrea Bregno*, S.203.

<sup>461</sup> Filippo Titi, *Studio di Pittura, scultura et architettura, nelle chiese di Roma*, Roma 1674, S.179; Gregorio Roisecco, *Roma antica, e moderna o sia Nuova descrizione di tutti gl'edifizii antichi, e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma*, Roma 1750, S.505.

<sup>462</sup> Wilhelm Bode, *Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den königlichen Museen. II. Bildwerke des Andrea del Verrocchio*, in: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* 3 (1882), S.92ff.; Eugène Müntz, *Andrea Verrocchio et le tombeau de Francesca Tornabuoni*, in: *Gazette des Beaux-Arts* VI (1891), S.277ff.; Schottmüller, *Zwei Grabmäler*, S.402; Fritz Burger, *Geschichte des*

Auf dem Relief sind zwei Szenen dargestellt. Die rechte Reliefhälfte zeigt im Zentrum die Gestalt einer Frau auf einer Liege (Abb.18).



Abb.17: Relief, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Detail: rechte Hälfte (aus: Cruttwell, Verrocchio, Pl.XXXV)

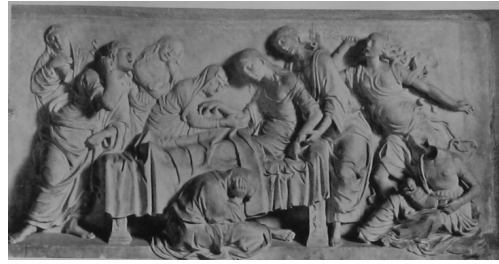


Abb.18: Relief, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Detail: linke Hälfte (aus: Cruttwell, Verrocchio, Pl.XXXIV)

Ihr aufgerichteter Oberkörper wird von einer hinter ihr stehenden weiblichen Gestalt gestützt. Eine weitere Person betastet vornüber gebeugt das rechte Handgelenk und den Unterarm der sitzenden Frauengestalt. Eine nähere Erklärung erfährt die Szene durch eine sitzende Person am rechten unteren Reliefrand. Diese Frau hält einen in Tücher gewickelten Säugling in den Armen. Dass es sich nicht um die Darstellung einer Episode mit religiösem Inhalt, wie z.B. eine Mariengeburt handelt, darauf verweisen neben dem fast leblosen Körper der Mutter die zahlreichen klagenden Frauengestalten, welche die Liege umgeben und in verschiedenen Stadien der Trauer und der Verzweiflung gezeigt werden. Die frisch entbundene Mutter scheint im Sterben zu liegen, das Kind jedoch am Leben zu sein.

Die linke Reliefhälfte zeigt vermutlich den Vater des Kindes (Abb.17). Er steht als linke Figur der zentralen Dreiergruppe mit gefalteten Händen da und betrachtet das Neugeborene, das ihm von einer Frau präsentiert wird. Mehrere Personen, deren Gefühle in diesem Fall allerdings nicht durch eine ausgeprägte Gestik und Mimik näher veranschaulicht werden, wohnen der Szene bei.

Die beiden auf dem Relief dargestellten Szenen erinnern an die Vasaripassage aus dem Leben Verrocchios „il quale sopra una cassa di marmo intaglio in una lapide la donna, il partorire et il passare all'altra vita.“ Bei genauerer Betrachtung ergeben sich jedoch einige Probleme, sowohl bei der Interpretation des Dargestellten als auch bei der Frage nach dem Künstler. Während der Brief berichtet, das Kind sei tot aus dem Körper der verstorbenen Mutter geborgen worden, scheint es in der Darstellung des Reliefs noch am Leben zu sein. Zudem ist auch die Zuschreibung an Verrocchio alles andere als

---

Florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Strassburg 1904, S.394; Reumont, Monumento Tornabuoni, S.167; Günter Passavant, Andrea Verrocchio als Maler, Düsseldorf 1956, S.24; Passavant, Verrocchio, S.188ff.; Piero Adorno, Il Verrocchio. Nuove proposte nella civiltà artistica del tempo di Lorenzo il Magnifico, Firenze 1991, S.162; Windt, Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci, S.249.

unumstritten. Insbesondere in neueren Publikationen wird das Relief zumeist zwei unbekanntem Künstlern zugeschrieben, die unter starkem Einfluss von Verrocchios Formensprache arbeiteten.<sup>463</sup> Für einige der Figuren wird dabei zumeist der Namen eines zeitweiligen Mitarbeiters Verrocchios, nämlich Francesco di Simone Ferrucci, ins Gespräch gebracht.<sup>464</sup> Auch die Frage, wie das Relief am Grabmal angebracht sein konnte, bereitet Probleme. Laut Vasari habe sich eine solche Szene „sopra una cassa di marmo“ befunden, also über oder auf dem Sarkophag. Sollte es sich bei der Zeichnung Heemskercks tatsächlich um des Grabmal der Francesca Tornabuoni handeln, so würde eine Anbringung auf dem Corpus des Sarkophags sehr seltsam anmuten, und das Relief wäre zur Entstehungszeit der Zeichnung zwischen 1532 und 1536 auch schon nicht mehr mit dem Grabmal verbunden gewesen. Abgesehen davon wäre ein derartiges Relief, das immer wieder mit antiken Sarkophagreliefs verglichen wurde<sup>465</sup>, für ein Grabmal jener Zeit sehr ungewöhnlich. Im Jahre 1666 erscheint das Relief in einem Inventar der Medicisammlung. Es war nach der dort gegebenen Beschreibung mit einem reich verziertem Rahmen und einem Wappen der Familie Strozzi versehen.<sup>466</sup> Einen Zusammenhang dieses Reliefs mit dem Grabmal der Francesca Tornabuoni in der römische Kirche Santa Maria sopra Minerva halte ich daher für äußerst unwahrscheinlich.<sup>467</sup> Auffallend ist allerdings die physiognomische Ähnlichkeit des Vaters aus dem Bargellorelief mit Porträts Giovanni Tornabuonis.<sup>468</sup> Insbesondere

<sup>463</sup> Vgl. z.B. Windt, Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci, S.249.

<sup>464</sup> Mackowsky, Verrocchio, S.60; Cruttwell, Verrocchio, S.142; Butterfield, Verrocchio, S.238 (hier auch ausführliche Literaturangaben). Adorno will mehrere Hände erkennen, eben der Verrocchios insbesondere die Ferruccis. Adorno, Verrocchio, S.163. Vgl. auch Dario A. Covi, Andrea del Verrocchio. Life and Work, Firenze 2005, S.148. Zuletzt dazu mit ausführlichen Literaturangaben: Linda Pisani, Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro, Firenze 2007, S.42f. u. S.133.

<sup>465</sup> Insbesondere mit einem Sarkophag in Cannes, der sich früher in Rom befunden hat. Vgl. Schottmüller, Zwei Grabmäler, S.402; Burger, Geschichte, S.397; Adorno, Verrocchio, S.162.

<sup>466</sup> Vgl. z.B. Covi, Verrocchio, S.146. Da der Beschreibung nach dieser Rahmen mit seinen eingelegten Steinen, Alabasterobelisken etc. eher aus dem späten 16. Jh. bzw. 17. Jh zu stammen scheint, muss auch das Wappen nicht zugehörig sein und das Relief nicht zwangsläufig eine Verstorbene aus der Familie Strozzi memorieren, wie dies Cruttwell vorschlägt. Cruttwell, Verrocchio, S.151.

<sup>467</sup> Auch Linda Pisani lehnt eine Verbindung mit den Grab der Francesca ab, schlägt aber vor, es könne u.U. für das Grab der Francesca in S. Maria Novella gedacht gewesen sein (Pisani, Ferrucci, S.45) Ebenso stehen auch Butterfield und Covi einer Zurordnung des Reliefs zum Grab der Francesca eher kritisch gegenüber. (Butterfield, Verrocchio, S.238; Covi, Verrocchio, S.147). Cruttwell ist 1904 der Ansicht, hier handle es sich um eine etwas abgewandelte Kopie des originalen von Verrocchio für das Monument einer Frau aus dem Hause Strozzi geschaffenen Reliefs. (Cruttwell, Verrocchio, S.140 u. S.151f.) Die Porträthaftigkeit führt sie darauf zurück, dass Ferrucci ein Vorbild seines Lehrers Verrocchio, welches dieser für die Tornabuoni geschaffen habe, vor Augen stand (Cruttwell, Verrocchio, S.155). Raymond sieht in ihm 1906 eine Kopie des Verrocchio-Entwurfes für das Grabmal der Francesca Tornabuoni (Marcel Raymond, Verrocchio, Paris 1906, S.76). Egger schlägt vor, das Relief (in dem er lediglich ein Modell sieht) könne aufgrund seiner drastischen Darstellungsweise abgelehnt worden sein, Egger, Francesca Tornabuoni, S.20.

<sup>468</sup> Wilhelm Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S.90; Müntz, Tombeau, S.278; Adorno, Verrocchio, S.162; Schmid, et pro remedio, S.85.

Abbildungen von ihm auf Porträtmedaillen aus den Jahren 1480-1482 zeigen eine große Übereinstimmung in den Gesichtszügen. Aufgrund dieser Porträthaftigkeit wäre eine Entstehung im Zusammenhang mit der Familie Tornabuoni also durchaus möglich. Würde man die Entstehungszeit des Reliefs ca. 10 Jahre später ansetzen, trifft man auf ein Ereignis, das meiner Meinung nach eher zum Dargestellten passt. Lorenzo Tornabuoni, der Sohn Giovannis, heiratete im Jahre 1486 Giovanna di Luca di Maso degli Albizzi. Die junge Frau starb 1488 ebenfalls im Kindbett.<sup>469</sup> Sollte das Kind überlebt haben – eine gegenteilige Nachricht haben wir jedenfalls nicht – könnte diese Begebenheit Gegenstand des Bargelloreliefs sein.<sup>470</sup> Dem *pater familias* Giovanni Tornabuoni wird der Säugling präsentiert, und der zwar glückliche Vater aber unglückliche Ehemann Lorenzo Tornabuoni wäre in der frontal dargestellten Person in der Mitte dieser Dreiergruppe zu erkennen.<sup>471</sup>

Abgesehen von diesem Relief versuchte man noch weitere Teile des Grabmals ausfindig zu machen. Vasaris Aussage, an ihm hätten sich die Figuren von drei Tugenden befunden<sup>472</sup>, führte dazu, dass man vier kleine Hochrelief-Statuen aus dem Museum Jacquemart-André in Paris für Teile des verschwundenen Monuments hielt.<sup>473</sup> Die vier Statuen der Fede, Speranza, Carità und der Giustizia werden zumeist Francesco Ferrucci zugeschrieben.<sup>474</sup> (Abb.19)

<sup>469</sup> Susanne Kress, Die camera di Lorenzo, bella im Palazzo Tornabuoni. Rekonstruktion und künstlerische Ausstattung eines Florentiner Hochzeitzimmers des späten Quattrocento, in: Michael Rohlmann (Hrsg.), Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, Weimar 2003, S.245ff.

<sup>470</sup> Als Kind Lorenzos mit Giovanna ist allerdings nur der am 11.10.1487 geborene Giovanni bekannt. Pampaloni, Tornabuoni, S.361. Bei Litta findet sich noch eine 1517 verstorbene Giovanna, welche jedoch auch von Lorenzos zweiter Frau stammen könnte, sowie der spätere Bischof Leonardo Tornabuoni. Litta, Famiglie, Bd.VII., Tornabuoni Tav.II; Pisani schlägt vor, das Relief könne im Zusammenhang mit dem Tod der Fiammetta di Donato Adimari im Jahre 1476 entstanden sein. Fiammetta war mit Filippo Strozzi verheiratet und starb ebenfalls bei der Geburt ihres Kindes. Pisani, Ferrucci, S.44.

<sup>471</sup> Für Eggers Annahme, es könne sich um einen Arzt handeln (Egger, Francesca Tornabuoni, S.17), gibt es ebenso wenige Anhaltspunkte wie für die früher vertretene Meinung, es handle sich um eine weibliche Angehörige der Familie Tronabuoni (Schottmüller, Zwei Grabmäler, S.405). Auch der mögliche Autor des Reliefs, Francesco die Simone Ferrucci, hält sich zu dieser Zeit in Florenz auf, wo er für die Domopera arbeitet.

<sup>472</sup> „...et appresso in tre figure fece tre virtu...“

<sup>473</sup> Bode, Italienische Bildhauer, S.91 (Bode hatte zuerst eine andere Tugend in der Sammlung Cavendish Bentinck in Londen als Bestandteil des Grabmals angenommen, die nach Auskunft des Händlers aus Rom stammen soll); Bode, Skulpturen der Renaissance, S.94; Müntz, Tombeau, S.284f.; Mackowsky, Verrocchio, S.63; Raymond, Verrocchio, S.77; Adorno, Verrocchio, S.162. Gegen die Zugehörigkeit zum Grabmal: Egger, Francesca Tornabuoni, S.20, Anm.1; Zuraw, Mino, S.968f.; Covi, Verrocchio, S.149; Mariacristina Gori, Il monumento funerario a Barbara Manfredi e la presenza di Francesco di Simone Ferrucci in Romagna, in: Ann Colombi Ferretti/Luciana Prati (Hrsg.), Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna, Bologna 1989, S.34. Zuletzt mit ausführlichen Literaturangaben: Pisani, Ferrucci, S.128f.

<sup>474</sup> Adorno, Verrocchio, S.163; Paolo Parmiggiani, Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore (con un'ipotesi per quello di Francesca Tornabuoni), in: Prospettiva 113/114 (2004), S.79.



Abb.19: Vier Tugenden, Paris, Musée Jacquemart-André (aus: Mackowsky, Verrocchio, S.47)

Die Annahme, dass Ferrucci auch am Bargello-Relief beteiligt war, führte zur Vermutung, er könne maßgeblichen Anteil an der Entstehung des gesamten Grabmals gehabt haben.<sup>475</sup> Für die Anordnung der vier Tugenden am Grabmals wurden dabei mehrere Positionen vorgeschlagen.<sup>476</sup> So könnten sie ähnlich angeordnet gewesen sein wie bei einem anderen Werk jenes Künstlers, das ebenso in die späten 1470er bzw. frühen 80er Jahre zu datieren ist, nämlich beim Grabmal des Francesco Tartagni. Hier fügte Ferrucci die Statuen der drei theologischen Tugenden in die dreiegliederte Rückwand über dem Sarkophag ein.<sup>477</sup> An dieser Stelle könnte sich also auch beim Tornabuonigrab die Gruppe der vier Tugenden befunden haben. Das Relief wäre bei einem derartigen Rekonstruktionsversuches dann auf der Stirnseite des Sarkophags<sup>478</sup>

<sup>475</sup> Vgl. Gori, Monumento funerario a Barbara Manfredi, S.32: „negli anni 1478-79 c. collabora al compimento della sepoltura, ricordata da Vasari, di Francesca Tornabuoni [...] a Roma“; vgl. auch: Sandro Bellesi, Ferrucci, Francesco, in: DBI Bd. 47, S.228; Serena Pesenti, Ferrucci, Francesco di Simone, in: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd.39, S.164.

<sup>476</sup> Müntz stellt sie sich 1891 „sur la face du monument, deux en avant et deux en retour“ vor (Müntz, Tombeau, S.284). Mackowsky, der das Grabmal freistehend am ehemaligen Lettner in Santa Maria Novella in Florenz vermutete, schreibt ihnen die vier Ecken eines Sarkophages als Anbringungsort zu (Mackowsky, Verrocchio, S.61, das nimmt auch Adorno an; Adorno, Verrocchio, S.162), und Burger schlägt vor, sie könnten sich paarweise übereinander zwischen zwei Pilastern befunden haben (Burger, Geschichte, S.394).

<sup>477</sup> Parmiggiani datierte es jüngst auf die Jahre 1482-83 und ist der Ansicht, die Tugenden aus Paris seien einige Jahre früher, gegen 1480 entstanden. Parmiggiani, Ferrucci, S.82.

<sup>478</sup> Burger, Geschichte, S.394. Aufgrund der Tatsache, dass die Figuren aus Paris nicht, wie bei Vasari beschrieben, drei, sondern vier Tugenden darstellen, schlägt Burger aber noch eine andere Möglichkeit vor: Über dem Sarkophag habe sich das Relief befunden, während die Tugenden paarweise übereinander zwischen zwei Pilastern angeordnet waren. Als Abschluss diente ein Segmentbogen mit Porträt und Zwickelreliefs. Ebd. S.397.



oder auf einer „hohen Sockelzone“ zu vermuten.<sup>479</sup> Parmiggiani machte in diesem Zusammenhang jüngst auf eine interessante Differenz der beiden Vasari-Ausgaben von 1550 und 1568 aufmerksam. Während in der ersten von „molte figurette“ die Rede ist und auch die Kirche Santa Maria sopra Minerva nicht erwähnt wird, erscheinen in der späteren Auflage jene „tre virtù.“ Da in der Version von 1568 auch der Passus über Ferrucci in die Vita Verrocchios eingefügt wurde, hält Parmiggiani nun die Anzahl der drei Tugenden am Tornabuonigrab für eine Verwechslung Vasaris mit jenen am Tartagni-Grabmal und will damit den Widerspruch zwischen der Vasaristelle und den vier Tugenden in Paris aufgelöst haben.<sup>480</sup> Aber selbst wenn dem so wäre, bleibt immer noch die berechtigte Beobachtung Schraders, dass die Darstellung einer Giustizia im Zusammenhang mit dem Grabmal einer Frau kaum vorstellbar ist.<sup>481</sup>

Zur den Aussagen Vasaris ist generell anzumerken, dass bei seinem Romaufenthalt in den Jahren 1532 und 1540 das Grab vielleicht gar nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt existierte.<sup>482</sup> Seine Beschreibung würde damit eher eine Florentiner Überlieferung wiedergeben als die realen Bestände in Rom.<sup>483</sup>

Neben dem Bargello-Relief und den vier Tugenden aus Paris zog man auch einen Tondo aus dem Carolina Museum of Art in Raleigh<sup>484</sup> sowie die beiden Putti, die sich heute auf dem Eingangsbogen der Caraffakapelle befinden, als mögliche Bestandteile von Verrocchios Werk für Francesca Tornabuoni in Betracht.<sup>485</sup> Der Versuch von Charles Seymour, auch zwei Verrocchio zugeschriebene Engelsfiguren mit dem Grab in Verbindung zu bringen, konnte sich nicht durchsetzen.<sup>486</sup>

### 2.2.2 Mino da Fiesole

Auch der zweite Zuschreibungsversuch sowie die daraus abgeleitete Rekonstruktion steht auf schwachen Füßen. Nicht nur die Behauptung Vasaris, Francesca sei die Frau

<sup>479</sup> Passavant, Verrocchio, S.188.

<sup>480</sup> Parmiggiani, Ferrucci, S.80; Müntz versuchte 1891 durch den Hinweis, dass es sich ja um die drei theologischen Tugenden und eine aus Symmetriegründen hinzugenommene Kardinaltugend handelt, den Irrtum Vasaris erklären. Müntz, Tombeau, S.284.

<sup>481</sup> Donald R. Schrader, Francesco di Simone Ferrucci, 1437-1493, Ann Arbor 1997 (Diss.1994), S.241.

<sup>482</sup> Zuraw, Mino, S.955. Zuraw weist in diesem Zusammenhang auch auf die Vergangenheitsform „fu posta“ bei Vasari hin.

<sup>483</sup> Worauf diese Tradition beruht ist unbekannt. Vasaris Zugang zu einem heute nicht mehr vorhandenen Archiv der Tornabuoni (Zuraw, Mino, S.956 und S.966) muss spekulativ bleiben.

<sup>484</sup> Dies hatte W. R. Valentiner vorgeschlagen (vgl. mit Literaturangabe Dario A. Covi, A Florentine Reflief, in: North Carolina Museum of Art Bulletin VII,4 (1968), S.16 u. S.23, Anm.17).

<sup>485</sup> Berthier, L'Église de la Minerve, S.148; Passavant, Verrocchio, S.188. Covi lehnt sowohl die Zuschreibung an Verrocchio als auch die Zugehörigkeit zur Kapelle der Tornabuoni ab. Covi, Verrocchio, S.149.

<sup>486</sup> Charles Seymour, The sculpture of Verrocchio, London 1971, S.125.

Francescos gewesen, ist laut Herrmann Egger nicht zu halten, sondern auch im Hinblick auf den Künstler sei ihm eine Verwechslung unterlaufen. Aufgrund der Ähnlichkeit des Sarkophages der Heemskerck-Zeichnung mit demjenigen des Grabmals von Kardinal Niccoló Forteguerra in Santa Cecilia in Trastevere stellt er die Frage, ob nicht eher Mino da Fiesole, der Künstler des Forteguerra-Monuments, das Grabmal der Francesca Tornabuoni geschaffen habe.<sup>487</sup> Für diese Annahme spräche zudem die Tatsache, dass Mino da Fiesole sich im Todesjahr von Francesca Tornabuoni in Rom aufhielt, während ein Romaufenthalt Verrocchios oder Ferruccis nicht gesichert ist.<sup>488</sup> Diesem Vorschlag folgt auch Shelley Zuraw, welche das Grabmal in ihren ausführlichen Katalog der Werke Mino da Fiesoles aufnimmt.<sup>489</sup>

Auch diese Zuschreibung brachte einen Rekonstruktionsversuch hervor, der nun aber mit Arbeiten Mino da Fiesoles bestückt wurde. Als Teile des Grabmals werden hierbei die Reliefstatuen zweier Tugenden aus der Mellon Collection der National Gallery in Washington angenommen<sup>490</sup> und eine weitere Tugenddarstellung, die sich im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befand, während des Zweiten Weltkriegs aber den Bomben zum Opfer fiel (Abb.20 u. 21).<sup>491</sup>



Abb.20: Mino da Fiesole, Caritas und Fede, Washington, National Gallery, Mellon Collection, ehem. Sammlung Dreyfus (aus: Vitry, Collection Dreyfus, S.15)

Abb.21: Mino da Fiesole (?), Fede, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust) (aus: Bode/Tschudi, Bildwerke der christlichen Epoche, Tafel VIII, Nr.82)

<sup>487</sup> Egger, Francesca Tornabuoni, S.13ff. Dagegen wendet sich insbesondere Passavant, der einen solchen Irrtum Vasaris für wenig wahrscheinlich hält. Passavant, Verrocchio als Maler, S.23.

<sup>488</sup> Vasari weiß von einem Romaufenthalt Verrocchios zu berichten. Darauf aufbauend nehmen auch Teile der Literatur dies für Verrocchio und seinen Mitarbeiter Ferrucci an. Pisani, Ferrucci, S.45. Ganz abgesehen davon ist allerdings auch anzumerken, dass Verrocchio weder viel in Marmor arbeitete noch andere Gräber mit Liegefiguren schuf. Zuraw, Mino, S.965.

<sup>489</sup> Zuraw, Mino, S.952ff. Dieser These folgen auch: Sciolla, Mino, S.130; Köhlenthal, Andrea Bregno, S.203.

<sup>490</sup> Die Werke befanden sich davor in der Sammlung Gustave Dreyfus. Einen Literaturüberblick dazu liefert: Zuraw, Mino, S.957; vgl. auch: Sciolla, Mino, S.45f. u. S.130. Die Statuen sollen ursprünglich sogar aus Santa Maria sopra Minerva stammen. Vgl. August L. Mayer, Some Sculptures and Paintings of the Gustave Dreyfus Collection, 1931 (reprinted from the „Pantheon“ Jan and March 1931), S.17.

<sup>491</sup> Zuraw, Mino, S.959ff.

Diese unfertig gebliebene Berliner Statue differiert allerdings sowohl in den Abmessungen als auch im Stil leicht von denjenigen in Washington.<sup>492</sup> Ein ebenfalls im Krieg zerstörter Berliner Relieftondo könne dann den abschließenden Aufbau des Grabes gebildet haben.<sup>493</sup> Shelley Zuraw verdächtigt auch noch ein Relief des Piccolomini-Altars in Siena, Teil des Tornabuoni-Grabes gewesen zu sein.<sup>494</sup> Wie bei den anderen Vorschlägen zur Rekonstruktion des Grabmals fehlen aber auch hier jedwelche über eine reine Spekulation hinausgehenden Anhaltspunkte.

Gemäß dem Rekonstruktionsversuch Zuraws könnten der Berliner Tondo und die Statue der Fede nun ähnlich angeordnet gewesen sein, wie man es von anderen Gräbern Minos da Fiesoles, z.B. denjenigen des Bernardo Giugni und des Markgrafen Ugo di Toscana kennt. Die Tugendstatue hätte sich dann über dem Sarkophag befunden, während der Tondo die Fläche des abschließenden Bogens schmückte.<sup>495</sup>

Insbesondere die Tatsache, dass die Tugend aus Berlin nicht vollendet<sup>496</sup> wurde, lässt Zuraw eine Überlegung anstellen, die Vasaris Zuweisung an Verrocchio mit der Zuschreibung an Mino da Fiesole teilweise in Einklang zu bringen sucht. Danach habe Mino da Fiesole den Auftrag für das Grab in Rom erhalten, es jedoch nicht fertiggestellt. Minos Tod im Jahre 1484 habe Giovanni Tornabuoni dann dazu bewegt, Verrocchio mit der Fertigstellung des Grabmals zu beauftragen. Doch auch diesem sei es nicht gelungen von Florenz aus das Grab zu vollenden.<sup>497</sup>

Auch Parmiggiani versucht 2004 die beiden Zuschreibungen in Einklang zu bringen.<sup>498</sup> Mit dem Hinweis, es sei im Rom des ausgehenden 15. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches gewesen, dass sich mehrere Künstler an einem Auftrag beteiligten (er erwähnt Minos da Fiesoles Zusammenarbeit mit Giovanni Dalmata und Andrea Bregno), hält er es für möglich, dass sich in diesem Falle Mino da Fiesole und Verrocchio die Arbeit am Grabmal der Francesca Tornabuoni geteilt haben könnten. Mino da Fiesole sei für den Gesamtaufbau und den Sarkophag zuständig gewesen,

<sup>492</sup> Zuraw, Mino, S.959f.

<sup>493</sup> Sciolla, Mino, S.109.u. S.130; Zuraw, Mino, S.960. Auch die schon Verrocchio bzw. Ferucci und dem Grab zugeschriebenen Putti der Caraffa Kapelle wurden Mino bzw. seiner Werkstatt und wiederum dem Grab zugeordnet (Berthier, L'Église de la Minerve, S.148). Dagegen wendet sich Zuraw, Mino, S.960.

<sup>494</sup> Zuraw, Mino, S.971.

<sup>495</sup> Zuraw, Mino, S.964 u. S.971. Mein Dank gilt Johannes Röhl, der sich mit Shelley Zuraw in Verbindung setzte, welche daraufhin der Bibliotheca Hertziana freundlicherweise eine Kopie ihres nicht veröffentlichten Abbildungsteils überließ.

<sup>496</sup> Nach Zuraw sind auch die beiden Reliefstatuen aus Washington nicht ganz ausgearbeitet. Zuraw, Mino, S.958.

<sup>497</sup> Zuraw, Mino, S.962.

<sup>498</sup> Parmiggiani, Ferrucci, S.82.

Andrea del Verrocchios Werkstatt, insbesondere Francesco Ferrucci, für die skulpturale Ausschmückung.

Dass sich ein Grabmal der Francesca Tornabuoni in der Minerva befand, steht außer Frage.<sup>499</sup> Dafür sprechen sowohl die Aussagen Titis und Roiseccos wie auch das Testament Leonardo Tornabuonis, auf das später noch genauer eingegangen wird. Wahrscheinlich war der Sarkophag der Francesca – auch ein solcher war vorhanden, denn neben Vasari und Heemskerck berichten auch Titi und Roisecco davon – in einen architektonischen Rahmen eingeordnet. Eine Nische, ein abschließender Segmentbogen und weiterer figürlicher Schmuck sind vorstellbar. Auch eine Basis mit den auch bei Gräbern von Frauen unvermeidlichen Wappen könnte vorhanden gewesen sein. Interessant wäre, ob auch hier neben einem Tornabuoniwappen und möglicherweise einem Allianzwappen Tornabuoni-Pitti – analog zum Grab des Francesco – auch die Florentiner Lilie zu sehen war. Darüber hinaus erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass die Zeichnung Marten van Heemskerks einen Teil des Monuments wiedergibt. In welchem Zusammenhang allerdings die Bemerkungen Vasaris zu diesem Grabmal stehen und welchem Künstler es zuzuschreiben ist, muss aufgrund des Fehlens weiterer stichhaltiger Anhaltspunkte ungeklärt bleiben.

### **2.3 Die Fresken Domenico Ghirlandaios**

Neben der Ausstattung der Kapelle mit Grabmälern verweisen sowohl Albertini als auch Vasari auf eine Freskendekoration, die von Domenico Ghirlandaio stammen soll. Albertini hält 1510 im Zusammenhang mit der Kapelle in der Minerva fest: „depicta a Domenico Girlandario Flor. ut opera eius Flor. in templo Trinitatis et Mariae Novellae demonstrant.“<sup>500</sup> Und Giorgio Vasari berichtet im Leben Domenico Ghirlandaios: „Zur Zeit als Domenico in Rom war, lebte in jener Stadt Francesco Tornabuoni, ein geehrter und reicher Kaufmann und vertrauter Freund Domenico’s. Diesem war seine Frau im Wochenbett gestorben und er hatte seinem edlen Stande gemäß zu ihrem ruhmvollen Gedächtniß ein Grabmal in der Minerva setzen lassen [...] Die Wand, an welcher dieß Denkmal stand, sollte Domenico verzieren und dazu ein kleines Temperabild malen. Er stellte auf jener Fläche viererlei Begebenheiten dar, zwei von Johannes dem Täufer und zwei von der Madonna, welche damals sehr gerühmt

<sup>499</sup> Eine Zeitlang wurde angenommen, Francesca sei in Florenz in Santa Maria Novella bestattet worden. Schottmüller, *Zwei Grabmäler*, S.402; Ridolfi, *Giovanna Tornabuoni*, S.433; Mackowsky, *Verrocchio*, S.61.

<sup>500</sup> Albertini, *Opusculum*, S.17.

wurden.“<sup>501</sup> Der Inhalt der zwei Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers und Mariens ist unbekannt. Zuraw schlägt die Geburt und die Predigt des Johannes vor, sowie die Heimsuchung und Mariä Geburt bzw. den Marientod.<sup>502</sup>

Wann Ghirlandaio hier tätig wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Es wird allerdings kaum während seines ersten Romaufenthalts von 1475/1476 gewesen sein<sup>503</sup>, da die Malereien anscheinend auf das Grabmal der Francesca abgestimmt waren<sup>504</sup> und diese erst 1477 verstarb. Es muss also entweder von einem zweiten Romaufenthalt des Künstlers in den Jahren 1477/78<sup>505</sup> ausgegangen werden, oder Ghirlandaio muss während seines späteren Aufenthalts, nämlich 1481/82, neben den Arbeiten in der Sistina auch noch Zeit für die Fresken in der Minerva gefunden haben.<sup>506</sup>

Einen Hinweis auf die Datierung könnte aber auch die zitierte Passage aus den Viten des Vasari geben. Allerdings scheint er sich auch an dieser Stelle – ebenso wie in der Vita des Verrocchio – im Vornamen des Auftraggebers geirrt zu haben. Wie dort erscheint auch hier ein Francesco Tornabuoni als Stifter. Vasari berichtet von einem Brief jenes Francesco an seinen Verwandten Giovanni Tornabuoni in Florenz, in dem Ghirlandaios Arbeiten für den Papst und die Tornabuonikapelle in Rom gelobt werden und welcher Giovanni Tornabuoni dazu bewogen haben soll, einige Zeit später Domenico Ghirlandaio den Auftrag für die Freskierung der Chorkapelle in Santa Maria Novella zu übertragen.<sup>507</sup> Vielleicht hat Vasari tatsächlich einen derartigen Brief

<sup>501</sup> Vasari, Kliemann, Bd.II,2, S.202. „Era in questi tempi medesimi in Roma Francesco Tornabuoni, onorato e ricco mercante ed amicissimo di Domenico; al quale essendo morta la donna sopra parto [...] ed avendo, per onorarla come si conveniva alla nobiltà loro, fattole fare una sepoltura nella Minerva; volle anco che Domenico dipingesse tutta la faccia, dove ell’era sepolta, ed, oltre a questo, vi facesse una piccola tavoletta a tempera; le quali veramente gli furono allora molto lodate.“ Vasari, Milanesi, Bd.III, S.259f.

<sup>502</sup> Zuraw, Mino, S.940.

<sup>503</sup> Das nimmt Passavant an. Passavant, Verocchio als Maler, S.212, Anm.374.

<sup>504</sup> Darauf deutet die Textpassage bei Vasaris hin.

<sup>505</sup> Davon scheint Kecks auszugehen, da er in seinem Katalog die verlorenen Malereien um 1477-1478 datiert. Ronald R. Kecks, Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance, München-Berlin 2000, S.362.

<sup>506</sup> Dafür spricht sich auch Steffi Roettgen aus. Roettgen, Wandmalerei, Bd.II, S.166. Passavant vertritt die nicht nachvollziehbare Ansicht, Ghirlandaio könne die Fresken nur vor 1477 ausgeführt haben, da der Tod Francescas die Gesamtkonzeption der Kapelle verändert habe. Er benützt dies als Hintertürchen, um Andrea del Verrocchio, unter dessen Einfluss Ghirlandaio zu dieser Zeit stand, als möglichen Gestalter des gesamten Kapellenkonzepts zu präsentieren. Passavant, Verocchio als Maler, S.24. Vgl. auch Kecks, Ghirlandaio, S.363.

<sup>507</sup> „E provò Francesco tanta dolcezza nella pratica di Domenico, che, tornandosene quello a Firenze con onore e con danari, lo raccomandò per lettere a Giovanni suo parente; scrivendoli quanto e’l’avesse servito bene in quell’opera, e quanto il papa fusse satisfatto delle sue pitture. Le quali cose udendo Giovanni, cominciò a disegnare di metterlo in qualche lavoro magnifico, da onorare la memoria di sè medesimo, e da arrecare a Domenico fama e guadagno.“ Milanesi, Vasari, Bd.III, S.260.

gesehen und daraus lediglich den falschen Schluss gezogen, Francesco und nicht Giovanni sei der Auftraggeber gewesen.<sup>508</sup>

In der ersten Hälfte von Ghirlandaios zweitem Romaufenthalt befand sich Giovanni Tornabuoni nämlich aufgrund des Nachspiels der Pazziverschwörung nicht in Rom, sondern in Florenz und kehrte erst im November 1481 an den Tiber zurück. Verwandte hielten die Stellung in Rom. Vielleicht unterrichtet hier also ein Francesco Tornabuoni den Auftraggeber der Fresken, Giovanni Tornabuoni, der sich aufgrund der politischen Verhältnisse nicht selbst über den Fortgang der Arbeiten vergewissern konnte, über die Fertigstellung der Fresken.<sup>509</sup>

## 2.4 Das Altarbild

Domenico Ghirlandaio soll auch ein Tafelbild für die Kapelle der Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva geschaffen haben. Dabei wird es sich wohl am ehesten um ein Altarbild gehandelt haben, dessen Dimensionen allerdings nicht gerade ausladend gewesen sein können, da Vasari es als „piccola tavoletta“ bezeichnet. Aufgrund des Kapellenpatronats wird dieses Gemälde wahrscheinlich einen Bezug zu Johannes dem Täufer gehabt haben.<sup>510</sup> Oft wird eine kleine Tafel aus Berlin in diesem Zusammenhang genannt. Aufgrund ihrer ungewöhnlichen Maße, die sie zu klein für ein Altargemälde und zu groß für ein Predellenbild erscheinen lässt, könnte dieses Werk gut zu Vasaris Aussage passen.<sup>511</sup> Dargestellt ist vor dem Hintergrund einer felsigen Landschaft die Begegnung von Jesus und Johannes im Knabenalter. Im rechten Bildvordergrund geben sich die beiden Jungen die Hand, während im linken Bildmittelgrund Maria und Joseph zu sehen sind. Das Bild wird zumeist Domenico Ghirlandaio zugeschrieben<sup>512</sup> und ist für unsere Kapelle deswegen besonders interessant, da es eine Johannes-Szene und eine

<sup>508</sup> Unerklärlicher Weise folgt Plebani unkritisch dieser Darstellung Vasaris und nennt als Stifter der römischen Kapelle Giovanfrancesco Tornabuoni, der mit Lisabetta Alamanni verheiratet war. Plebani, Tornabuoni, S.73.

<sup>509</sup> Dieser Francesco Tornabuoni kann aber nicht mit dem in der Minerva begrabenen identisch sein, da dieser zu diesem Zeitpunkt wohl schon verstorben war.

<sup>510</sup> Kecks schlägt eine Taufe Christi bzw. eine Sacra Conversatione mit Johannes vor. Kecks, Ghirlandaio, S.363. Zuraws Vorschlag, es habe sich um eine Heimsuchung der Jungfrau gehandelt, geht wohl auf eine falsche Interpretation einer Stelle aus der Cronica Brandis zurück. Zuraw, Mino, S.939 u. S.934.

<sup>511</sup> Maße: 33x50,7 cm. Vgl.: Passavant, Verrocchio als Maler, S.212, Anm.374; Cadogan, Ghirlandaio, S.246f.; Iris Wenderholm, Domenico Ghirlandaio, in: Stefan Weppelmann (Hrsg.), Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei, Berlin-Köln 2005, S.247ff.

<sup>512</sup> Zuletzt insb. Jean Cadogan, die es in die Jahre 1477/78 datiert. Siehe dort auch Literaturüberblick zu dem Gemälde. Cadogan, Ghirlandaio, S.246f. Die Tafel wurde allerdings auch schon der Verrocchio-schule zugeschrieben. Vgl. Bode, Die italienischen Skulpturen der Renaissance, S.249. Auch Kecks schreibt sie 2000 der Verrocchiowerkstatt zu. Kecks, Ghirlandaio, S.409. Passavant brachte 1959 ein anderes Bild Verrocchios mit dieser Kapelle in Verbindung. Laut ihm habe dieser das Taufbild aus dem Kloster S.Salvi (heute Uffizien) ursprünglich für die Tornabuonikapelle in Rom geschaffen. Passavant, Verrocchio als Maler, S.212, Anm.374. Dazu vgl. auch Kecks, Ghirlandaio, S.363.

Marien-Szene vereint und somit als Bindeglied zwischen den Marien- und Johannes-Szenen der Fresken Ghirlandaios dienen könnte.<sup>513</sup>

Die Darstellung Johannes des Täufers als Knaben und die Episode seines Zusammentreffens mit dem jugendlichen Jesus war im Florenz jener Zeit nicht nur in der bildenden Kunst eine Thema, sondern wurde auch in literarischen Werken oft aufgegriffen.<sup>514</sup> Auch die Schwester unseres Auftraggebers, Lucrezia Tornabuoni-Medici, verfasste ein Gedicht über das Leben Johannes des Täufers, in welchem sie ausführlich auf seine Kindheit eingeht.<sup>515</sup>

## 2.5 Die Statue Johannes des Täufers

Shelly Zuraw machte 1993 den Vorschlag, auch eine Statue, die sich heute in San Giovanni dei Fiorentini befindet, mit der Kapelle des Giovanni Tornabuoni in Verbindung zu bringen.<sup>516</sup> Der Künstler des Werkes ist unbekannt, Zuraw schreibt es der Werkstatt Mino da Fiesoles zu.<sup>517</sup> Der Typus des jugendlichen Johannesknaben passt ohne Zweifel in ein Florentiner Ambiente. Allerdings rechtfertigt das Patrozinium der Kapelle an den Täufer und die Tatsache, dass Filippo Titi andere freistehende Statuen Mino da Fiesoles in der Kirche Santa Maria sopra Minerva erwähnt<sup>518</sup>, nicht die Vermutung, diese Johannesdarstellung könne in einer Nische über dem Altar der Tornabuonikapelle gestanden haben. Zudem befand sich die Statue anscheinend spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts im Oratorium der Bruderschaft der Pietà in SS. Tommaso e Orso, von wo sie 1889 nach San Giovanni dei Fiorentini gebracht wurde.<sup>519</sup>

## 2.6 Rekonstruktion und weiteres Schicksal der Kapelle

Es ist naheliegend, alle bei Vasari genannten Objekte der Familie Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva der von Albertini erwähnten Familienkapelle zuzuordnen. Dort müssten dann die Grabmäler von Francesca und Francesco Tornabuoni, die Fresken Ghirlandaios mit den Szenen aus dem Leben des Täufers und Mariens und ein Altar mit Bild oder Statue versammelt gewesen sein.

<sup>513</sup> Michael Rohmann wies mich darauf hin, dass diese Darstellung der jugendlichen Knaben auch zum jungen Alter der beiden Bestatteten passt.

<sup>514</sup> Zu Geschichte und Quellen diese Sujets vgl. Wenderholm, Ghirlandaio, 248ff.

<sup>515</sup> Sie erwähnt das Zusammentreffen mit Jesus allerdings nicht. vgl. Fulvio Pezzarossa, *I Poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, Firenze 1978, 151ff.

<sup>516</sup> Zuraw, Mino, S.751 ff.

<sup>517</sup> Zuraw bietet einen Literaturüberblick inklusive der „most shocking attribution“ Roberto Longhis an Michelangelo. Zuraw, Mino, S.752. Vgl. auch Colonelli, *Museo d'arte sacra*, S.52ff.

<sup>518</sup> Zuraw, Mino, S.752 und auch S.940f.

<sup>519</sup> Eine Erwähnung aus dem Jahre 1567 scheint sich auf diese Statue zu beziehen. Colonelli, *Museo d'arte sacra*, S.54.

Giovanni Tornabuoni hatte wohl Anfang des letzten Drittels des Quattrocento das *ius Patronatus* über den Altar Johannes des Täufers in Santa Maria sopra Minerva übernommen, der ursprünglich der Visitazione della Beata Vergine geweiht war. Die Umwidmung des Altars an den Täufer hatte sicher damit zu tun, dass es sich bei diesem sowohl um den Namenspatron des Auftraggebers als auch um den Stadtpatron seiner Heimatstadt Florenz handelte. Ich halte es für wahrscheinlich, dass der Tod seiner Frau im Jahre 1477 den Anlass bildete, eine Familienkapelle in Rom einzurichten bzw. mit der Ausstattung einer unter Umständen schon vor einiger Zeit erworbenen Kapelle zu beginnen.<sup>520</sup>

Hermann Egger schlägt vor, die beiden Grabmäler könnten sich an der rechten Seitenwand einer schmalen Kapelle befunden haben. Er kommt zu diesem Schluss, da er aufgrund der lavierten Schattenpartien der Heemskerckzeichnung auf eine hoch gelegene Lichtquelle schließt, die beide Grabmäler von der gleichen Seite mit Licht versorgt habe. Dabei könne es sich seiner Meinung nach nur um das Fenster der Kapellenrückwand gehandelt haben. Zudem spreche die „übertriebene Schräge“ der Bahre Francesco Tornabuonis dafür, dass dieses Grabmal sehr hoch angebracht war.<sup>521</sup> Nach ihm hätte es sich über dem Grab der Francesca befunden, welches dadurch eine erste Veränderung erfahren habe. Für die Fresken Ghirlandaios käme dann die Altarwand oder die linke Kapellenwand als Anbringungsort in Frage. Es ist jedoch fraglich, ob man den skizzierten Schattenpartien der Heemskerckzeichnung eine derartige Bedeutung zumessen kann. Auch Egger gesteht schließlich ein, dass genauere Angaben zum Aussehen der Kapelle ohne einen Grundriss, der den Zustand der Kirche zum Ende des 15. Jahrhunderts wiedergibt, schwierig seien und die weitere Diskussion bis zur etwaigen Auffindung eines solchen Grundrisses warten müsse.<sup>522</sup>

Shelley Zuraw schlägt eine andere Anordnung vor. Sie nimmt an, die Grabmäler hätten sich ebenso wie die Fresken an den beiden Seitenwänden der Kapelle befunden und weist darauf hin, wie singulär eine solche Anordnung im 15. Jahrhundert sowohl für Florenz als auch für römische Verhältnisse wäre. Einzig die Kapelle von Francesco Sassetti in der Florentiner Kirche Santa Trinità könne man zum Vergleich

---

<sup>520</sup> Zuraw geht davon aus, Giovanni Tornabuoni habe Mino da Fiesole in den Jahren 1474/76 mit der Einrichtung einer solchen Kapelle beauftragt. Dessen Werkstatt habe daraufhin die oben erwähnte Täuferstatue geschaffen, und auch Ghirlandaio habe unter Umständen schon den Auftrag für die Freskierung erhalten. Der Tod der Francesca habe die Bemühungen um die Kapelle dann intensiviert. Zuraw, Mino, S.968.

<sup>521</sup> Darauf weist das erste Mal hin: Gnoli, Mino da Fiesole in Roma, S.434.

<sup>522</sup> Egger, Francesca Tornabuoni, S.20f.



heranziehen.<sup>523</sup> Aufgrund der aktenkundigen Konkurrenz der beiden hohen Medicimanager Sassetti und Tornabuoni hält sie es für möglich, dass das Ausstattungsmodell der Florentiner Sassettikapelle mit den zwei Gräbern und der Freskendekoration als Antwort auf die römische Kapelle der Tornabuoni angesehen werden kann. Auch die Kapelle in Sant'Agostino in Rom, in der Kardinal Ammannati und seine Mutter bestattet wurden, gehe mit den beiden von Mino da Fiesole 1477-79 geschaffenen Grabmälern in diese Richtung.<sup>524</sup>

Beide Rekonstruktionsversuche übersehen jedoch einen entscheidenden Punkt, nämlich die Frage, ob es zur damaligen Zeit einen eigenen Kapellenraum überhaupt schon gab. Auch wenn ein zeitgenössischer Grundriss von Santa Maria sopra Minerva noch nicht aufgetaucht ist, lassen doch Quellenstudien eine mögliche Rekonstruktion der Kirche im ausgehenden quattrocento zu, aufgrund derer man diese Frage beantworten kann.

Eine Rekonstruktionszeichnung von Giancarlo Palmerio, die den Zustand der Kirche im 15. Jahrhundert wiederzugeben versucht, zeigt, dass die Kapellenanbauten des linken Seitenschiffs zu diesen Zeitpunkt noch nicht vorhanden waren.<sup>525</sup> Im Gegensatz zum gegenüberliegenden Seitenschiff, welches schon ab dem 14. Jahrhundert mit Kapellen versehen wurde, setzten die entsprechenden Arbeiten auf der linken Hälfte erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts ein. Die Kapellen des linken Seitenschiffs bestanden davor also nicht aus architektonisch abgeschlossenen Räumen, sondern bezeichneten lediglich einen an die Wand jeden Jochs angebrachten Altar.<sup>526</sup> Die Benennung eines solchen Altars als „Cappella“ ist dabei nicht weiter ungewöhnlich.<sup>527</sup> Seitenwände standen demnach für die Ausstattung nicht zur Verfügung. Dies muss auch für die Tornabuoni-Kapelle gegolten haben.<sup>528</sup> Da in der ursprünglichen Anlage der Kapelle also keine Seitenwände vorhanden waren, war der vorhandene Platz beschränkt. Vorstellbar wäre, dass sich die Grabmäler übereinander – allerdings wohl kaum in Form eines Doppelgrabmals – auf der linken Seite eines Altares und die Fresken auf dessen rechter

<sup>523</sup> Bei den Gräbern handelt es sich allerdings nicht um Wandgrabmäler mit Gisant. Zur Cappella Sassetti vgl. Roettgen, Wandmalerei, Bd.II, S.136ff. Zuraw hält die Salutatikapelle in Fiesole für eine Vorstufe eines solchen neuen Dekorationsmodells. Zuraw, Mino, S.339.

<sup>524</sup> Zuraw, Mino, S.966ff. Interessant ist hierbei die Tatsache, dass Kardinal Ammannati und Giovanni Tornabuoni lange Zeit in engem Kontakt standen. Plebani, Tornabuoni, S.250.

<sup>525</sup> Palmerio/Villette, Storia edilizia, S.145; Palmerio/Villette, S. Maria sopra Minerva. Notizie, S.72.

<sup>526</sup> Dies wirft im Jahre 2000 schon Kecks in die Diskussion. Kecks, Ghirlandaio, S.363.

<sup>527</sup> Vgl. z.B. Annegret Höger, Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -Altären des Trecento in Florentiner Kirchen, Bonn 1976, S.32.

<sup>528</sup> So merkt auch die Brandi in seiner Chronik an: „La quinta [cappella; Einf.des Autors] e [...] dedicata a S.Gio:Batta si come L'Altare che era anticamente fuori di questa cappella era dedicata al medemo Santo“ Archivio Generale del Ordine dei Predicatori, XIV. Liber C 1° Parte pp.1-83 „Cronica breve [della chiesa e del convento di S.Maria sopra Minerva di Roma], raccolta dal P.Maestro e Predicatore Fr. Ambrogio Brandi (+ 1645) Romano.“ Copia con annotazioni del 1706, S.44.

Seite befunden hätten.<sup>529</sup> Eine weitere Möglichkeit wäre, dass es sich bei Francescas Sarkophag um ein freistehendes Monument handelte, das von keiner weiteren Architektur umgeben wurde, während Francescos Grab, so wie es heute zu sehen ist, an der Rückwand unter den Fresken Ghirlandaios angebracht war.<sup>530</sup> Dass die Malereien dann durch das Aufbrechen der Langhauswand beim Bau der Lateralkapelle zerstört wurden, war wohl unvermeidbar und ist auch dokumentarisch gesichert, da darauf auch die Aussagen eines Manuskriptes aus dem frühen 17. Jahrhundert hinweisen: „nella facciata dalla ervaglia che fu gittata a tera per farvi questa cappella n’era dipinta la vita di S.Gio.Batta per mano di Domenico Ghirlandaio.”<sup>531</sup> Ähnliches berichtet auch ein Dokument aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, welches weitere Aufschlüsse über die Geschichte der Kapelle und der Gräber gibt und aus dem ebenso eindeutig hervorgeht, dass erst zu diesem Zeitpunkt mit dem Bau von Kapellen im linken Seitenschiff begonnen wurde. Ein Nachkomme von Giovanni Tornabuoni, der Bischof Leonardo Tornabuoni, lässt in seinem Testament vom 6. September 1540 Folgendes festlegen: „il testatore [...] lascia 300 scudi alla chiesa di S. Maria sopra Minerva come dote dell’Altare di S.Giovanni Battista situato nella suddeta Chiesa dove è la sepoltura di Donna Francesca sua ava, E vuole che presso l’Altare sia erretta una Cappella a somiglianza delle altre che eventualmente potranno esser fatto lungo la nave ove è il detto Altare di San Giovanni Battista e che presso la Cappella siano riposte le ossa della suddetta Francesca cogli ornamenti e la sepultura marmorea come è ora.”<sup>532</sup> Das Interesse des Bischofs an dieser Kapelle hatte wohl mehrere Gründe. Zuerst einen familiären, da er Francesca als seine Großmutter bezeichnet. Weiterhin ist es gut möglich, dass aufgrund der Schäden durch zwei verheerende Hochwasser in den Jahren 1495 und 1530 der Altar der Familie und die ihn umgebenden Ausstattungsgegenstände einer Restaurierung bedurften.<sup>533</sup> Schließlich muss aber die Kirche Santa Maria sopra Minerva gerade in jenen Jahren in den Augen eines Florentiners zusätzliche Attraktivität gewonnen haben. Ab 1534 engagierten sich die Florentiner Kardinäle

<sup>529</sup> Ich danke Michael Rohlmann für diesen Hinweis.

<sup>530</sup> Diese Rekonstruktion stammt von Michael Kühenthal, der sie mir freundlicherweise darlegte. Die Kapelle könnte nach diesem Vorschlag durch Balustraden eingefasst gewesen sein. Kühenthal wird darauf näher in seiner 2008 erscheinenden Arbeit über die römischen Wandgrabmäler eingehen.

<sup>531</sup> Archivio Generale del Ordine dei Predicatori, XIV. Liber C 1° Parte pp.1-83 „Cronica breve [della chiesa e del convento di S.Maria sopra Minerva di Roma], raccolta dal P.Maestro e Predicatore Fr. Ambrogio Brandi (+ 1645) Romano.” Copia con annotazioni del 1706, S.44.

<sup>532</sup> Italienische Übersetzung zitiert nach: Vincenzo Chiaroni O.P., *Il Vasari e il monumento sepolcrale del Verrocchio per Francesca Tornabuoni*, in: *Studi Vasariani (Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle “Vite” del Vasari)*, Firenze 1952, S.145. Das Dokument befindet sich im ASF, *Conventi soppressi* 102, 106 I, no.11. Ein Abdruck des lateinischen Originaltextes bei Zuraw, Mino, S.953. Leonardo war ein Enkel Francescas aus der zweiten Ehe Lorenzo Tornabuonis.

<sup>533</sup> Egger, Francesca Tornabuoni, S.22.

Ippolito de Medici, Giovanni Salviati, Nicolò Ridolfi und der mit den Medici verschwägte Kardinal Innocenzo Cibo sowie der Florentiner Mönch Tommaso Strozzi dafür, die Tribuna der Kirche umzubauen und hier die Grabmäler der beiden Medicipäpste Leo X. und Clemens VII. anzulegen.<sup>534</sup> Da der Bischof zudem offensichtlich von dem Vorhaben wusste, auch das linke Seitenschiff mit Kapellenanbauten zu versehen, bestand die Möglichkeit, den Altar der Familie in eine eigene Kapelle zu versetzen. Auch das Grabmal der Francesca sollte dort mitsamt seiner „ornamenti“ eine neue Aufstellung finden. Das Grabmonument von Francesco Tornabuoni hingegen wird nicht erwähnt.

Leider wissen wir nicht, inwieweit der Plan des Bischofs auch in die Tat umgesetzt wurde und die Tornabuonikapelle in den neu geschaffenen Kapellenraum umzog. Die nächste Erwähnung erfährt die Kapelle erst wieder, als sie 1588 in den Besitz der Familie Nari überging, welche sie dann in Form einer an das linke Seitenschiff angebauten Kapelle ausstattete.<sup>535</sup> Das Schicksal des Grabmals der Francesca Tornabuoni kann man in groben Zügen noch gut zwei Jahrhunderte weiterverfolgen. An der Stelle, an der sich auch heute noch das Grabmal des Francesco Tornabuoni befindet, sieht Filippo Titi 1674 „il Sepolcro di Francesco Tornabuoni con la Casa, e statua fatta da Mino da Fiesole, e la sepoltura della moglie da Francesco d'Andrea Verrocchio.“<sup>536</sup> Diese Anordnung der beiden Grabmonumente hatte dann anscheinend noch mindestens weitere 100 Jahre Bestand, denn auch bei Gregorio Roisseco wird im Jahre 1750 das Grabmal der Francesca Tornabuoni noch erwähnt.<sup>537</sup> Irgendwann wohl gegen Ende des 18. Jahrhunderts muss es dann entfernt worden sein.

## 2.7 Giovanni Tornabuoni zwischen Rom und Florenz

Das Patronat über eine Kapelle in einer der wichtigsten römischen Kirchen und das Vorhandensein einer Freskendekoration und zweier monumentaler Grabmäler zeigt das enorme Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers. Insbesondere Form und Größe der beiden Grabmäler sind sowohl für Rom als auch für Florenz ungewöhnlich. In keiner der beiden Städte war es üblich, einem jungen Mann und einer Frau derartige Monumente zu errichten. Wie Andrew Butterfield betont, sind von den zweiundzwanzig

<sup>534</sup> Vgl. Jutta Götzmann, Der Triumph der Medici. Zur Ikonographie der Grabmäler Leos X. und Clemens'VII. in S. Maria sopra Minerva, in: Joachim Poeschke u.a. (Hrsg.), Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremonie in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance, Münster 2005, S.176ff.

<sup>535</sup> Vgl. Palmerio/Villett, Storia edilizia, S.181.

<sup>536</sup> Titi, Studio di pittura, S.179.

<sup>537</sup> Roisseco, Roma antica, e moderna, S.505.

heute noch erhaltenen monumentalen Wandgräbern mit Liegefigur aus dem Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts lediglich zwei für Laien und aus privaten Mitteln errichtet worden.<sup>538</sup> Bei allen anderen handelt es sich um Monumente für hohe Kleriker bzw. Personen, die sich um den Staat in besonderer Weise verdient gemacht hatten und ein Ehrenbegräbnis aus öffentlichen Mitteln erhielten. Wandgräber mit der Liegefigur einer Frau sind aus jener Zeit in Florenz sogar nur zwei erhalten; von denen eines für eine Heilige bestimmt war.<sup>539</sup> Auch für römische Verhältnisse stellen die beiden Gräber eine Ausnahme dar. Frauen, die in der Tiberstadt mit Wandgrabmälern geehrt werden, stehen zumeist in Verbindung mit hohen Klerikern, wie die Gräber der Mutter Kardinal Ammannatis in Sant'Agostino und der Maddalena Orsini in San Salvatore in Lauro, welches vom Erzbischof von Florenz, Rainaldo Orsini, in Auftrag gegeben wurde, zeigen. Grabmäler junger männlicher Laien mit Liegefiguren, wie das Grabmal Francesco Tornabuonis, sind im Rom jener Zeit ebenfalls äußerst ungewöhnlich.<sup>540</sup> Neben dem Wunsch, seine Angehörigen angemessen zu bestatten und mit den prächtigen Gräbern und dem neuen, ungewöhnlichen Arrangement der Kapelle seine wichtige Stellung in der Tiberstadt zu illustrieren, spielte für den Auftraggeber sicherlich auch ein weiterer Aspekt eine Rolle. Obwohl die Florentiner Signoria einen eigenen Botschafter in Rom unterhielt, kann man davon ausgehen, dass Giovanni Tornabuoni als Leiter der Medicibank und Onkel Lorenzo de' Medicis eine Art Parallelbotschafter darstellte, der aufgrund seiner Stellung und seiner familiären Verbindungen über einen exzellenten und direkten Zugang zum ungekrönten Herrscher der Stadt Florenz verfügte.<sup>541</sup> So verhandelte Giovanni z.B. im Auftrag der ersten Familie von Florenz sowohl über die Heirat Lorenzos mit der römischen Adligen Clarice Orsini als auch über die Erhebung eines Familienmitgliedes in den Kardinalsrang.<sup>542</sup>

Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass Giovanni Tornabuoni offensichtlich zu keiner Zeit vorhatte, sich selbst ebenfalls in Rom bestatten zu lassen. In seinem Testament vom 26. März 1490 wählt er seine Kapelle in Santa Maria Novella als letzte Ruhestätte, die

<sup>538</sup> Die Grabmäler für Giuliano Davanzati und Bernardo Giugni. Andrew Butterfield, *Social Structure and the Typology of funerary Monuments in early Renaissance Florence*, in: *Res* 26 (1994), S.56.

<sup>539</sup> Butterfield, *Social structure*, S.54.

<sup>540</sup> Vgl. das Grabmal des 1485 im Alter von 30 Jahren verstorbenen Marco Antonio Albertoni in Santa Maria del Popolo, welches um 1487 errichtet wurde und damit jünger als das Tornabuonigrabmal ist. Vincenzo Golzio/Giuseppe Zander, *L'Arte in Roma nel Secolo XV*, Bologna 1968, S.337f.

<sup>541</sup> „l'uomo di fiducia di Lorenzo dei Medici.“ Pampaloni, *Tornabuoni*, S.356.

<sup>542</sup> Ingeborg Walter, *Der Prächtige. Lorenzo de' Medici und seine Zeit*, München 2003, S.86 u. S.246. Zu Bemühungen des Jahres 1472 vgl. auch den Brief Lorenzo de' Medicis vom 15.11.1472 an Sixtus IV. Riccardo Fubini (Hrsg.), *Lorenzo de' Medici. Lettere*, Bd.I (1460-1474), Firenze 1977, S.400f.

Kapelle in Santa Maria sopra Minerva hingegen wird weder mit Mitteln versehen noch überhaupt erwähnt.<sup>543</sup> Auch fällt auf, dass sich Giovanni Tornabuoni anscheinend nie um einen repräsentativen Palazzo in Rom bemühte. Jedenfalls wissen wir über seine Wohnverhältnisse in der Tiberstadt wenig, außer dass er und seine Frau 1472 in eher bescheidenem Umfang zur Miete wohnten.<sup>544</sup> Obwohl sich Giovanni Tornabuoni einen großen Teil seines Lebens in Rom aufhielt und hier eine wirtschaftliche wie politische Schlüsselrolle innehatte, blieb sein Blick offensichtlich immer auf die Heimatstadt gerichtet. Er ließ ab 1466 den Florentiner Familienpalast umbauen, erwarb 1469 eine Villa in der Nähe der Stadt<sup>545</sup>, und es gelang ihm schließlich, das Patronat der Chorkapelle in Santa Maria Novella zu erlangen, welche er zur Familiengruft bestimmte und ebenfalls von Ghirlandaio ausschmücken ließ.<sup>546</sup> In der römischen Kapelle der Tornabuoni hat sich jedoch in der Folgezeit vielleicht noch ein weiteres Familienmitglied bestatten lassen. Die nicht mehr vorhandene Grabplatte eines Neffen von Giovanni Tornabuoni mit Namen Alessandro, der 1509 in Rom starb, befand sich jedenfalls im „pavimento della nave sinistra appena si entra la chiesa.“<sup>547</sup> Ein weiterer Neffe und enger Mitarbeiter Giovanni Tornabuonis, Nofri Tornabuoni, den Florenz zum Rebellen erklärt hatte, fand hingegen in San Gregorio Magno seine letzte Ruhestätte.<sup>548</sup>

Was die Freskenausstattung und ihren Künstler betrifft, scheint es sich bei der Kapelle in Rom um eine Art Probelauf für die große Stiftung des Giovanni Tornabuoni in Florenz zu handeln.<sup>549</sup> Auch die Chorkapelle in Santa Maria Novella bemalten Domenico Ghirlandaio und seine Werkstatt mit Geschichten aus dem Leben Johannes des Täufers und der Jungfrau Maria. Die Ähnlichkeit dieser beiden Arbeiten war auch Zeitgenossen und späteren Generationen durchaus bewusst. Albertini fügte seiner Aussage, Ghirlandaio habe die Fresken in der Minerva gemalt, den Anhang hinzu „ut

<sup>543</sup> ASF, Notarile Anticosimiano 5675 (Ser Piero di Bruno 1490-1500), 47r-50r. Abgedruckt bei: Cadogan, Ghirlandaio, S.369ff.

<sup>544</sup> Brief Francesca Pitti Tornabuonis an Clarice Orsini vom 31. Juli 1472: „Al presente habbiamo mutata casa et habbiamo una bella e piacevole stantia.“ ASF, MAP filza XXVIII c.347v. Vgl. Plebani, Tornabuoni, S.248.

<sup>545</sup> Zum Plazzo vgl. Kress, Camera di Lorenzo, S.246f. Zur Villa vgl. Maria Pedroli Bertoni u.a (Hrsg.), Villa Tornabuoni-Lemmi di Careggi, Roma o.J., S.129ff. und Gert Jan van der Sman, Sandro Botticelli at Villa Tornabuoni and an nuptial Poem by Naldo Naldi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 51 (2007) 2008, S.159-186.

<sup>546</sup> Dazu sehr ausführlich zuletzt: Schmid, „et pro remedio animae et pro memoria.“ Bürgerliche repraesentatio in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella, München-Berlin 2002.

<sup>547</sup> Forcella, Iscrizioni, Bd.I, S.436, Nr.1681. Auch ein Pietro Tornaquinci wird in der Minerva bestattet. Ebd. S.433, Nr.1667.

<sup>548</sup> Forcella, Iscrizioni, Bd.II, S.102, Nr.278. Auch Elisabetta Tornabuoni und die Frau Simone Tornabuonis werden 1510 und 1534 hier bestattet. Ebd. S.103, Nr.285 u. S.106, Nr.299.

<sup>549</sup> Vgl. Roettgen, Wandmalerei, Bd.II, S.166.

opera eius Flor. in templo Trinitatis et Mariae Novellae demonstrant<sup>550</sup>, und der Chronist der Minerva, Fra Ambrosio Brandi, bemerkte Anfang des 17. Jahrhunderts, dass jemand, der eine Vorstellung der verlorenen Fresken haben wolle „la può vedere nel coro di Sta M N di Firenze tanto simile che o quella è copia di questo o questa di qualle.“<sup>551</sup>

In den Fresken in Florenz tauchen zwar mehrmals Bildnisse des Stifters, seiner Frau, weiterer Personen der Familien Tornabuoni und Tornaquinci und anderer Florentiner Zeitgenossen auf. Auf monumentale Wandgrabmäler mit Liegefiguren wurde hier – im Gegensatz zur römischen Kapelle – aber verzichtet.<sup>552</sup> Zum einen waren hier die Hauptpersonen natürlich zur Genüge in den Malereien porträtiert, zum anderen unterscheiden sich die Kapellen auch grundsätzlich durch die von ihrer jeweiligen Lage im Kirchenbau vorgegebenen Repräsentationsmöglichkeiten. War nämlich die Florentiner Kapelle aufgrund ihrer privilegierten Situation im Chor der Kirche und der Tatsache, dass ein Lettner den Zugang erschwerte, eher in Bezug auf das Wissen um ihre Fresken und die Kenntnis des Familienverbandes der Tornaquinci/Tornabuoni repräsentativ<sup>553</sup>, so war die römische, da es sich nicht einmal um einen gesonderten Kapellenraum handelte, gut einsichtig, und die Ausstattung durch die Tornabuoni, deren Namen sicherlich nicht jedem Bewohner der Tiberstadt vertraut war, konnte ihre volle repräsentative Wirkung entfalten.

<sup>550</sup> Albertini, Opusculum, S.17.

<sup>551</sup> Archivio Generale del Ordine dei Predicatori, XIV. Liber C 1° Parte pp.1-83 „Cronica breve [della chiesa e del convento di S.Maria sopra Minerva di Roma], raccolta dal P.Maestro e Predicatore Fr. Ambrogio Brandi (+ 1645) Romano.“ Copia con annotazioni del 1706, S.44.

<sup>552</sup> Schmid, et pro remedio, S.34 u. S.154.

<sup>553</sup> Zur Personengruppe, welche Zugang zur Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella hatte und zu ihrer Einsichtigkeit vom Kirchenschiff aus vgl. Schmid, et pro remedio, S.160.

### 3. DIOTISALVI NERONI: DER „PIÙ AMBITIOSO INIMICO“ DER MEDICI

Am 30. Juli 1482 verstarb in Rom der Florentiner Diotisalvi Neroni.<sup>554</sup> Von seinem wechselvollen Leben und seinem Aufenthalt im römischen Exil zeugt heute noch sein Grabmal in der Kirche Santa Maria sopra Minerva.

Neroni war als enger Vertrauter Cosimo de' Medicis lange Zeit Mitglied des innersten Machtzirkels von Florenz gewesen, hatte alle wichtigen Ämter durchlaufen und als Diplomat gegläntzt.<sup>555</sup> Jedoch noch zu Lebzeiten Cosimos kamen ihm Zweifel an der Vereinbarkeit der unter dem Medici neu geschaffenen Ämter und Institutionen mit der *libertas* der Stadt.<sup>556</sup> Als nach dem Tod Cosimos im Jahre 1464 deutlich wurde, dass nach quasi dynastischem Prinzip dessen Sohn Piero eine ähnliche Stellung im Stadtstaat einnehmen sollte wie sein Vater, erregte dies in weiten Kreisen erheblichen Unmut. Insbesondere einige Männer aus dem direkten Umfeld Cosimos fühlten sich vor den Kopf gestoßen und planten, die informelle Herrschaft der Medici zu beenden. Die prominentesten Mitglieder dieses Zirkels waren dabei Diotisalvi Neroni, Niccolò Soderini, Agnolo Acciaiuoli und Luca Pitti.<sup>557</sup> 1466 wurden diese Männer und viele ihrer Familienangehörigen der Verschwörung angeklagt und aus Florenz verbannt. Obwohl Diotisalvi Neroni Sizilien und später Novara als Orte des Exils zugewiesen worden waren, begab er sich nie dorthin, sondern flüchtete zum Condottiere Bartolomeo Colleoni, wo er zum *spiritus rector* der verbannten Medicigegner wurde. In Florenz erklärte man ihn daraufhin zum Rebellen, seine Güter wurden konfisziert, und es wurde ein Kopfgeld auf ihn ausgesetzt. Auch viele seiner nächsten Angehörigen, wie seine Brüder Francesco, Filippo und Agnolo traf nach und nach der Bann.<sup>558</sup> Über Ferrara gelangte Diotisalvi Neroni schließlich in das Rom des Papstes Sixtus IV., der den

<sup>554</sup> Eigentlich Diotisalvi di Nerone di Nigi Diotisalvi. Oft wurde jedoch in dieser Familie der Vorname Neroni als Familienname gebraucht. Zu seiner Biographie vgl. Vanna Arrighi, Diotisalvi, Diotisalvi, in: DBI, Bd.40, S.231ff. Der Name wird auch oft in der Schreibweise Dietisalvi wiedergegeben.

<sup>555</sup> Dazu vgl. Arrighi, Diotisalvi, S.231ff.

<sup>556</sup> So beschwert er sich in einem Briefe vom 5.9.1458 an Francesco Sforza, dass die Freiheit des Florentiner Volkes eingeschränkt werde. Vgl. Arrighi, Diotisalvi, S.231. 1463 nannte ihn ein Mann aus dem Gefolge Sforzas Cosimos größten Feind. Margery A. Ganz, Perceived Insults and their Consequences. Acciaiuoli, Neroni, and Medici Relationship in the 1460s, in: William J. Connell (Hrsg.), Society and Individual in Renaissance Florence, Berkeley-Los Angeles-London 2002, S.159. Zur Verbindung Neronis zu Francesco Sforza vgl. auch: Margery A. Ganz, „Buon amici ma non per sempre“: Agnolo Acciaiuoli, Diotisalvi Neroni, Luca Pitti, Niccolò Soderini and the Medici, 1430s to 1460, in: Barbara Deimling u.a. (Hrsg.), Italian Art, Society and Politics. A Festschrift in Honor of Rab Hatfield, Florenz 2007, S.77ff.

<sup>557</sup> Natürlich waren bei einigen Verschwörern auch persönliche Motive mit im Spiel. Vgl. dazu: Ganz, Perceived Insults, S. 155ff. Zur Verschwörung und ihrer Vorgeschichte vgl. auch Nicolai Rubinstein, The Government of Florence under the Medici (1434-1494), Oxford 1966, S.137-73.

<sup>558</sup> Benedetto Dei nennt in seiner Chronik neben Diotisalvi noch dessen Brüder Francesco, Nigi, Filippo, Agnolo sowie die Söhne Lorenzo und Zanobi, ferner Nerone di Nigi Diotisalvi und Lottieri di Nerone di Nigi. Benedetto Dei, La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500, hg. von Roberto Barducci, Firenze 1984, 24v. (S.70).

Medici ebenfalls nicht wohlgesonnen war. Dort starb er 1482 im Alter von 81 Jahren und wurde in Santa Maria sopra Minerva bestattet. Seine Feindschaft gegenüber dem Florenz der Medici blieb zeit seines Lebens bestehen. So schrieb 1479 Filippo Corbizzi an Lorenzo de Medici, dass Neroni beim Papst gegen ihn intrigiere<sup>559</sup>, und Lorenzo selbst berichtet in einem Brief aus Neapel, Diotisalvi Neroni sei dort eingetroffen und würde wie immer Böses gegen die Heimatstadt Florenz im Schilde führen.<sup>560</sup> Im Antwortschreiben aus Florenz bezeichnet das Florentiner Gremium der *Dieci di Balìa* Neroni dann als „härtesten und hartnäckigsten Gegner.“<sup>561</sup>

Neben Diotisalvi siedelten sich im Zuge des missglückten *Coup d'Etat* weitere, zum Teil ebenfalls verbannte Familienmitglieder, wie seine Brüder Filippo und Agnolo, sein Sohn Zanobi und sein Neffe Alessandro, in Rom an (vgl. Stammbaum 2).

### 3.1 Das Grabmal in Santa Maria sopra Minerva

Seine letzte Ruhestätte fand Diotisalvi Neroni in der Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva. Links des Haupteingangs an der Innenfassade erinnert ein Wandgrabmal mit Liegefigur und programmatischer Inschrift an den Verbannten. (Abb.22)



Abb.22: Grabmal Neroni, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Autor)

<sup>559</sup> Brief vom 15.1.1479. „\*questo traditore di messer Diotisalvi\*... ha messo\* tanta confusione\* per in testa al \* Papa \* che l'à fatto tutto rivolgere” ASF, MAP XXXIV,277. Zitiert nach: Lorenzo de' Medici, *Lettere*, Bd.III, hg. von Nicolai Rubinstein, Firenze 1977, S.380, Anm.1.

<sup>560</sup> „per fare male et, come ha facto sempre, contra il beneficio della città.“ Brief vom 22.12.1479 an die Dieci di Balìa. Lorenzo de' Medici, *Lettere*, Bd.V, hg. von Nicolai Rubinstein, Firenze 1981, S.277.

<sup>561</sup> „durissimi et obstantissimi adversarii nostri.” Lorenzo de' Medici, *Lettere*, Bd.V, S.277, Anm.9. Vgl. auch Ingeborg Walter, *Freiheit für Florenz. Donatello's Judith und ein Grabmal in Santa Maria sopra Minerva in Rom*, in: Philine Helas u.a. (Hrsg.), *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S.380f.



Den architektonischen Rahmen des Grabmals bilden zwei Pilaster mit Schaftauflagen aus pflanzlichen Elementen, die auf einer niedrigen Basis stehen und ein Gebälk mit Architrav, Akanthusfries und Gesims tragen. Auf der Mitte des Architravs ist das Wappen Neronis angebracht. Auf dem Gebälk ruht ein Segmentbogen, der mit pflanzlichem Ornament geschmückt ist und an seinem Scheitelpunkt die Florentiner Lilie zeigt. In der Lünette des Bogens sieht man ein Fresko, das Christus als Schmerzensmann und zwei betende Engel zum Thema hat. Zwischen den beiden Pilastern befindet sich der Sarkophag mit der Liegefigur des Verstorbenen. Der Sarkophag ruht auf zwei Konsolen und trägt ein Schriftband. Darunter ist als weitere Stütze ein Gebilde, das an die Basen antiker Kandelaber erinnert, angebracht. Dieses Element wiederum steht auf einem Podest, auf dem ebenfalls ein Schriftband zu sehen ist. Links und rechts dieses Aufbaus sind zwei Platten mit weiteren Inschriften in die Architektur eingelassen. Wie beim Grabmal Francesco Tornabuonis in derselben Kirche sind auch hier noch Reste der Vergoldung zu erkennen, und wie dort stellt sich auch hier die Frage, inwieweit der heutige Anblick den Originalzustand des Monuments wiedergibt. Die noch vorhandene Bemalung der Lünette lässt zumindest darauf schließen, dass sich das Grabmal noch an seinem ursprünglichen Standort befindet.<sup>562</sup> Ausführung und Konzeption des Grabmals trafen in der kunsthistorischen Forschung auf wenig Begeisterung. Margaret Longhurst merkte an: „*Design better than execution (both bad)*“<sup>563</sup>, und Shelly Zuraw betonte die „*notable unhappy quality.*“<sup>564</sup> Der derart gescholtene Autor des Werkes ist unbekannt. Zweifellos handelt es sich jedoch um einen Künstler, der stark vom römischen Ambiente der Zeit und insbesondere den Werken Andrea Bregnos beeinflusst wurde. Als Vergleich kann man vor allem das Grabmal des Bischofs Juan Diego de Coca heranziehen, das ein wohl Andrea Bregno nahestehender Künstler vor 1477 ebenfalls in Santa Maria sopra Minerva schuf (Abb.23).<sup>565</sup>

<sup>562</sup> Darauf wies mich freundlicherweise Michael Kühenthal hin, welcher das Grabmal auch in seiner geplanten Monographie zu den römischen Wandgrabmälern des 15. Jhs. besprechen wird.

<sup>563</sup> Margaret Longhurst, *Notes on italian monuments of the 12 to 16th centuries* o.O. o.J., Nr. Y13.

<sup>564</sup> Zuraw, Mino, S.763. Berthier sieht das Anfang des 20. Jahrhunderts noch ganz anders: „Le tombeau de Detisalvi est remarquable par la noblesse du style, la finesse et le gout de l’ornementation, l’exécution distinguée et irréprochable.“ Berthier, *L’Église de la Minerve*, S.55.

<sup>565</sup> Schrieb man das Grabmal lange Andrea Bregno und seiner Werkstatt zu, so widersetzte sich Michael Kühenthal 1997 vehement dieser These und schlägt einen lombardischen Künstler vor, der von den Werken einer älteren Stilphase Bregnos beeinflusst wurde. Kühenthal, *Andrea Bregno*, S.269f.



Abb.23: Grabmal Coca, Rom, S. Maria sopra Minerva (aus: Davis, Renaissance, Fig.66)

Neben der Behandlung des Bahrtuches zeigt insbesondere der Sarkophag mit dem Schriftband und den hinter diesem verschwindenden Fruchtgirlanden die Abhängigkeit des Neroni-Monuments vom Grabmal des Bischofs Coca. Aber auch die gekreuzten Füllhörner der Frieszone und das Palmettenmotiv auf dem abschließenden Bogen verweisen auf dieses Grabmal.

Die Liegefigur des Verstorbenen weist darüber hinaus starke Parallelen zu einem Sarkophag mit Liegefigur auf, der sich – leider aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – heute im Museo Bardini in Florenz befindet.<sup>566</sup>

Die Verwandtschaft der beiden Werke zeigt sich nicht nur in der steifen, hölzernen Darstellung des Liegenden, sondern insbesondere in den Details des Bahrtuches, der Wiedergabe der übereinandergelegten Hände und den Falten des Gewandes. Im Unterschied zum Grabmal Neronis und auch demjenigen Cocas wird der Sarkophag hier aber nicht von einem Schriftband bedeckt. Fruchtgirlanden und Versatzstücke aus dem Formenrepertoire antiker Kunstwerke, wie Medusenhaupt und Opferschale, bedecken die ganze Sarkophagfront. Die Liegefigur, der Sarkophag und die sie rahmende Nischenpartie sind ebenso wie beim Monument Neronis aus einem einzigen Stein gearbeitet. Die Füße des Sarkophags samt dem dazugehörenden Nischenstück sind beim Sarkophag im Museo Bardini gesondert hergestellt worden. Eine weitere Parallele zum

<sup>566</sup> Auf die Ähnlichkeit dieses Werkes mit dem Neronigrab weisen zum erstenmal hin: Enrica Lusanna./Lucia Faedo (Hrsg.), *Il Museo Bardini a Firenze*, Bd.II: *Le sculture*, Milano 1986, S.271. Vgl. auch Pietro Ruschi, *Conferme Michelozziane per il Palazzo di Dietisalvi Neroni a Firenze*, in: Gabriele Morolli (Hrsg.), *Michelozzo. Scultore e Architetto (1396-1472)*, Firenze 1998, S.226, Anm.18.

Neronigrab sind die Einnischungen der Pilasterinnenseiten. Aufgrund dieser Ähnlichkeiten ist anzunehmen, dass auch das Grabmal aus dem Museo Bardini im Rom des letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden ist.<sup>567</sup>

Der Künstler des Neronigrabes bezieht in sein Werk eine ganze Reihe von Details mit ein, die an römischen Grabmälern dieser Zeit nicht unüblich sind. In vielen Aspekten hält er sich an Vorlagen Andrea Bregnos. So taucht das Motiv der abgerundeten Einnischungen der Pilasterinnenseiten in Zusammenhang mit einer perspektivisch verkürzten Kasettendecke bei einer ganzen Reihe von römischen Grabmälern auf, wie z.B. bei Andrea Bregnos Monumenten für Bischof Alfonso de Paradinas in S.Maria di Monserrato, für Raffaello della Roveres Grabmal in SS.Apostoli<sup>568</sup> und für dasjenige von Grabmal Kardinal Jacopo Ammanati in Sant'Agostino. Auch das Motiv der Girlande, die an der Rückwand der Nische des Neronigrabmals über der Liegefigur aufgespannt ist, findet sich bei einigen der genannten ähnlichen Grabmonumente. Das auf dem Architrav dargestellte Akanthusrankenwerk in Kombination mit den Füllhörnern zeigt auch das Grab des Marco Antonio Albertoni von Iacopo Andrea da Firenze, und es taucht, kombiniert mit einer gemalten Pietàdarstellung in der Lünette, beim Monument von Giovanni della Rovere in Santa Maria del Popolo auf (Bregnowerkstatt, Malerei: Antonio Massari da Viterbo, „il Pastura“).

Obwohl mit dem monumentalen Wandgrab Diotisalvi Neronis in Santa Maria sopra Minerva an eine einflussreiche Persönlichkeit erinnert wird, welche die Florentiner Geschichte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts maßgeblich mitgestaltete, ist die Quellenlage zu diesem Kunstwerk äußerst dünn. Weder Vasaris Viten noch die Beschreibungen der Kirche Santa Maria sopra Minerva in den Werken von Titi und Roiseco, noch die Cronica des Fra Ambrogio Brandi erwähnen das Monument. Allein ein bisher noch nicht beachtetes Dokument aus dem Dominikanerarchiv in Santa Sabina aus dem 18. Jahrhundert gibt eine kurze Beschreibung des Grabmals.<sup>569</sup>

<sup>567</sup> Die Autorinnen des Katalogs des Museo Bardini stellen gar die Vermutung an, der in der Liegefigur Dargestellte könne der Gruppe der „fiorentini esuli o attivi a Roma“ angehört haben. Lusanna, Faedo, Il Museo Bardini, Bd.II, S.271.

<sup>568</sup> Fritz Burger wollte 1904 im Künstler des Neronigrabmals einen Schüler des Meisters des Grabmals Raffaello della Roveres sehen, welchen er wiederum für einen Schüler Bregnos hält. Burger, Geschichte, S.231, Anm.4.

<sup>569</sup> Es werden die beiden Inschriften auf dem Sarkophag und auf dem ihn stützenden Element zitiert, die beiden griechischen Sätze jedoch werden nicht erwähnt. Archivio generale del Ordine dei Predicatori, S.Sabina, XI. 2890 a, Res historicae. Discriptio ecclesiae, saec.XVIII, ms, pp. 131, S.54.

### 3.1.1 Die Inschriften

Die Inschriften des Grabmals nehmen auf den Widerstand Diotisalvi Neronis gegen die Etablierung einer Mediciherrschaft mit dynastischem Gepräge in Florenz Bezug.

Auf dem Schriftband des Sarkophages kann man lesen: „Dem Florentiner Ritter Dietisalvi, Sohn des Nerone, einem Mann von größter Lauterkeit, der daheim und auswärts vieles für die Republik auf vorzüglichste Weise ausführte, der die Freiheit seiner Vaterstadt ganz außerordentlich liebte, endlich zwischen den Stürmen des Schicksals mit höchstem Ruhm einundachtzig Jahre, sechs Monate und zwölf Tage lebte. Seine Söhne setzten einträchtig ihrem geliebten und verdienstvollen Vater dieses Grabmal. Er starb im Jahre 1482 nach Christi Geburt am 30. Juli.“<sup>570</sup>

Die griechischen Inschriften der beiden unterhalb der Konsolen angebrachten Tafeln sprechen eine ähnlich deutliche Sprache. Der Satzteil „ΦΙΛΟΝ ΕΛΟΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ der linken Platte wird rechts mit den Worten: ΑΛΛΑ ΓΗ ΠΑΣΑ ΤΑΦΟΣ fortgesetzt. Es handelt sich bei diesem griechischen Satz um eine Anspielung auf eine Stelle aus dem Werk des antiken Geschichtsschreibers Thukydides.<sup>571</sup> Während dieser den griechischen Staatsmann Perikles sagen lässt: „berühmter Männer Graberde ist jedes Land“<sup>572</sup> wandelt das Grabmal Neronis dies in die Aussage: „Jeder liebt seine Heimat, doch ein Grab findet sich überall“ um.

Diese griechische Inschrift ist allerdings nicht allein als Anspielung auf die humanistische Bildung des Verstorbenen zu sehen, sondern sie enthält noch zwei weitere wichtige Aspekte. Sowohl der Zusammenhang, in den die antike Textstelle in Thukydides' Werk über den Peloponnesischen Krieg eingebettet ist, als auch der Kontext, in welchem sie im Florenz des 15. Jahrhunderts wiederverwendet wurde, sind von Bedeutung. Bei Thukydides findet sich dieser Passus in der berühmten Leichenrede, die Perikles auf die im ersten Jahr des Peloponnesischen Krieges gefallenen attischen Bürger hielt. Im Florenz des Jahres 1428 verwendete der Florentiner Kanzler Leonardo Bruni dann eben jene Stelle des Thukydides als Grundlage seiner Leichenrede auf den im Kampf gegen Mailand gefallenen Nanni

<sup>570</sup> Die lateinische Inschrift lautet: „Dietisalvio Neronis . F . Equiti . Floren . Viro Integerr . Qui Domi Forisq Multa Pro Rep . Optime Gessit . Patrie Libertatem Vehementer Amavit . Demum Inter Fortune Procellas Summa Cum Laude Vixit Ann . LXXXI . Mens . VI . Dies XII . Filii Unanimis Patri . Pientiss . Ac . B . M . Pos . Obiit Anno Christi MCCCCLXXXII . III . Kl . Aug.“ Zu den Inschriften vgl. auch: Paola Guerrini u.a., *Iscrizioni Romane Sistine*, in: Massimo Miglio u.a. (Hrsg.), *Un Pontificato ed una Città. Sisto IV (1471-1484), Città del Vaticano 1986*, S.478 und Walter, *Freiheit für Florenz*, S.382.

<sup>571</sup> Thukydides 2,43,3: „ανδρων γαρ επιφανων πασα η ταφος.“ Vgl. Iiro Kajanto, *Classical and Christian. Studies in the Latin Epitaphs of Medieval and Renaissance Rome (Annales Academiae Scientiarum Fennicae Bd.203)*, Helsinki 1980, S.128.

<sup>572</sup> Zitiert nach: Thukydides' *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*, übersetzt von Adolf Wahrmund, Berlin-Stuttgart 1855-1914, Bd.I, S.167.

Strozzi.<sup>573</sup> In beiden Texten werden die kulturelle Blüte der jeweiligen Stadt, ihre vorbildliche demokratische Verfassung sowie die Gleichheit aller Bürger betont.<sup>574</sup> Die mit diesen Leichenreden geehrten Verstorbenen haben sich die höchsten Ehren deshalb verdient, da sie zur Wahrung dieser Errungenschaften den Tod erlitten. So verteidigten die attischen Bürger den freiheitlichen Staat gegen die Spartaner und ihre Bundesgenossen, Nanni Strozzi die Stadt gegen die Machtgelüste des Alleinherrschers Filippo Maria Visconti von Mailand.<sup>575</sup> Ihr Opfer wurde nicht nur mit einer Leichenrede, sondern auch mit einem öffentlichen Begräbnis gewürdigt. Die Inschrift auf dem Schriftband des Sarkophages und das abgewandelte Thukydideszitat auf den beiden Tafeln machen deutlich, dass sich offensichtlich auch Neroni in dieser Tradition sah. Auch sein Kampf galt der Freiheit des Vaterlandes, die er – wie es in der Inschrift heißt – „*vehementer amavit*“ und die er gegen die Begehrlichkeiten der Medici zu verteidigen versuchte. In diesen programmatischen Aussagen spiegelt sich die Idee des Florentiner Freiheitsbegriffs wieder, wie ihn insbesondere Leonardo Bruni postulierte: „ut Florentini homines maxime omnium libertate gaudeant et tyrannorum valde sint inimici.“<sup>576</sup>

Die Vaterlandsliebe war in Florenz immer die wichtigste Begründung für die Errichtung eines Ehrengrabmals, wie sie z.B. den Kanzlern der Republik, unter ihnen auch Leonardo Bruni, gesetzt wurden.<sup>577</sup> So könnte man vielleicht das Grabmal des Diotisalvi Neroni auch als ein verhindertes Ehrengrabmal sehen. Überspitzt formuliert stünde der Sarkophag dabei auf dem sprichwörtlichen Altar des Vaterlandes, auf dem sich der Verstorbene opferte, indem er durch sein kompromissloses Eintreten für die Freiheit von Florenz dem Tod und der Verbannung ins Auge sah.

Auf dem Sockel des stützenden Elements unter dem Sarkophag befindet sich die dritte Inschrift des Neronigrabmals. Ein Schriftband teilt in knappen Worten eine weitere Bestattung mit: „Hier liegt der zweite Dietisalvi, von hervorragender Begabung, der

<sup>573</sup> Die Leichenrede wurde nie öffentlich vorgetragen und ist auch erst ein Jahr nach dem Tode Nanni Strozzi fertiggestellt und veröffentlicht worden. Vgl. dazu: Susanne Daub, Leonardo Brunis Rede auf Nanni Strozzi. Einleitung, Edition und Kommentar, Stuttgart-Leipzig 1996, S.21ff. und 351ff.

<sup>574</sup> Allerdings fällt bei Brunis Rede eine eindeutige Einengung des Freiheitsbegriffes im Sinne der Abwesenheit einer Tyrannei auf (Daub, Brunis Rede, S.227). Zudem konzentrierte sich das Lob Strozzi nicht auf sein privates, sondern ganz auf sein öffentliches Leben (ebd. 229). Auch in der Grabinschrift Neronis wird sein öffentliches Handeln zum Wohl der Republik besonders hervorgehoben.

<sup>575</sup> Nanni Strozzi fiel 1427 in der Schlacht von Gottolengo. Er war General des mit den Florentinern verbündeten Nicolò III. d'Este. Zum Leben Nannis vgl. Daub, Brunis Rede, S.357ff.

<sup>576</sup> Zitiert nach: Bernecker, Vom gelehrten Bürger zum gelehrten Höfling, S.86.

<sup>577</sup> Oy-Marra, Florentiner Ehrengrabmäler, S.32.

seinem Großvater in einen vorzeitigen Tod gefolgt ist.<sup>578</sup> Leider ist – abgesehen von der Angabe des Verwandtschaftsgrades – weder bekannt, wer hier begraben wurde, noch ob diese Inschrift gleichzeitig mit der Errichtung des Grabmals angebracht oder erst später hinzugefügt wurde.

### 3.1.2 Die Auftraggeber des Grabmals

Als Auftraggeber des Monuments werden in der Inschrift die „filii pientissimi“ des Verstorbenen genannt. Vielleicht kann Zanobi Neroni als treibende Kraft angenommen werden. Dieser Sohn Diotisalvis ist ab 1473 in Rom fassbar. Seit jenem Jahr gehörte er dem Kolleg der *scriptores literarum apostolicarum* an, starb jedoch schon ein Jahr nach dem Vater am 22.11.1483.<sup>579</sup> Aber auch zwei weitere Söhne Diotisalvis mit Namen Lorenzo und Simone lebten in der Verbannung und hielten sich vielleicht zeitweise in Rom auf.<sup>580</sup> Wann genau das Grabmal seine Aufstellung fand, ist nicht genau festzulegen. Auffallend ist, dass die beiden Brüder Diotisalvis, die nach ihm in den Jahren 1493 und 1494 ebenfalls in Rom verstarben, nicht in Santa Maria sopra Minerva beigesetzt wurden, sondern in Santa Maria in Aracoeli.<sup>581</sup> Auch stellt sich die Frage, zu welchem Zeitpunkt es möglich war, dem erklärten Medicigegner Diotisalvi Neroni ein Monument mit Liegefigur und pointierter Inschrift in einer der prominentesten Kirchen Roms zu errichten. 1480 hatte Lorenzo de' Medici eine ganze Anzahl von Personen, die an unterschiedlichen Verschwörungen beteiligt waren, begnadigt. Auch eine Reihe von Familien, deren Mitglieder in die Verschwörung gegen Piero de' Medici im Jahre 1466 involviert waren, durfte nach Florenz zurückkehren. Die Familie Neroni war von dieser Begnadigungswelle allerdings ausgenommen.<sup>582</sup> Es liegt nahe, die zwei auf den Tod Diotisalvi Neronis folgenden Jahre und damit die verbleibende Zeit des Pontifikats von Sixtus IV., einem ausgewiesenen Feind der Familie Medici, für die Errichtung des Grabmals in Betracht zu ziehen. Die darauffolgenden Jahre 1484-1492 bieten sich weniger an, da in ihnen Innozenz VIII. auf dem Stuhl Petri saß. Dieser Papst stammte aus der mit den Medici verschwägerten Familie Cibo und hätte die Errichtung eines

<sup>578</sup> „INDOLIS EGREGIE IACET HIC DETISALVIVS ALTER INTEMPESTIVA MORTE SECVTVS AVVM“

<sup>579</sup> Vgl. Thomas Frenz, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance (1471-1527)*, (Bibliothek des deutschen historischen Instituts in Rom, Band 63), Tübingen 1986, S.455.

<sup>580</sup> Ingeborg Walter gibt Lorenzo und Zanobi als Auftraggeber des Grabmals an. Walter, *Freiheit für Florenz*, S.382. Vgl. auch Tabelle bei Brown, *Insiders and Outsiders*, S.364ff. Lorenzo scheint sich später vorwiegend in Bologna aufgehalten zu haben. Zu seinen möglichen Verbindungen mit der Familie Albergati, dem Grabmal Vianesio Albergatis in San Francesco in Bologna und dem Grabmal Alessandro Tartagnis in San Domenico in Bologna vgl. Parmiggiani, Ferrucci, S.85f. und Pisani, Ferrucci, S.66.

<sup>581</sup> Egidi, *Necrologi e libri affini*, Bd.I, S.520 u. S.523.

<sup>582</sup> Walter, *Der Prächtige*, S.203.

Grabmals für einen erklärten Feind der ersten Florentiner Familie möglicherweise nicht zugelassen.

### 3.1.3 Der „Detisalvius Alter“ und mögliche Veränderungen des Grabmals

Um wen es sich in der bereits erwähnten Inschrift für einen weiteren Diotisalvi, die am Grabmal Neronis angebracht ist, handelt, lässt sich nicht sagen, da der Name Diotisalvi sowohl den Nachnamen des Geschlechts bezeichnet, als auch – wie an Diotisalvi Neroni zu sehen ist – als Vorname in der Familie geläufig war.<sup>583</sup> Die Inschrift verrät lediglich, dass es sich um einen frühverstorbenen Enkel des Verbannten handelte.

Die Erwähnung dieses „Detisalvius Alter“ und die merkwürdige und absolut unübliche Präsentation des Sarkophages werfen die Frage auf, ob der heutige Anblick das ursprüngliche Aussehen des Grabmals wiedergibt. Sollte die zweite Bestattung später als diejenige Diotisalvi Neronis stattgefunden haben, könnte das Grabmal zu diesem Zweck verändert worden sein. Der Zeitpunkt einer möglichen Umformung des Monuments kann nicht exakt bestimmt werden, da leider in der Inschrift kein Todesdatum für den zweiten Diotisalvi angegeben ist. Die untypischen Position des Sarkophages lässt es als möglich erscheinen, dass dessen Lage verändert wurde. Er könnte angehoben worden sein, um das kandelaberbasenähnliche Element mitsamt seinem Podest und der Inschrift einzufügen. Um den Sarkophag zu stützen wären nun die beiden Konsolen notwendig geworden.<sup>584</sup> Vorstellbar wäre bei einer derartigen Rekonstruktion, dass der Sarkophag ursprünglich mit Füßen versehen war und auf einer Basis stand. Die zwei Marmorplatten mit der griechischen Inschrift könnten sich mit einer dritten ergänzenden Platte oberhalb des Gisant befunden haben. Eine derartige Flächengliederung ist bei Grabmälern des ausgehenden 15. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches. Es stellt sich allerdings die Frage, ob die griechische Inschrift nicht erst später hinzugefügt wurde. Auffallend ist nämlich, dass sie nicht so recht zum plakativen Charakter der lateinischen Inschrift auf dem Sarkophag passt, da sie schon aufgrund der fremden Schrift und der fremden Sprache für die meisten Zeitgenossen schwer zu entschlüsseln war. Auch dem Griechischkundigen jener Zeit offenbarte sie zunächst nur die melancholische Überlegung, dass es nicht jedem vergönnt sei, in der geliebten Heimat seine letzte Ruhe zu finden, eine Aussage, die sich ohne Probleme auf

<sup>583</sup> Der einzige weitere Diotisalvi Neroni, der mir bekannt ist, ist Diotisalvi di Bartolomeo di Nigi Neroni, der 1526 als Erbe des Praeceptors von S. Spirito in Sassia genannt wird. Er ist jedoch kein Enkel des Toten, sondern ein Enkel von dessen Bruder und lebte zumindest bis ins Jahr 1526. Vgl. Ferrajoli, *Il ruolo della Corte*, S.201.

<sup>584</sup> Allerdings sind auf Konsolen angebrachte Sarkophage nichts Ungewöhnliches. Das Motiv ist auf toskanische Vorbilder zurückzuführen. Kühlenthal, *Andrea Bregno*, S.225.

beide Toten beziehen ließe. Ihre Brisanz erhält sie erst, wenn man das Schicksal von Diotisalvi Neroni und die Herkunft des abgewandelten Zitats aus der Leichenrede des Perikles kennt, die entscheidende Schärfe kommt aber dann durch Leonardo Brunis Verwendung dieser Stelle in der Leichenrede für Nanni Strozzi zustande.

Interessanterweise befindet sich ab dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein Florentiner in Rom, dem die Formulierung einer derartig mehrschichtigen und auf verschiedene Aspekte der Florentiner Innenpolitik anspielenden altgriechischen Inschrift zuzutrauen wäre. Es handelt sich dabei um den Dominikanermönch Zanobi Acciaiuoli, der ab 1513 in Rom wohnte und der in Florenz mit den bedeutendsten Gelehrten seiner Zeit wie Marsilio Ficino, Poliziano und Giovanni Francesco Pico della Mirandola befreundet gewesen war.<sup>585</sup> Er war zudem eine Autorität auf dem Gebiet der altgriechischen Sprache, war sicherlich mit den Werken des Thukydides und des Bruni aufs Beste vertraut, und er verfügte auch über den notwendigen Florentiner Hintergrund.

Fragt man sich nun, wer für eine mögliche Umformung des Grabmals im Zuge der zweiten Bestattung und die Anbringung der griechischen Inschrift verantwortlich sein könnte, so trifft man in Rom in den Jahren nach dem Jahrhundertwechsel wieder auf ein Mitglied der Familie Neroni, das zu Einfluss und Macht gelangte, nämlich Alessandro Neroni, ein Neffe des Diotisalvi Neroni. Interessanterweise bietet dessen Lebenslauf zwei auffallende Parallelen zur Biographie des Mönches Zanobi Acciaiuoli. Beide waren sie Nachkommen jener Männer, die sich 1466 gegen Piero de' Medici verschworen hatten, und beiden gelang die Versöhnung mit der Familie Medici, die dann ihre Karrieren entscheidend förderte. Zanobi Acciaiuoli war ein Enkel des Angelo Acciaiuoli, eines der engsten Mitverschwörer Diotisalvi Neronis und wuchs, infolge der Verbannung seiner Familie, im Exil auf.<sup>586</sup> Unter dem Pontifikat Leo X. kam er nach Rom und stieg hier im Jahre 1518 zum Präfekten der Biblioteca Vaticana auf. Die Karriere von Alessandro di Angelo Neroni setzte schon unter dem Pontifikat Alexanders VI. ein. Nach dem frühen Tod von dessen Nachfolger Pius III. machte ihn Papst Julius II. zu seinem *maestro di casa*.<sup>587</sup> Die Tatsache, dass er anschließend von Leo X. im Amt des *maestro di casa* bestätigt und zum Praeceptor des Hospitals von Santo Spirito in Sassia gemacht wurde, spricht für eine Aussöhnung des Medicipapstes mit dem Neffen des alten Gegners.<sup>588</sup>

<sup>585</sup> Abele L. Redigonda, Acciaiuoli, Zanobi, in: DBI, Bd.1, S.93f.

<sup>586</sup> Litta, Famiglie, Bd.I, Acciaiuoli, Tav. V.

<sup>587</sup> Er wird auch *protonotario apostolico*. Vgl. Ferrajoli, Il ruolo della corte, S.181ff.

<sup>588</sup> Ferrajoli, Il ruolo della corte, S.186. Auch Alessandro Neroni zählte zu jenen, welche sich unter Leo Hoffnungen auf den Kardinalspurpur machten und durch den Tod des Papstes in ihren Ambitionen



Zusammenfassend kann man festhalten, dass aufgrund des Wortlautes der Inschrift, die Söhne Diotisalvis hätten ihrem Vater das Grabmal gesetzt, wohl Zanobi und Lorenzo Neroni dessen Errichtung besorgt haben. Es lässt sich meiner Meinung nach nicht ausschließen, dass das Grabmal im Zuge der zweiten Bestattung, die unter Umständen später stattfand, eine Veränderung erfuhr. In diesem Zusammenhang könnte dann die Person des Alessandro Neroni von Interesse sein.

Auch wenn das Grabmal durch seine politischen Aussagen hervorsticht und sein unorthodoxes Aussehen vielleicht auf eine spätere Veränderung zurückgeht, so hätte ein Mann wie Diotisalvi Neroni, der in Florenz einige der bedeutendsten Künstler seiner Zeit für sich arbeiten ließ, mit der Qualität der Ausführung wohl kaum zufrieden sein können. Zudem musste sich das Grabmal mit demjenigen des Francesco Tornabuoni messen, das nicht weit entfernt in derselben Kirche aufgestellt war und das – wie schon ausgeführt – ein Werk eben jenes Mino da Fiesole ist, den Diotisalvi Neroni vor seiner Verbannung selbst mehrmals beschäftigte.<sup>589</sup> Zu allem Überfluss zeigt das Tornabuoni-Grab auch noch einen jungen Mann aus einer Florentiner Familie, die den Medici besonders eng verbunden war.

Die Mitglieder der Familien Neroni und Tornabuoni vertraten unterschiedliche Ansichten im Bezug auf das Regierungssystem und die Herrschaftsverhältnisse von Florenz. Und so wirkt das Grabmal Neronis mit seiner Aufstellung an der Innenfassade von Santa Maria sopra Minerva wie eine Gegenthese zur Präsenz der Tornabuoni in dieser Kirche. Dem Besucher, der die Grabmäler und den Altar der Familie Tornabuoni – die wie kaum eine andere das System und die Vormachtstellung der Medici repräsentierte – gesehen hat, wird beim Verlassen der Kirche im Monument Neronis der unermüdliche Kämpfer für die Freiheit des Gemeinwesens gegenübergestellt, dem es gerade aus diesem Grund nicht vergönnt war, in seiner Heimatstadt begraben zu werden. Eines jedoch ist den beiden Grabmälern gemein. Beide zeigen sie die Florentiner Lilie als nachdrücklichen Hinweis auf die Herkunft und die Heimatverbundenheit der Verstorbenen.

---

enttäuscht wurden. Vgl.: „...a'quali aveva promesso loro di farli Cardinali [...] elluno era el Vescovo [?] de'Neroni Spedaligo di S.Spirito di Roma...“ Cambi Giovanni, *Istorie*, Bd.III, hg. von F.Ildefonso di San Luigi (Delizie degli eruditi Toscani Bd.XXII), Firenze 1784, S.191. Unter Hadrian VI. verliert er das Amt des „Maestro di casa“ und erlangt es auch unter dem Medici Clemens VII. nicht wieder. Beide Päpste versehen ihn jedoch mit anderen Aufgaben (Ferrajoli, *Il ruolo della Corte*, S.199f.). Er stirbt in der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1526 und wird in S.Spirito in Sassia begraben. Dort wurde auch sein Neffe Bartolomeo bestattet, den er zu seinem Nachfolger an der Spitze des Hospitals machen wollte, der aber schon 1525 verstarb. Nachfolger Neronis wurde der Florentiner Cosimo Tornabuoni, der den beiden Neronis eine Inschrift setzte. Ferrajoli, *Il ruolo della corte*, S.200f.

<sup>589</sup> Zur Büste Neronis und dem Neroni-Altar in der Florentiner Badia vgl. Zuraw, *Mino*, S.760ff. u. S.767ff.

#### 4. FIAMMETTA CASINI: DIE KAPELLE DER KURTISANE

Die Kurtisane Fiammetta ist die einzige Frau unter den Florentinern im Rom der Renaissance, die als Auftraggeberin von Kunstwerken in Erscheinung tritt. Sie hatte im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in den höchsten Kreisen der römischen Gesellschaft ihre Gönner. Ihr damaliger Bekanntheitsgrad schlug sich in der Erwähnung in einem Werk Pietro Aretinos nieder. In seinem Dialog „Ragionamento del Zoppino“ zählt dieser die Namen einiger römischer Kurtisanen auf, die es zu dauerndem Wohlstand brachten, und erwähnt dabei auch eine Frau namens Fiammetta, deren Kapelle Ludovico, der Gesprächspartner des Zoppino, in der Kirche Sant’Agostino bewunderte.<sup>590</sup> Mit der „Piazza Fiammetta“ ist der Name der Florentiner Kurtisane dann auch heute noch im römischen Straßenbild gegenwärtig.

Obwohl der italienische Historiker Pio Pecchiai in seinem Werk „Donne del Rinascimento“ aus dem Jahre 1958 zu einer Ehrenrettung der Fiammetta ansetzt, vertraue ich in diesem Fall dennoch eher den Aussagen Pietro Aretinos, der auf dem Gebiet der römischen Halbwelt unbestritten eine Autorität darstellte.<sup>591</sup>

Fiammetta stammte aus der Florentiner Familie Casini.<sup>592</sup> Das verrät zum einen die Inschrift eines Grabsteins aus der Kirche Sant’Agostino, auf welchem ein Andrea und eine Flammetta im Jahre 1505 ihrer Mutter Santa „de Casinis ex nobili Familia Florentina“<sup>593</sup> gedenken, zum anderen deuten darauf mehrere Archiveinträge hin, die ihren Bruder als „andrea de michele de Casini“ bezeichnen.<sup>594</sup>

<sup>590</sup> „La Fiammetta ancor fe’ bel fine, et ho visto in Santo Agustin la sua cappella.“ Pietro Aretino, *Ragionamento del Zoppino. Fatto Frate, e Lodovico, puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le Cortigiane di Roma*, hg. von Mario Cicognani, Milano 1969, S.50. Eine ausführliche Betrachtung des römischen Kurtisanenwesens im Rom des 16. Jhs. bietet: Monica Kurzel-Runtscheiner, *Töchter der Venus. Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert*, München 2001.

<sup>591</sup> Pecchiai sieht es als seine Aufgabe an, die „riabilitazione della memoria di una donna“ zu erreichen, da es seiner Meinung nach auch Aufgabe des Historikers ist „di spezzare una lancia per vendicare l’onore di una donna, quando sussista il dubbio che a torto sia stato offeso.“ (Pio Pecchiai, *Donne del Rinascimento in Roma. Imperia, Lucrezia figlia d’Imperia, la misteriosa Fiammetta*, Padova 1958, S.107) Er vertritt die Ansicht, dass sich mehr Nachrichten über eine Kurtisane namens Fiammetta erhalten haben müssten, sollte sie tatsächlich so gut im Geschäft gewesen sein, wie Aretino behauptet. So weist er daraufhin, dass ihr Name nicht bei weiteren zeitgenössischen Autoren auftaucht. (Ebd.S94) Auch glaubt er, dass spätere Generationen, insbesondere während der Gegenreformation, sicherlich versucht hätten, ihren Namen aus dem römischen Straßenbild zu tilgen, wäre Fiammetta tatsächlich eine Kurtisane gewesen (Ebd.S.106)

<sup>592</sup> Cassini laut Pecchiai, *Donne del Rinascimento*, S.90ff.

<sup>593</sup> Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.30, Nr.84: „Sanctae integerrimae Mulieri de Casinis ex nobili Familia Florentina Quae Vix.An.LXVI Mens.III. D.III. Andreas Principis Apostolor de Urbe Beneficiatus et Flammetta Filii Pientissimi Matri Benemerenti Moesti Posuere Obiit VIII Idus Decebris Anno Sal. M.D.V. Videte Quid Sim Fui Quod Estis Eritis Quod Sum.“ Die Inschrift ist heute nicht mehr erhalten, und auch Forcella kannte sie nur durch die Überlieferung eines anonymen Autors (Cod.Chig I,V,167,fol.8). Zum angegebenen Datum allerdings passt, dass laut einer Archiveintragung von S.Agostino unter dem Datum des 16.12.1505 vermerkt ist: „...per una messa cantata di morti per l’anima della madre della Fiammetta...“ ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.109, f.2r. Zum Grab vgl. auch: Agostiniani in S.Agostino, vol.21, f.155r.

<sup>594</sup> In zeitgenössischen Schriftstücken finden sich die Bezeichnungen „Fiametta fiorentina“, „Fiametta di Michele da Firenze“ und „Fiametta figlia del [...] Michele Bartholomeo de Florentia.“ ASR Agostiniani

Ob Michele di Bartolomeo Casini, der Vater der Fiammetta und des Andrea Casini, sich je selbst in Rom aufgehalten hat, ist nicht zu sagen. Auch ist ungewiss, wann seine Frau Santa mit ihren Kindern Fiammetta und Andrea die Ewige Stadt erreichte und ob diese in Florenz oder in Rom geboren wurden (vgl. Stammbaum 3).<sup>595</sup>

Die Kurtisane findet zum ersten Mal in einem Schriftstück aus dem Jahre 1479 Erwähnung, in welchem ihr von einer päpstlichen Kommission aus dem Nachlass des Kardinals „Giacomo Vescovo Tuscolano“ ein Haus im Rione Ponte und eine Vigna mit Haus außerhalb der Porta Vilidiana als Mitgift vermacht wurden.<sup>596</sup> Diese beiden Grundstücke sollten im Falle, dass Fiammetta ohne legitime Nachkommen stirbt, an ihren Bruder Andrea fallen. Sollte auch Andrea ohne Nachwuchs versterben, ginge das Erbe an die Kapelle „della Madonna e di S.Francesco et Antonio di Padova nella Basilica di S.Pietro“, womit die Sixtinische Kapelle im Vatikanpalast gemeint ist. Bei dem erwähnten Kardinal handelt es sich um den Pisaner Giacomo Ammanati, der 1477 als Nachfolger Latino Orsinis zum Kardinalbischof von Tusculum ernannt wurde, zwei Jahre später starb und in der Kirche Sant’Agostino seine letzte Ruhestätte fand. Es sieht jedoch ganz danach aus, dass die Zuwendungen an Fiammetta nicht auf einen testamentarischen Wunsch Kardinal Ammanatis zurückgehen. Vom Testament des Kardinals sind nur Bruchstücke überliefert, in denen Fiammetta keine Erwähnung findet. Papst Sixtus IV. scheint sich jedoch offensichtlich nicht an die testamentarischen Bestimmungen des verstorbenen Kardinals gehalten zu haben. So ist z.B. bekannt, dass das Geld aus den Verkäufen von Ammanatis Besitz in Projekte des Papstes umgeleitet wurde.<sup>597</sup> Auch die Kommission, welche die Immobilien auf Fiammetta übertrug, war aus Vertrauensleuten von Papst Sixtus IV. zusammengesetzt. Die Zuwendungen an

---

in S.Agostino vol.109,f.57r.; vol.15, Nr.334 und Nr.207, während ihr Bruder als „Andrea della Fiametta“, „Andrea de Casini alias dela Fiametta“ und „andrea de michele de Casini“ bezeichnet wird. ASR Ospedale S.Rocco, vol.63, f.1r., f.4r.; vol.174, f.131f.; vol.574, Eintrag zum 1.4.1513. Im „Libro dei Fratelli“ ASR, Ospedale S.Rocco, vol.96 ist der Zusatz „della Fiammetta“ nach dem Vornamen Andrea dann durchgestrichen und durch den Nachnamen „Casinis“ ersetzt.

<sup>595</sup> Obwohl die Familie Casini in den Dokumenten des Florentiner Staatsarchivs des Öfteren auftaucht, waren keine Angaben über einen Michele di Bartolomeo Casini zu finden. Auch die Frage, ob und inwiefern diese Casini etwas mit einem Florentiner gleichen Namens zu tun haben, der auf einer Grabinschrift in Santa Maria sopra Minerva in Rom, die Forcella überliefert, genannt wird, muss offen bleiben. Forcella, Bd.I, S.418, Nr.1594: „Hic Iacet Ginevra Honestissima. Et Iste (sic). F./Marito Santis. De Antonio Casinis Florentino./SS. Moribus Abet Annos LVIII. E. Menses X./Anno D. MCCCCLXIII.“

<sup>596</sup> ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.15, Nr.334. Laut diesen Aufzeichnungen soll das Originaldokument, das im Archiv nicht aufzufinden war, auf den 13.11.1478 datiert gewesen sein (vgl. auch vol.15, Nr.341). Zu diesem Zeitpunkt aber war Ammanati noch am Leben (darauf weist auch hin: Zuraw, Mino, S.1018). Eine weitere Version kennt aber Pio Pecchiai. Diese ist, was wahrscheinlicher erscheint, auf den 13.11.1479 datiert. Vgl. mit Transkription des Dokuments: Pecchiai, Donne del Rinascimento, S.103, Anm.15.

<sup>597</sup> Einzig Ammanatis Wunsch, seine Begräbnisstätte in Sankt Peter betreffend, ist bekannt. Diesem Wunsch wird nicht entsprochen. Giordina Masson, Courtesans of the Italian Renaissance, London 1975, S.15f. Vgl. auch Zuraw, Mino, S.1017ff.

Fiammetta scheinen also eher auf Personen aus der Nähe des Papstes als auf den letzten Willen des Kardinals zurückzugehen.<sup>598</sup>

Daneben wird Fiammetta auch mit einer weiteren berühmten Persönlichkeit der Zeit in Verbindung gebracht. Sie soll die Geliebte des berühmten Cesare Borgia, des Herzogs von Valencia, gewesen sein. Diese Behauptung taucht das erste Mal 1811 bei Francesco Cancellieri auf, der sie fälschlicherweise Pietro Aretino zuschreibt.<sup>599</sup> Wahrscheinlich kannte Cancellieri das Exemplar des Testamentes der Fiammetta, welches dann Pasquale Adinolfi 1863 veröffentlichte und in dem sich die Bezeichnung: „Flammette Ducis Valentini“ befindet.<sup>600</sup>

In diesem Testament vom 19. Februar 1512 bedachte die Kurtisane neben ihrem Bruder Andrea und zwei Hausangestellten die Kirchen Santa Maria della Pace und insbesondere Sant'Agostino, wo sich ihre Kapelle befand, in der sie auch begraben werden wollte.<sup>601</sup> Ihr Immobilienbesitz hatte sich im Vergleich zum Dokument von 1479 vergrößert und bestand aus mehreren Häusern und der besagten Vigna. Noch heute tragen zwei Häuser in Rom den Namen „Casa di Fiammetta“, bei denen es sich vielleicht um zwei der im Testament erwähnten Häuser handelt.<sup>602</sup> Fiammetta Casini starb noch im Jahre der Niederschrift ihres Testamentes im Dezember 1512.<sup>603</sup>

Offensichtlich verfügte das Geschwisterpaar Fiammetta und Andrea Casini über beste Beziehungen zu dem Netzwerk, das sich in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts um Papst Sixtus IV., seine Nepoten und die spanische Familie der Borgia spann. Denn nachdem Fiammetta mit den Gütern des Kardinals Ammanati versehen worden war, erhielt ihr Bruder Andrea unter dem Pontifikat des Borgiapapstes Alexander VI. im

<sup>598</sup> Masson, *Courtesans*, S.15.

<sup>599</sup> Francesco Cancellieri, *Il mercato, il lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona, Roma 1811*: „Piazza Fiammetta, così detta, non già dalla famosa Fiammetta, o Giovanna, Figlia di Ruperto, Amica del Boccaccio, ma da un'Amica di questo nome, del Duca Valentino, come ricavasi da' Dialoghi di Pietro Aretino.“ S.128. Dazu vgl. Adinolfi, Pasquale, *La Torre de' Sanguigni e Santo Apollinare. Quarto saggio della topografia di Roma nell'età di mezzo*, Roma 1863, S.15.

<sup>600</sup> Adinolfi, *Torre*, S.128. Dies ist wohl auch die Quelle späterer Autoren wie v.Reumont, Burkard, Delumeau etc. Das Exemplar, auf welches sich Adinolfi beruft, war im Archiv nicht aufzufinden. Allerdings befindet sich ein weiteres Exemplar des Testamentes in den Archivalien zu S.Agostino (ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.15, Nr.207), auf welchem sich aber kein Hinweis auf Cesare Borgia findet. Pio Pecchiai hält es in diesem Zusammenhang für unglaubwürdig, dass sich der Borgia mit einer Frau abgab, die um einige Jahre älter als er gewesen sein muss. Pecchiai, *Donne del Rinascimento*, S.92.

<sup>601</sup> Auch die Bruderschaft von S.Rocco, das Hospital Salvatore ad Sancta Sanctorum und S.Michele Arcangelo in Borgo werden bedacht. Stiftungen an Florentiner Kirchen tauchen nicht auf. Adinolfi, *Torre*, S.129ff.

<sup>602</sup> Zum einen ein Haus in der Via dei Coronari, zum anderen ein Haus an der Piazza Fiammetta. Zu diesen und zwei weiteren Häusern im Vicolo della Palma vgl.: Adinolfi, *Età di mezzo. Rione Ponte (2)*, S.327, S.351, S.368.

<sup>603</sup> ASR, Ospedale S.Rocco, vol.94, Mitgliederliste 1512; ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.109, f.89r. Vgl. auch: Pecchiai, *Donne del Rinascimento*, S.95.

Jahre 1493 ein Benefiziat in St. Peter.<sup>604</sup> Darauf verweist auch die Bezeichnung „Andreas Principis Apostolor de Urbe Beneficiatus“ auf dem Grabstein der Mutter in Sant’Agostino. Georgina Masson vermutet aufgrund dieser Indizien sogar, Fiammetta sei gar nicht die Schwester Andreas gewesen, sondern seine Mutter, während sein Vater ein Angehöriger des engsten Zirkels um den Papst gewesen sein könnte.<sup>605</sup> Andere Autoren halten es für möglich, dass die Familie Cassini in Folge der Pazzi-Verschwörung Florenz verlassen musste und dann im Rom von Sixtus IV. mit offenen Armen von den in die Verschwörung verstrickten Kreisen empfangen wurde.<sup>606</sup> Andrea Casini überlebte seine Schwester um mehr als 30 Jahre. Allzuviel ist auch über ihn nicht bekannt. Er war mit Giulia de’Cavalieri, die aus einer angesehenen römischen Familie stammte, verheiratet und hatte mit ihr zusammen einen Sohn namens Angelo.<sup>607</sup> Nach dem Tod seiner Schwester trat Andrea ihr Erbe an, versah die Kapelle in Sant’Agostino mit den Einkünften eines Hauses und ließ hier regelmäßig Messen lesen.<sup>608</sup> Er war, ebenso wie Fiammetta, Mitglied der Bruderschaft von San Rocco und übernahm Ämter innerhalb dieser Laienvereinigung.<sup>609</sup> Als er am 18. Juli 1543 verstarb, traten seine Frau Giulia und der unehelich geborene Enkel Angelo sein Erbe an. Nach langjährigen Auseinandersetzungen um das Erbe und nach dem Tod Giulia Cavalieris verlieren sich 1559 mit Angelo Casini, dem Großneffen Fiammettas, die Nachrichten über diese Familie in Rom.<sup>610</sup>

Sollte sich Fiammetta tatsächlich als Kurtisane einen Namen gemacht haben, so wäre die Wahl der Kirche Sant’Agostino nicht verwunderlich, da dieses Gotteshaus von einer ganzen Reihe von Kurtisanen frequentiert wurde.<sup>611</sup> Neben der Tatsache, dass diese

<sup>604</sup> Die Urkunde, welche dieses Benefiziat bestätigt, findet sich im Archivio Secreto Vaticano und ist auf den 18. Juni 1493 datiert. ASV, Fondo Agostiniani, Serie II., 160. Auch der hier genannte Giovanni Battista Ferrari, der 1502 zum Kardinal ernannt wird, war ein Vertrauter der Borgia.

<sup>605</sup> Die Güter aus dem Testament Ammanatis wären als Mitgift getarnte Alimenzahlungen an die damals, ihrer Meinung nach, erst 14-jährige Fiammetta. Auch Fiammettas Mutter hätte nach Masson eine Kurtisane mit besten Verbindungen zur Kurie sein müssen, da eine so junge Frau sonst kaum Zugang zu diesen Kreisen erlangt haben könnte. Masson, *Courtesans*, S.20. Vgl. auch: Claudio Rendina (Hrsg.), *La grande enciclopedia di Roma. Personaggi, curiosità, monumenti, storia, arte e folclore della Città Eterna dalle origini al Duemila*, Roma 2000, S.452.

<sup>606</sup> Diese Vermutung stellt Pio Pecchiai an: Pecchiai, *Donne del Rinascimento*, S.93.

<sup>607</sup> Pecchiai, *Donne del rinascimento*, S.94f. Aus dieser Familie stammte wohl auch Tommaso Cavalieri, mit welchem Michelangelo ab den 30er Jahren des 16.Jhs. eng befreundet war.

<sup>608</sup> Vgl.z.B.: ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.112, f.38v.; vol.110, f.9r.; zum Haus: ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.20, f.123r.; vol.15, Nr.2144; vol.184, f.9v.

<sup>609</sup> So in den Jahren 1512, 1519 und 1521. ASR, Ospedale S.Rocco, vol.1, f.6r., f.9v., f.12r. Auch eine Hausangestellte der Casinis namens Thadea war Mitglied der Bruderschaft. ASR, Ospedale S.Rocco, vol.94, Mitgliederliste. Thadea wird auch in Fiammettas Testament bedacht: Adinolfi, Torre, S.132.

<sup>610</sup> Andrea hatte am 13. Juni 1543 sein Testament aufgesetzt. Pecchiai, *Donne del Rinascimento*, S.98ff.

<sup>611</sup> So wird z.B. in Aretinos *Ragionamenti* die Frage gestellt: „Glaubst du denn, dass Sant’Agostino, Santa Maria della Pace und San Salvatore an Festtagen so gut besucht wären, wenn [die Kurtisanen] nicht dorthin gingen?“ Zitiert nach: Kurzel-Runtscheiner, *Töchter der Venus*, S.177. Vgl. u.a. auch: Alexander Nagel, *Michelangelo’s London’Entombment’ and the church of S.Agostino in Rome*, in: *Burlington Magazine* 136 (1994), S.166, Anm.25.

Kirche sich auch innerhalb der Florentiner Kolonie in Rom größter Beliebtheit erfreute, lässt sich hier – insbesondere durch Mitglieder der Familie della Rovere – auch ein „network of Sixtine connection“ ausmachen.<sup>612</sup>

#### 4.1 Die „Cappella della Pietà“ in Sant’Agostino

Bei der Kapelle der Fiammetta Casini handelt es sich um die erste Kapelle des linken Seitenschiffs. Von ihrem ursprünglichen Aussehen ist nichts erhalten geblieben. Sie wurde in späteren Jahrhunderten gründlich umgestaltet und beherbergt heute Caravaggios berühmte Madonna di Loreto, welche im Auftrag der Familie Cavalletti geschaffen wurde.<sup>613</sup> Aus einem Eintrag im „Liber memoriarum“ von S. Agostino zum Jahr 1606, in welchem vom „altare della Fiammetta hora delli Cavalletti“ gesprochen wird, geht jedoch hervor, dass früher die Florentinerin diese Kapelle innehatte.<sup>614</sup>

Die Kapelle war wohl ursprünglich der Madonna della Pietà geweiht, wie eine Abschrift des Archivinventars von Sant’Agostino aus dem Jahr 1691 zum 30. Juli 1543 berichtet, in der von der „capella della Fiammetta della Pietà“ gesprochen wird. Ab wann Fiammetta die Rechte über diese Kapelle besaß, ist nicht genau bekannt. Schon ab dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts lassen Fiammetta, Andrea und deren Mutter Santa Messen in der Augustinerkirche lesen.<sup>615</sup> Eine erste Erwähnung findet eine „Cappella della Pietà“ in Sant’Agostino im Jahre 1503. Ab diesem Zeitpunkt setzen auch Bestattungen vor der Kapelle ein.<sup>616</sup>

Während noch im Oktober 1505 Andrea und Santa Casini eine Messe an dem in derselben Kirche befindlichen Altar des Erzengels Raphael lesen lassen, kommt im Oktober 1506 Fiammetta das erste Mal für eine Messe in der Kapelle der Pietà auf.<sup>617</sup> Der früheste eindeutige Hinweis, dass die Casini tatsächlich die Patronatsrechte der Kapelle übernommen haben, findet sich meines Wissens aber erst im Jahre 1509, in dem eine Messe in der „capella della Fiammetta“ gelesen wird.<sup>618</sup> Von nun an taucht die „Cappella della Pietà“ in den Aufzeichnungen der Augustinerkirche oft unter dem

<sup>612</sup> Gill, French Maecenas, S.340.

<sup>613</sup> Dazu zuletzt sehr ausführlich: Marco Pupillo, La Madonna di Loreto di Caravaggio: gli scenari di una committenza, in: Caterina Volpi (Hrsg.), Caravaggio nel IV Centenario della Cappella Contarelli, Città di Castello 2002, S.105ff.

<sup>614</sup> Lucia Lopresti, Sul tempo più probabile della “Madonna dei Pellegrini” a S. Agostino, in: L’Arte. Rivista di storia dell’Arte medioevale e moderna, XXV (1922), S.176, Anm.2. Vgl. auch “Capella della Pietà hoggi la madona [...] d Loreto” (ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.21, f.123r.) und auch “capella della ditta Fiammetta, hora s.ta M.a d Loreto.” ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.20, f.123r.

<sup>615</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.107, f.111v., f.125r., f.172r.; vol.108, f.57r., f.83r.

<sup>616</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.108, f.114r. Zu Bestattungen vgl. ebd. f.115v., f.125r., f.127r. Die „Cappella della Pietà“ darf dabei nicht mit dem „altare della Pietà“, welcher sich an anderer Stelle befand, verwechselt werden.

<sup>617</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.108, f.102r.; vol.109, f.15r.; Nagel, Entombment, S.164.

<sup>618</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.109, f.59v.

Namen „Cappella della Fiammetta“ auf. Ein Dokument aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts legt nahe, dass die Kapelle der Maria Magdalena geweiht gewesen sein könnte.<sup>619</sup> Diese Weihung würde nicht nur hervorragend zur Vermutung passen, Fiammetta habe als Prostituierte ihr Geld verdient, sondern auch dazu, dass eine Szene aus dem Leben der Maria Magdalena im Freskenprogramm der Kapelle auftaucht. Es ist jedoch festzuhalten, dass die zeitgenössischen Archivaufzeichnungen durchgehend von der „Cappella della Pietà“ bzw. der „Cappella della Fiammetta“ sprechen.

#### 4.1.1 Die Malereien Jacopo Indacos

Über die Ausstattung der Kapelle der Fiammetta geben die Archivalien keine Auskunft. Eine Notiz aus dem Jahre 1606 erwähnt lediglich, dass sich dort ein „immagine antica della Pietà“ befand, welches die Mönche von Sant’Agostino in eben diesem Jahr dem Kardinal Scipione Borghese schenken wollten.<sup>620</sup> Aufgrund dieser Nachricht sowie der Benennung der Kapelle als „Cappella della Pietà“ und der oben erwähnten, ein einziges Mal erscheinenden Bezeichnung als Kapelle der „B. Marie Magdalene“ schließt Lucia Lopresti 1922 auf das Vorhandensein sowohl einer Pietà-Darstellung als auch eines Bildes der Maria Magdalena.<sup>621</sup>

Allerdings sind wir aus anderer Quelle sogar recht gut über die Ausstattung und den ausführenden Künstler informiert, da man wohl mit Recht eine Stelle aus Vasaris Viten auf jene Kapelle beziehen kann.<sup>622</sup> Zum Leben des L’Indaco genannten Florentiner Malers Jacopo Torni weiß Vasari zu berichten, dass dieser viele Jahre in Rom gelebt habe, während derer er jedoch wenig arbeitete. Immerhin aber habe er in der Kirche Sant’Agostino eine Kapelle mit Fresken und einem Ölgemälde ausgestattet.<sup>623</sup> In dieser Kapelle könne man in der Wölbung die Apostel, die den heiligen Geist empfangen, sehen. Auf der darunter liegenden Wandfläche habe er zwei Fresken gemalt, die zum einen die Berufung der Apostel Petrus und Andreas und zum anderen Maria Magdalena beim Gastmahl im Hause des Simon zeigten. Darüber hinaus stamme auch das Altarbild eines „Christo morto“ aus der Hand Indacos.<sup>624</sup> Vasari, der den Namen des

<sup>619</sup> Nagel, Entombment, S.165 u. Anm.14.

<sup>620</sup> Vgl. Lopresti, Madonna dei Pellegrini, S.176.

<sup>621</sup> Lopresti, Madonna dei Pellegrini, S.176, Anm.2.

<sup>622</sup> Diese Verbindung zieht zum erstenmal: Benedetta Montevocchi, Sant’Agostino (Le chiese di Roma illustrate NS.17), Roma 1985, S.66.

<sup>623</sup> „Lavorò Jacopo molti anni in Roma; o, per lo meglio dire, stette molti anni in Roma, e vi lavorò pochissimo. È di sua mano in quella città, nella chiesa di Sant’Agostino, entrando in chiesa per la porta della facciata dinanzi, a man ritta, la prima cappella” Vasari, Milanesi, Bd.III, S.680.

<sup>624</sup> „nella volta della quale sono gli Apostoli che ricevano lo Spirito Santo, e di sotto sono nel muro due storie di Christo; nell’una quando toglie dalle reti Pietro ed Andrea, e nell’altra la cena di Simone e di Maddalena; nella quale è un palco di legno e di travi molto ben contraffatto. Nella tavola della medesima

Auftraggebers nicht erwähnt, gibt an, dass sich diese Malereien in der ersten Kapelle des rechten Seitenschiffs von Sant'Agostino befunden haben. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass ihm hier ein Fehler unterlief und er bei der Niederschrift seiner Lebensbeschreibungen links und rechts verwechselte und sich folglich die Malereien Indacos in der gegenüberliegenden ersten Kapelle des linken Seitenschiffs und damit in Fiammettas „Cappella della Pietà“ befanden.<sup>625</sup> Die erste Kapelle des rechten Seitenschiffs kommt deswegen kaum in Frage, da sie der heiligen Katharina geweiht war.<sup>626</sup> In dem von Vasari erläuterten Freskenprogramm spielt jedoch diese Heilige keine Rolle. Zumindest im Altarbild wäre eine Darstellung der Katharina zu erwarten. Das Altarbild der in den Vite beschriebenen Kapelle hingegen zeigt einen „Christo morto“, was wiederum sehr gut zu einer der Pietà geweihten Kapelle passen würde. Und auch das weitere von Vasari beschriebene Ausstattungsprogramm lässt sich bestens mit Fiammetta Casini und ihrem Bruder Andrea in Zusammenhang bringen.<sup>627</sup> Mit Andrea Casini steht die Berufung der Apostel Petrus und Andreas in Verbindung: Neben der Tatsache, dass Andreas der Namenspatron ist, spielte vielleicht auch der Umstand eine Rolle, dass Andrea ein Benefiziat in der Peterskirche innehatte, womit auch eine Beziehung zum Apostel Petrus vorhanden war. Die Szene mit dem Gastmahl des Simon ist auf Fiammetta in ihrer Rolle als Kurtisane zu beziehen. Als Jesus im Hause des Pharisäers Simon speiste, näherte sich ihm eine in der Bibelstelle (Lk. 7,36ff.) namentlich nicht benannte Sünderin, die beim Anblick des Heilands zu weinen begann. Ihre Tränen fielen auf seine Füße, worauf sie diese mit ihrem Haar trocknete und danach mit wohlriechendem Öl salbte. Daraufhin vergab Jesus ihr ihre Sünden mit der Bemerkung, dass demjenigen, der viel liebt, auch viel vergeben werde. Er verabschiedete sie mit den Worten: „Dein Glaube hat dir geholfen. Geh in Frieden.“ Diese namenlose Sünderin wurde spätestens ab Gregor dem Großen zumeist als Prostituierte bezeichnet und mit Maria Magdalena gleichgesetzt. Sie avancierte später zur Schutzheiligen der Prostituierten.<sup>628</sup> Für die Kapelle einer Kurtisane kann man sich also kaum eine treffendere Szene des Neuen Testaments vorstellen.<sup>629</sup> Ihr Glaube und

---

capella, la quale egli dipinse a olio, è un Cristo morto, lavorato e condotto con molta pratica e diligenza.” Vasari, Milanesi, Bd.III, S.680.

<sup>625</sup> Montevecchi hält die Ortsangabe „man ritta“ für ein „equivoco per <mano sinistra>.” Montevecchi, Sant'Agostino, S.66, Anm.1. Derselben Ansicht sind: Sandro Corradini, *Rapporti fra Michelangelo e Iacopo Galli per una Cappella in S. Agostino di Roma*, in: *Alma Roma* 21 (1986), S.45 Anm.12; Nagel, *Entombment*, S.165, Anm.13.

<sup>626</sup> Gill, *French Maecenas*, S.316f.; Nagel, *Entombment*, S.165, Anm.13.

<sup>627</sup> Darauf weist schon Nagel hin, ohne aber genauer darauf einzugehen: Nagel, *Entombment*, S.166.

<sup>628</sup> Vgl. z.B. Monika Ingenhoff-Dannhäuser, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance*, Tübingen 1984, S.68f.

<sup>629</sup> Eine Vasaristelle legt nahe, dass auch in der Kirche S.Trinità eine Kurtisane Roms eine Kapelle mit Szenen aus dem Leben Maria Magdalenas ausstatten ließ. Vasari Milanesi, Bd.V, S.621ff.; Ingenhoff-



die Liebe zu Jesus erlösten die Frau der Bibelstelle von ihren Sünden, und eben jene Frömmigkeit führte Fiammetta ja gerade durch die Einrichtung und Ausstattung einer Kapelle aller Welt vor Augen. Auch das Thema des Altarbildes kann in diesem Zusammenhang gesehen werden. Denn wenn es sich bei der von Vasari erwähnten Darstellung eines „Christo morto“ um eine Beweinung oder eine Grablegung handelte, so ist auch die Anwesenheit Maria Magdalenas auf einem solchen Altarbild nicht auszuschließen. Es würde damit wiederum auf die Liebe Maria Magdalenas und damit auch die der Auftraggeberin zu Christus hingewiesen. Zum andern würde eine Beweinungsdarstellung natürlich auch der Bezeichnung der Kapelle als „Cappella della Pietà“ Rechnung tragen. Schließlich könnte die Ausgießung des Heiligen Geistes in der Wölbung der Kapelle auf den Namen Fiammetta („Flämmchen“) anspielen, da in der gängigen Ikonographie kleine Flammen auf den Köpfen der Apostel und Mariens erscheinen.<sup>630</sup>

In die Biographie Jacopo Indacos lassen sich diese Fresken ohne weiteres einordnen. Laut Vasari rief ihn Michelangelo 1508 von Florenz nach Rom, damit er an der Freskierung der Sixtinischen Kapelle mitarbeite. Er soll jedoch schon bald entlassen worden sein und habe danach mehrere Jahre in Rom gelebt.<sup>631</sup> Ab 1520 hielt er sich in Spanien auf, wo er zu einem der erfolgreichsten Bildhauer des Landes avancierte und 1526 verstarb.<sup>632</sup> Die Fresken in Sant’ Agostino wären also in die letzten Lebensjahre der Fiammetta oder in die ersten Jahre, in welchen ihr Bruder Andrea die Kapelle besaß, zu datieren.

#### 4.1.2 Michelangelo und Maestro Andrea

Wie oben schon angesprochen, wurde das Altarbild wohl 1606 aus der Kapelle entfernt. Es sollte Kardinal Scipione Borghese geschenkt werden. Versuche, ein solches Bild in der Sammlung der Borghese ausfindig zu machen, scheiterten bis jetzt.<sup>633</sup> Es wurde jedoch vorgeschlagen, jenen darauf dargestellten „Christo morto“ aus Vasaris Lebensbeschreibung des Jacopo Indaco mit einem Auftrag an Michelangelo in

Dannhäuser, Maria Magdalena, S.68; Nagel, Entombment, S.166, Anm.15; Kurzel-Runtscheiner, Töchter der Venus, S.247f.

<sup>630</sup> Es ist interessant, dass die Elemente der Freskenausstattung auch dadurch verbunden sind, dass den drei Personen Maria, Maria Magdalena und Andreas in der theologischen Exegese ein spezieller Platz innerhalb der Gefolgschaft Jesu eingeräumt wird. Indem Maria auch als Königin der Apostel, Maria Magdalena als „Apostula Apostolorum“ und Andreas als Erstberufener der Apostel bezeichnet werden, stehen sie alle mit dem Apostolat in Verbindung.

<sup>631</sup> Vasari, Milanesi, Bd.VII, S.175. „Lavorò Iacopo molti anni in Roma.“ Vasari, Milanesi, Bd.III, S.680.

<sup>632</sup> Otto von Boehn, Torni, Jacopo, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (Thieme-Becker), hg. von Hans Vollmer, Bd.33, Leipzig 1939, S.292.

<sup>633</sup> Nagel, Entombment, S.164, Anm.10.

Verbindung zu bringen. Michel Hirst, der 1981 diesen Vorschlag machte, stellte nämlich fest, dass Michelangelo im September 1500 von Seiten der Mönche des Klosters Sant'Agostino in Rom Zahlungen für ein Altarbild erhielt.<sup>634</sup> Diese Zahlungen liefen über die in Rom ansässigen Florentiner Bankiers Baldessare und Giovanni Balducci und deren römischen Partner Jacopo Gallo, der eng mit Michelangelo befreundet war.<sup>635</sup> Im Jahre 1502 treten dann allerdings Zahlungen von Seiten Michelangelos an das Kloster von Sant'Agostini sowie einen Maler namens Maestro Andrea für eine „tavola fatta in Santo Aghostino“ auf.<sup>636</sup> Hirst entdeckte schließlich in den Unterlagen der Kirche Sant'Agostino ein Dokument, welches berichtet, dass Jacopo Gallo damit beauftragt worden war, gemäß den testamentarischen Bestimmungen des verstorbenen Bischofs von Crotone, Giovanni Ebu, eine Kapelle in der Kirche einzurichten. Das Altarbild dieser Kapelle sollte dabei von keinem anderen als Michelangelo gemalt werden.<sup>637</sup> Diese Information, dass Michelangelo ein Bild, das anscheinend für eine Grabkapelle gedacht war, erstellen sollte, führte dazu, dass man die Darstellung einer Grablegung, welche sich heute in der National Gallery in London befindet, für jenes Bild hielt.<sup>638</sup> Der unvollendete Zustand des Londoner Gemäldes ließe sich dabei bestens dadurch erklären, dass 1501/02 Zahlungen von Seiten Michelangelos an einen Maestro Andrea bekannt sind, der ein Bild für Sant'Agostino malte. Dieser Maler erhielt aber im Juni 1502 für die Vollendung dieses Bildes („per resto della tavola“) Geld und scheint daher nicht das schon von Michelangelo begonnene Werk fortgeführt, sondern eine neues Altargemälde geschaffen zu haben.<sup>639</sup> Michelangelo hätte nach dieser Version also den Auftrag zu einem Bild für die Kapelle des Bischofs Ebu angenommen und auch mit der Arbeit daran begonnen. Aus unbekanntem Grunde ließ er sein Gemälde jedoch unvollendet und übertrug den Auftrag an jenen Maestro Andrea, der dann offensichtlich ein neues Bild schuf.<sup>640</sup>

<sup>634</sup> Michael Hirst, Michelangelo in Rome: an altar-piece and the „Bacchus“, in: Burlington Magazine 123 (1981), S.581. Er bezieht sich dabei auf Erkenntnisse, welche Harold R. Mancusi-Ungaro in seiner Publikation über den Piccolomini Altar aus dem Jahre 1971 schon kurz angesprochen hatte. Harold R. Mancusi-Ungaro, Michelangelo. The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar, New Haven-London, 1971, S.7f.u.S.152ff.

<sup>635</sup> Hirst, Michelangelo in Rome, S.581; Corradini, Rapporti, S.39ff. Zu den Balducci, Jacopo Gallo und Michelangelo vgl. auch: Christoph L. Frommel, Jacopo Gallo als Förderer der Künste: Das Grabmal seines Vaters in S. Lorenzo in Damaso und Michelangelos erste römische Jahre, in: Heide Froning/Tonio Hölscher (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für Erika Simon, Mainz 1992, S.450ff.

<sup>636</sup> Hirst, Michelangelo in Rome, S.582.

<sup>637</sup> Hirst, Michelangelo in Rome, S.582. Zu den Archiveinträgen: Ebd. S.590, Appendix B.

<sup>638</sup> Mancusi-Ungaro, Michelangelo, S.7, Anm.38; Hirst, Michelangelo in Rome, S.582; Gill, French Maecenas, S.337; Nagel, Entombment, S.164ff.; Frommel, Jacopo Gallo, S.457.

<sup>639</sup> Hirst, Michelangelo in Rome, S.587.

<sup>640</sup> Der Grund, warum Michelangelo das Bild nicht vollendete, könne laut Frommel in Michelangelos Befürchtung liegen, dass es niemals die gleiche Anerkennung finden würde wie die Pietà. Wahrscheinlich war er – so Frommel – auch durch Leonardos Annen-Karton entmutigt. Frommel, Jacopo Gallo, S.457.

Handelt es sich bei dem Bild, das Maestro Andrea für die Kapelle des Bischofs Ebu malte, aber nun um das Altarbild der Kapelle der Kurtisane Fiammetta Casini? Außer dem oben erwähnten Eintrag in den Unterlagen von Sant'Agostino, welcher sich auf die testamentarischen Bestimmungen des Bischofs Ebu bezieht, haben wir keine weiteren Informationen zu diesem Sachverhalt.<sup>641</sup> So wissen wir auch nicht, ob die erste Kapelle des linken Seitenschiffs, d.h. die spätere Kapelle Fiammettas, für dieses Projekt vorgesehen war. Möglich wäre, dass durch den Tod Jacopo Gallos im Jahre 1505 die Bemühungen um eine Grabkapelle für Bischof Ebu im Sand verliefen<sup>642</sup> und Fiammetta im Jahr darauf die Rechte über den Kapellenraum übernehmen konnte. Ob sie jedoch ein Bild eines „Christo morto“ aus der Hand des Meisters Andrea mit übernahm und ob die Kapelle im Folgenden der heiligen Maria Magdalena geweiht wurde, bleibt fraglich.<sup>643</sup> Wie lange die Rechte an der Kapelle bei den Casini blieben, weiß man nicht genau. Spätestens 1603 werden sie von den Mönchen von Sant'Agostino an die Familie Cavaletti übertragen.<sup>644</sup>

Die Fresken Jacopo Indacos finden in der Folgezeit keine Erwähnung mehr. Vielleicht sind sie schon im Jahre 1569 bei einer Neutünchung großer Teile des Kircheninnern zugrunde gegangen.<sup>645</sup> Das erscheint nicht ganz unwahrscheinlich, da es zur Zeit der Gegenreformation zu einer regelrechten „Säuberung“ römischer Kirchen kam, der viele Grabmäler ehemals berühmter Kurtisanen zum Opfer fielen.<sup>646</sup> Sollte die Dekoration von Fiammettas Kapelle den moralischen Vorstellungen der neuen Zeit standgehalten haben, so wurde sie aber spätestens um 1603 bei der neuen Ausstattung der Kapelle durch den Maler Cristoforo Casolani zerstört.

---

<sup>641</sup> Auch seine Testament ist nicht bekannt. Vgl. Nagel, Entombment, S.166.

<sup>642</sup> Michael Hirst, *The young Michelangelo. The Artist in Rome 1496-1501*, London 1994, S.80, Anm.20.

<sup>643</sup> Nagel, Entombment, S.167.

<sup>644</sup> Lopresti, *Madonna dei Pellegrini*, S.176, Anm.2. Gill weist jedoch darauf hin, dass sich Nachrichten über die Familie Cavaletti im Zusammenhang mit dieser Kapelle schon früher finden. Bei dem von ihr angegebenen Datum 1490 muss es sich allerdings um einen Druckfehler handeln (es ist wohl 1590 gemeint). Gill, *French Maecenas*, S.337.

<sup>645</sup> Gill, *French Maecenas*, S. 247f.

<sup>646</sup> Vgl. Kurzel-Runtscheiner, *Töchter der Venus*, S.249f.

## 5. DIE FAMILIE MARTELLI UND DIE MADONNA DEL PARTO

Die Florentiner Familie Martelli war seit Anfang des 15. Jahrhunderts eng mit den Medici und deren Bank verbunden.<sup>647</sup> Aufgrund dieser Geschäftsverbindungen gelangte auch Roberto di Niccolò Martelli, das erste Mitglied der Familie, welches sich in Rom nachweisen lässt, in die Tiberstadt (vgl. Stammbaum 4). Er war bis 1424 *fattore* der römischen Niederlassung der Medici und wurde nach einem Intermezzo als Leiter der Filiale in Basel im Jahre 1439 Direktor der Medici-Bank in Rom, ein Arbeitsverhältnis, das bis 1464 anhalten sollte.<sup>648</sup> In dieser Funktion hatte er auch von 1438 bis 1443 und von 1447 bis 1458 das Amt des Generaldepositars des Papstes inne.<sup>649</sup>

Roberto Martelli, der als Freund Donatellos der Kunstgeschichte ein Begriff ist, betätigte sich zwar als Kunstmäzen in Florenz<sup>650</sup>, über eine Auftraggeberschaft in Rom jedoch ist nichts bekannt.

Auch seine Neffen Filippo und Carlo di Ugolino waren unter ihrem Onkel in der römischen Niederlassung tätig. Carlo di Ugolini betrieb später auch ein eigenes Bankhaus mit Sitz im Rione Ponte. Er und sein Neffe Giovanni Francesco di Niccolò waren dann auch diejenigen Mitglieder der Familie Martelli, welche die meisten Spuren in Rom hinterließen.

### 5.1 Carlo di Ugolino Martelli

Carlo di Ugolino Martelli kam 1439 oder 1440 in Florenz zur Welt und schlug zunächst die geistliche Laufbahn ein.<sup>651</sup> 1456 erhielt er die Weihen durch Antonio Pierozzi, den später heilig gesprochenen Erzbischof von Florenz.<sup>652</sup> Doch trotz dieses prominenten Paten verabschiedete sich Carlo bald vom geistlichen Stand und lebte als Kaufmann und

<sup>647</sup> Vgl. z.B.: de Roover, *Rise and decline*, S.75; Lauro Martines, *La famiglia Martelli e un documento sulla vigilia del ritorno dall'esilio di Cosimo dei Medici (1435)*, in: *Archivio storico italiano* 117 (1959), S.29-43; Dale Kent, *The Rise of the Medici. Faction in Florence 1426-1434*, Oxford 1978, S.120.

<sup>648</sup> de Roover, *Rise and decline*, S.377.

<sup>649</sup> Ebd. S.284; Maria Giulia Aurigemma bezeichnet ihn als die „eminenza grigia del papato di Eugenio IV.“ Aurigemma, *Case di Fiorentini*, S.504, Anm.49.

<sup>650</sup> So z.B. als Auftraggeber des „San Giovannino Martelli“ und des Wappens der Martelli im Museo Nazionale del Bargello in Florenz. Vgl.u.a. Vasari, *Milanesi* Bd.II, S.396 u. S.418; Alessandra Civai, *Donatello e Roberto Martelli: nuove acquisizioni documentarie*, in: *Donatello-Studien*, hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz (Italienische Forschungen, Dritte Folge, Band.XVI), München 1989, S.253ff.; Alessandra Civai, *Dipinti e sculture in Casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990, S.21ff. Roberto spielte vielleicht auch bei der Ausstattung der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz durch Benozzo Gozzoli eine Rolle: vgl. Roger J. Crum, *Roberto Martelli, the Council of Florence and the Medici Palace Chapel*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59 (1996), S.404ff. Civai mutmaßt, Roberto und Donatello könnten sich in Rom am päpstlichen Hof kennengelernt haben. Civai, *Dipinti e sculture*, S.25f.

<sup>651</sup> Die Erklärungen zum Stammbaum der Martelli im Registerband N364 im Florentiner Staatsarchiv geben das Datum 10.6.1440 als Geburtsdatum an (S.106), während das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammengestellte Manuskript „Origine e storia della Famiglia Martelli“ (ASF, Archivio Martelli, Filza I, S.33) das Jahr 1439 nennt.

<sup>652</sup> „Origine e storia della Famiglia Martelli“, ASF, Archivio Martelli, Filza I, S.33.

Bankier zuerst in Lyon und dann in Rom.<sup>653</sup> Dort tauchte er Ende der 50er Jahre als Angestellter der Medicifiliale in Rom auf, welche zu diesem Zeitpunkt von seinem Onkel Roberto Martelli geführt wurde.<sup>654</sup> Als es im Jahre 1471 im Zusammenhang mit dem Vertrieb von Alaun in den Niederlanden zu Differenzen zwischen der römischen Medicifiliale und dem Medicimanager in Brügge, Tommaso Portinari, kam, wurde Carlo Martelli zusammen mit einem Abgesandten des Papstes dorthin geschickt.<sup>655</sup> Während dieses Aufenthaltes in den Niederlanden scheint es zu ersten Unstimmigkeiten mit den Medici gekommen zu sein. Giovanni Tornabuoni beklagte sich 1475 bei Lorenzo de' Medici, dass Carlo Martelli und Tommaso Portinari das Unternehmen hintergehen würden.<sup>656</sup> Carlo kehrte im Jahre 1477 an die römische Filiale zurück<sup>657</sup> und heiratete im Jahr darauf Oretta di Giovanni aus einer Nebenlinie der Familie Medici.<sup>658</sup> Kurz darauf jedoch scheint er sein Arbeitsverhältnis mit den Medici gelöst und ein eigenes Bankgeschäft gegründet zu haben, an dem neben Roberto di Roberto Martelli auch Piero Ricasoli Anteile besaß.<sup>659</sup> Über seine Geschäftsaktivitäten zwischen 1476 und 1497 geben die von ihm verfassten „Ricordi“ Auskunft.<sup>660</sup> Er dürfte über gute Kontakte zu Papst Sixtus IV. und hochrangigen Kurienmitgliedern sowie den bedeutenden römischen Baronalsfamilien der Orsini und Gaetani verfügt haben<sup>661</sup>, und auch sein guter Draht zu König Karl VIII. von Frankreich verschaffte ihm lukrative Einnahmequellen.<sup>662</sup> Obwohl ihn Giovanni Tornabuoni im April 1488 kurz vor dem Bankrott sah<sup>663</sup>, tauchte er bald darauf als Geschäftsmann auf, der sein durch Bankgeschäfte erworbenes Kapital vor allem in Immobilien und Handwerksbetriebe in der Umgebung von Rom investierte.<sup>664</sup> In Rom hatte er nach der von Papst Sixtus IV. erzwungenen Schließung der Medici-Filiale anscheinend versucht, im Zuge der Ereignisse, die der Pazziverschwörung folgten, die Geschäfte der Medici an sich zu

<sup>653</sup> ASF, Registerband N364, S.106.

<sup>654</sup> de Roover, Rise and decline, S.218.

<sup>655</sup> de Roover, Rise and decline, S.158 u.S.163; vgl.Fubini, Lorenzo de' Medici. Lettere Bd. I, S.286.

<sup>656</sup> de Roover, Rise and decline, S.163.

<sup>657</sup> de Roover, Rise and decline, S.164.

<sup>658</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza I „Origine e storia“ S.33.

<sup>659</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza I „Origine e storia“ S.51 u. ASF, Archivio Martelli, Filza 1428, ins.5.

<sup>660</sup> ASF, Carte Stroziane, V. Serie, 1464. Vgl. Ivana Ait, Credito e iniziativa commerciale: Aspetti dell'attività economica a Roma nella seconda metà del XV secolo, in: Credito e sviluppo economico in Italia dal Medioevo all'età contemporanea, Verona 1988, S.86.

<sup>661</sup> Ait, Credito e iniziativa, S.88.

<sup>662</sup> Als Karl VIII. sich für einige Zeit in den Besitz des Königreichs Neapels brachte, wurde Carlo Martelli mit Ämtern und Privilegien versehen. So mit dem „ufficio delle dogane dei grani di Capitanata, di Puglia, di Calabria, di Terra di Bari“ (ASF, Archivio Ricasoli in Brollo 293) und mit der Erlaubnis, aus den Salinen von Bari und Manfredonia über einen Zeitraum von 10 Jahren jährlich 500 Karren Salz abzutransportieren (ASF, Archivio Ricasoli in Brollo 294).

<sup>663</sup> de Roover, Rise and decline, S.222.

<sup>664</sup> Diesen Aktivitäten im „settore immobiliare“ und „settore industriale“ ist Ivana Ait nachgegangen. Ait, Credito e iniziativa, S.90f.

reißen. Er soll sogar so weit gegangen sein, dass er die Wiedereröffnung der Medici-Niederlassung im Dezember 1481 zu hintertreiben suchte.<sup>665</sup> Wie zerrüttet sein Verhältnis zur Familie Medici war, zeigt ein Eintrag seines Tagebuchs, wo er 1494 vom „tyranno Lorenzo de’Medici“ spricht, welcher ihm seine Florentiner Besitzungen streitig machen wolle.<sup>666</sup>

In Rom selbst begann er damit, einen repräsentativen Palazzo zu erbauen, und war außerdem Eigentümer eine Vigna außerhalb der Stadtmauern auf dem Grund des Ospedale di Santo Spirito.<sup>667</sup> In Florenz hatte er schon 1474 zusammen mit seinem Vater den Palast der Familie Boni erworben, den Giuliano da Maiano für diese in den Jahren 1461/1462 erbaut hatte.<sup>668</sup> Carlo Martelli starb im Jahre 1499 in Florenz und wurde, wie in seinem Testament festgelegt, in der Familiengrablege in San Lorenzo in Florenz bestattet.<sup>669</sup> Da er keine direkten Nachkommen hinterließ, ging der größte Teil seines Erbes an seine Neffen Ugolino und Luigi di Luigi sowie an seine Ehefrau Oretta.<sup>670</sup>

Kurz nach seinem Tode kam es dann aber zu Erbstreitigkeiten, bei denen einerseits die Gläubiger Carlos einige seiner Immobilien in Rom besetzt hielten, andererseits Francesco di Roberto Martelli, der Bruder und Erbe des ehemaligen Geschäftspartners Roberto di Roberto Martellis, ausgezahlt werden wollte. Während die Besetzungen der römischen Immobilien bis vor den Papst getragen wurden und dieser den Besetzern mit Exkommunikation drohte<sup>671</sup>, wurde Francesco nach einer durch ein Schiedsgericht herbeigeführten Einigung im Jahre 1506 ausgezahlt.<sup>672</sup> Da Ugolino, Luigi und Oretta de’Medici die Summe nicht aufbringen konnten, waren sie gezwungen, eine ganze

<sup>665</sup> Das berichtet jedenfalls Giovanni Tornabuoni an Lorenzo de’Medici. Michael Mallett, Lorenzo de’Medici. Lettere, Bd.VI (1481-1482), Firenze 1990, S.32f., Anm.8. Carlo soll in Rom in den Kreisen der exilierten Florentiner um Girolamo Riario verkehrt sein. Ebd.

<sup>666</sup> „perché el tyranno Lorenzo de’Medici per la dimandata iniusta, mi faceva non mi occupassi la chasa et beni mia“, zitiert nach: Francis William Kent, Palaces, Politics and Society, in: I Tatti Studies. Essays in the Renaissance 4 (1987), S.69, Anm.138. In diesen Jahren hatte Carlo auch ertragreiche Konzessionen in den Marken an die römische Medicifiliale verloren. Bullard, Fortuna della banca medicea, S.240. Dazu auch: Melissa M. Bullard (Hrsg.), Lorenzo de’Medici. Lettere, Bd.XI (1487-1488), Firenze 2004, S.318, Anm.21.

<sup>667</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza 1410 ins.3, f. 495r. Zum Standort dieser Vigna vgl. Pasquale Adinolfi, Roma nell’Età di Mezzo, Bd.III, Rione Trastevere, hg. von Emilia Carreras, Firenze 1981, S.149.

<sup>668</sup> Civai, Dipinti e sculture, S.40.

<sup>669</sup> Testament vom 26.4.1499, Archivio Martelli Filza 1426, ins.2, f.10v. Einer der Testamentsvollstrecker war Ulisse Lancarini da Fano. Vgl. z.B. ASF, Martelli Filza 1410, ins. 4. Auch seine Frau Oretta wollte in S. Lorenzo bestattet werden und beauftragte in ihrem Testament vom 2.6.1506 ihre Erben, ihr ein Grab mit Marmorplatte zu errichten, in welches auch ihr Ehemann Marco umgebettet werden sollte. Archivio Martelli Filza 1426, ins.4, f.169v.f.

<sup>670</sup> ASF, Archivio Martelli Filza 1426, ins.2; ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.34.

<sup>671</sup> ASF, Archivio Ricasoli in Brollo, 307 u. 309.

<sup>672</sup> ASF, Archivio Ricasoli in Brollo, 308; ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.51.

Reihe von Immobilien zu verkaufen, darunter auch den Familienpalast in Florenz und jenen in Rom.<sup>673</sup>

## 5.2 Giovanni Francesco Martelli

Das zweite in unserem Zusammenhang wichtige Mitglied der Familie Martelli ist Giovanni Francesco Martelli, der Sohn von Carlos Bruder Niccolò. Er wurde 1463 geboren und erwarb sich durch den Handel mit Wolle und Seide, den er von Lyon aus betrieb, großen Reichtum.<sup>674</sup> Da seine erste Frau Saracina della Stufa früh verstarb, heiratete er dort 1492 die Französin Maria Fornieri.<sup>675</sup> Im Jahre 1504 rief ihn dann Giuliano della Rovere, der im Jahr davor als Julius II. den Thron Petri bestiegen hatte, nach Rom. Es ist anzunehmen, dass sich die beiden aus Frankreich kannten, wo sich auch Giuliano della Rovere einige Zeit aufgehalten hatte. In den Unterlagen zur Familie Martelli im Florentiner Staatsarchiv findet sich die Abschrift eines Briefes vom 15. Oktober 1504, in dem der Papst den „dilectum filium Joannum Franciscum de Martillis“ auffordert, eiligst nach Rom zu kommen, da er große Hoffnungen in ihn setze.<sup>676</sup> Mit der Zusicherung, bei seiner Reise von Abgaben befreit zu sein, machte sich Giovanni Francesco auf den Weg in die Ewige Stadt, wo er dann, neben Gunstbeweisen für seine Söhne Niccolò, Giovanni Battista und Paleotto<sup>677</sup>, mit dem Amt eines *abbreviatore apostolico* versehen wurde.<sup>678</sup> Am Rande des Rione Ponte erwarb er einen Palazzo und wurde Mitglied der Bruderschaft von San Giovanni dei Fiorentini.<sup>679</sup> Er verstarb 1513, und Lodovico di Gino Capponi, der mit Maria, der Tochter Giovanni Franciscos, verheiratet war, fungierte als Testamentsvollstrecker der zum Teil noch sehr jungen Erben.<sup>680</sup> Diese richteten in den darauffolgenden Jahren eine Kapelle in der Kirche Sant'Agostino ein, vor deren Altar Giovanni Francesco seine letzte Ruhestätte fand.

<sup>673</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.51. Zum Palazzo in Rom s.u.

<sup>674</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.45; Gnann, Polidoro, S.63.

<sup>675</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.45.

<sup>676</sup> ASF, Archivio Martelli, B 13,1,7. Während die Literatur stets das Jahr 1503 angibt, halte ich 1504 für wahrscheinlicher. Neben der Aussage des genannten Archivadokuments, ist nämlich auch zu bedenken, dass Giuliano della Rovere erst im November 1503 Papst wird und er somit im Oktober 1503 dieses Amt noch nicht innehatte. Auch das Dokument „Origine e storia della Famiglia Martelli“ (ASF, Archivio Martelli, Filza I, S.45) gibt 1504 an. Giovanni Francesco wird im Brief mit „homine iam diu nobis noto, et caro“ beschrieben, dessen Sohn der Papst selbst aus der Taufe gehoben habe.

<sup>677</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.46.

<sup>678</sup> Zu weiteren kurialen Ämtern, die er innehatte vgl. Frenz, Kanzlei der Päpste, S.379.

<sup>679</sup> Vgl. Mitgliederliste der Bruderschaft aus dem Jahr 1510. AASGF, vol.338, f.10r.

<sup>680</sup> Die Forschung gibt 1515/16 als Todesjahr an. Er starb jedoch 1513. Vgl dazu Anm.703.

### 5.3 Der Palazzo Martelli am Tiberufer

Seinen Bank- und Handelsgeschäften ging Carlo Martelli in einem Haus nach, das in unmittelbarer Nachbarschaft der Bankhäuser seiner Florentiner Landsleute im Rione Ponte angesiedelt war. Im *retrobanchos* genannten Gebiet zwischen der Via de'Banchi und dem Tiber lag seine Bank wohl in der Nähe einer Gasse, die Vicolo del Grancio oder Vicolo del Leoncino genannt wurde. Das Gebäude musste dann später der Errichtung der Via Paola unter Papst Paul III. weichen.<sup>681</sup>

Als Wohnhaus errichtete sich Carlo Martelli einen repräsentativen Palazzo in der Via di Monte Brianzo. Diese wichtige Straße verband das Herz des Rione Ponte mit dem Tiberhafen und dem Marsfeld. Der Palazzo befand sich an jener Stelle, an welcher die Via dell'Orso auf die Via di Monte Brianzo traf. Schräg gegenüber dem Albergo dell'Orso, war das Gebäude direkt neben der Kirche Santa Maria in Posteruola gelegen.<sup>682</sup> Während seine Fassade zur Straße hin wies, grenzte die Rückseite direkt an den Tiber. 1886 musste die zum Fluss hin gelegene Häuserreihe der Via di Monte Brianzo dann allerdings der Errichtung des Lungotevere Marzio weichen. Dieser städtebaulichen Maßnahme fiel notgedrungen auch der Palazzo Martelli zum Opfer. Seine Stelle nimmt heute die Piazza di Ponte Umberto ein.<sup>683</sup>

Obwohl dieser Palazzo zu Lebzeiten Carlo Martellis nicht vollendet wurde (s.u.), müssen die Arbeiten doch recht schnell vorangeschritten sein. Im April 1488 stieg in ihm Niccolò Orsini di Pittigliano ab, der Kommandant der päpstlichen Truppen<sup>684</sup>, und zehn Jahre später logierte hier der Florentiner Botschafter Domenico Bonsi.<sup>685</sup>

Im Zuge der oben schon angesprochenen Streitigkeiten, die nach dem Tode Carlo Martellis um seinen Nachlass entbrannten, sahen sich seine Erben gezwungen, den Palazzo zu verkaufen. Er blieb jedoch im Besitz der Familie, da Carlos Neffe Giovanni Francesco Martelli im Jahre 1507 oder 1509 das Haus, welches als „inperfettam n(on) finitam“<sup>686</sup> bezeichnet wird, erwarb und fertig stellte. Wenngleich dieses Haus den Baumaßnahmen des 19. Jahrhunderts weichen musste, ist sein Aussehen durch einen

<sup>681</sup> Ein Notardokument erwähnt, die Bank der Florentiner Familie Ricasoli habe sich dort gegenüber „banchorum de Martellis“ befunden. Adinolfi, *Età di mezzo*, Bd.V, Rione Ponte (2), S.248f.; Ceen, *Quartiere de'Banchi*, S.184; Pietrangeli, *Rione V- Ponte*, Bd.III, S.10. Vgl. auch: Aurigemma, *Case di Fiorentini*, S.503f.

<sup>682</sup> Auch S.Maria de Urso genannt. Vgl. u.a. Pietrangeli, *Rione V- Ponte*, Bd.I, S.22.

<sup>683</sup> Pietrangeli, *Rione V – Ponte*, Bd.I, S.20.

<sup>684</sup> *Il Diario della Città di Roma dall'anno 1480 all'anno 1492* di Antonio de Vascho, hg. von Giuseppe Chiesa (RIS Bd.23,3), *Città di Castello* 1904, S.542.

<sup>685</sup> „hospitatus est in domo de Martellis, supra flumen“ Johannes Burckardi, *Liber Notarum*, hg.von Enrico Celani (RIS Bd.32,I), Bd.II, *Città di Castello* 1906, S.72. Zur Namensverwechslung Burckards vgl. Kap.II.6. Zu diesem Palazzo ders. auch: „supra flumen juxta viam Marie de Populo“ Burchardi, *Liber Notarum*, Bd.I, S.271.

<sup>686</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza 1410 ins. 4, f.457r. Vgl. auch f.439v. u. f.456r.; ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.46.



Stich Letarouillys und eine Fotografie, die kurz vor dem Abriss entstanden sein muss, erhalten geblieben (Abb.24 u. 25).<sup>687</sup>



Abb.24: Palazzo Martelli (links), Rom, Fotografie um 1886 (aus: Pietrangeli, Rione V – Ponte, Bd.I, S.21)

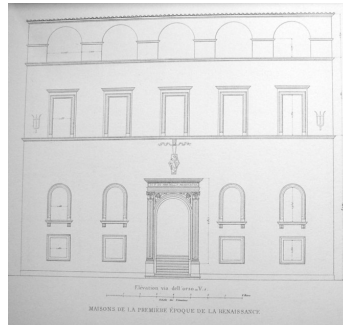


Abb.25: Paul Letarouilly, Fassade des Palazzo Martelli (aus: Letarouilly, Edifices de Rome, Bd.I, Pl.32)

Das dreistöckige Haus wies fünf Fensterachsen auf. Die Fenster des Untergeschosses waren mit Rundbögen abgeschlossen, die des ersten Stockes hatten eine rechteckige Rahmung, und der zweite Stock scheint eine Loggia enthalten zu haben. Diese schlichte Fassade behandelte die einzelnen Geschosse nicht gleichwertig, da die Geschosshöhe nach oben hin abnahm. Weder Sockelrustika noch Ordnung oder Risalite gliederten die Fassade. Die einzelnen Stockwerke waren lediglich durch Gesimse, die auf Höhe der Fensterbänke verliefen, voneinander abgesetzt. Im Erdgeschoss waren ganz offensichtlich keine Geschäfte untergebracht. Diese Fassadengestaltung, welche ihren römischen Prototyp im Palazzo Riario-Corsini findet, deutet laut Frommel auf die „vorbramanteske Richtung im Pontifikat Julius’II.“ im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hin.<sup>688</sup> Es ist also anzunehmen, dass nicht mehr Carlo Martelli, sondern der neue Besitzer Giovanni Francesco Martelli für die Errichtung der Fassade verantwortlich war. Dafür spricht auch die Inschrift auf dem Fries des prächtigen Marmorportals: „IO.F.DE MARTELLIS ABREVIATOR.“ Die übereinanderliegenden antikisierenden Schilde in den Zwickeln des Portals und die Gestaltung der beiden Pilaster gehören zur üblichen Formensprache der Zeit.<sup>689</sup> Ein ganz ähnliches, heute in eine Hauswand eingemauertes Portal kann man übrigens unweit des ehemaligen Standortes des Palazzo Martelli in der Via dei Coronari sehen (Abb.26).

<sup>687</sup> Paul Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, Paris 1840, Bd.I, Pl.32; Alfred von Reumont beschreibt ihn 1868 als Haus „mit zierlicher Thüre und geradlinigen Fenstern.“ Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, Bd.3,1, S.419.

<sup>688</sup> Frommel, *Palastbau*, Bd.I, S.100. Neben dem Palazzo Riario Corsini bieten auch die Fassaden des Hauses des Notars Johannes Sander oder die Vignenhäuser von Kardinal Caraffa und Paul III. einen ähnlichen Aufbau. Ebd.

<sup>689</sup> Pietrangeli gibt an, dieses Portal sei heute, allerdings ohne die Inschrift, im Istituto Galilei (Via Conte verde) angebracht. Pietrangeli, *Rione V-Ponte*, Bd.I, S.22. Eine Information, die ich nicht überprüfen konnte, da man mir an Ort und Stelle nicht weiterhelfen konnte oder wollte.



Abb.26: Eingemauertes Portal, Rom, Via die Coronari (Foto: Autor)

Über dem Portal war das Wappenschild der Familie Martelli, ein stehender Greif, angebracht.

Anscheinend lief das Haus nach dem Tode Giovanni Francescos unter dem Namen seines zweitältesten Sohns Carlo (geb. 1510), der später allerdings größtenteils in Lyon die Familiengeschäfte leitete.<sup>690</sup> So berichtet Giacomo Mazzochio, er habe im Jahre 1520 „instabulis D.Caroli de Martellis“ zwei antike Inschriften gesehen, die sich auch im Jahre 1860 noch im Palazzo Martelli befanden.<sup>691</sup> Die letzte Nachricht, die wir im Zusammenhang mit dem römischen Palazzo der Familie Martelli besitzen, ist der Hinweis, dass Piero Martelli 1529 den Anteil seines Bruders Carlo am Familienpalast für 150 Dukaten übernahm.<sup>692</sup> Da Piero in der Folgezeit eindeutig gegen die Etablierung einer erblichen Herrschaft der Familie Medici in Florenz Stellung bezog und auch seine Brüder diese Einstellung teilten, könnte es gut sein, dass das Anwesen in Rom im Zuge der mehrmaligen Inhaftierungen Pieros konfisziert wurde.<sup>693</sup>

<sup>690</sup> Der erstgeborene Sohn Giovanni Battista (1496-1527) hatte die Kirchenlaufbahn eingeschlagen. ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.65f.

<sup>691</sup> Giacomo Mazzochi, *Epigrammata antiqua urbis, Romae 1521*, f.LXXXIIIv.; Adinolfi, *Età di mezzo. Rione Ponte* (2), S.340.

<sup>692</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.69. Ich nehme an, dass es sich bei dieser hier erwähnten „Casa posta in Roma“ um jenen Palazzo handelt.

<sup>693</sup> Er heiratete Maddalena di Andrea Tornaquinci und besaß, auch aus der Mitgift seiner Frau, einige Immobilien in Rom. Auch in Florenz hatte er Geschäftsinteressen und wurde von Cosimo I. aufgrund seiner republikanischen Einstellung ins Gefängnis geworfen, was die gesamte Familie gegen die Medici aufbrachte. Durch den Einspruch von Papst Clemens begnadigt trat er in Frankreich in das Heer Franz I. ein, um sich dann dem Aufgebot der Florentiner Exilanten anzuschließen. Er wurde bei der Schlacht von Marciano gefangen genommen und zum Tode verurteilt. Der Einspruch Alamanno Salviatis rettete ihm das Leben, und er zog sich schließlich ins Privatleben zurück. ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.69ff. Vielleicht war er auch derjenige Piero Martelli, der in S.Maria del Popolo in Rom der Jungfrau Maria eine Tafel mit Inschrift weihte, da sie ihn aus großer Not befreit habe. Iacopo Alberici, *Compendio delle Grandezze dell' Illustre, et devotissima Chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma*, Roma 1600, S.72.

#### 5.4 Die Kapelle der Familie Martelli in Sant'Agostino

Während der Palazzo der Martelli nicht mehr existiert, sind Teile der Kapelle dieser Familie noch vorhanden. Sie befand sich in der römischen Kirche Sant'Agostino. Schon vor ihrer Einrichtung zu Beginn des 16. Jahrhunderts gab es Beziehungen der Familie Martelli zur dieser Kirche. Sowohl Giovanni Francescos Onkel Filippo di Ugolino als auch dessen Cousin Roberto di Roberto Martelli hatten in Sant'Agostino ihre letzte Ruhestätte gefunden.<sup>694</sup> Auch als Giovanni Francescos Sohn Niccolò starb, wurde er hier bestattet.<sup>695</sup>

Die Kapelle der Martelli befand sich rechts des Seiteneingangs an der Innenfassade der Kirche. Es handelte sich dabei, wie schon die Lage erwarten lässt, nicht um einen eigenen Kapellenraum, sondern lediglich um einen Altar.

Zeitgenössische Quellen sprechen die Kapelle, bevor sie mit der Madonna del Parto des Jacopo Sansovino ausgestattet wurde, als „altare d' martelli“<sup>696</sup> an, und erst später wird sie als „cappella della Madonna Grande“<sup>697</sup> oder „Cappella della Madonna del Sasso“<sup>698</sup> bezeichnet. Sie wurde laut zweier im 17. Jahrhundert zusammengestellter Dokumente am 10. April 1516 gestiftet. Dafür wurden 150 Scudi aufgebracht, und sie wurde mit den Einkünften aus einem Haus im Rione Campo Marzo versehen. Ferner wurde festgelegt, dass am Altar zweimal die Woche die Messe gelesen werden sollte.<sup>699</sup>

Während im Juni 1516 eine Messe für Giovanni Francesco Martelli noch an einem anderen Altar gelesen wurde<sup>700</sup>, taucht im November diesen Jahres das erste Mal urkundlich der „altare d' martelli“ auf.<sup>701</sup>

Giovanni Francesco Martelli selbst ist jedoch wahrscheinlich früher als bisher angenommen verstorben. Während die Inschrift seiner Grabplatte, die sich ursprünglich in der Kapelle befand, kein Todesdatum angibt und die Literatur gemeinhin das

<sup>694</sup> Filippo wünscht in seinem Testament vom 14. Juli 1476, in S.Agostino mit einem „lapide marmoreo super eius sepulturam“ begraben zu werden. Pasquale Adinolfi, Roma nell'età di mezzo, Bd.4 Campo Marzo, hg. von Clara Mungari, Firenze 1982, S.105 Anm.1. Vgl. auch den Eintrag im Liber Anniversariorum della Fraternita dei raccomandati del SS.Salvatore ad Sancta sanctorum (1476/77): „Philippo Ugolini Martelli de Florentia in eccl. S.Agostini...“ Egidi, Necrologi e libri affini, Bd.I, S.472; Civai, Dipinti e sculture, S.48, Anm.58.

<sup>695</sup> ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S.46; Civai, Dipinti e sculture, S.42.

<sup>696</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.109, f.122r.

<sup>697</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol. 21, f.123v. und vol.22, f.17.

<sup>698</sup> ASF, Archivio Martelli, B13,1 ins.7.

<sup>699</sup> Das Haus wurde von Luchino Bartolini erworben. Vgl. zur Stiftung der Kapelle: ASR, Agostiniani in S.Agostino, vol.21, f.123v.; ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.15, Nr.2103; ASF, Archivio Martelli, B13,1, Ins.7. Vgl. auch: Gnann, Polidoro, S.64, Anm.247.

<sup>700</sup> Im Auftrag Ludovico Capponis am Altar des Erzengels Raphael. ASR Agostiniani in S. Agostino, vol. 109, f.117v.

<sup>701</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.109, f.122r.

Frühjahr 1516 als Todeszeitpunkt annimmt<sup>702</sup>, berichtet der venezianische Zeitzeuge Marino Sanuti im April des Jahres 1513, also drei Jahre früher, von seinem Tod.<sup>703</sup> Eintragungen in den Archivunterlagen von Sant'Agostino zum Jahr 1513 bestätigen diese Aussage. Im April des Jahres geht nämlich eine Zahlung von Seiten der Martellibank und des späteren Testamentsvollstreckers und Schwiegersohns Ludovico Capponi „p(er) lo dip(osi)to de Jo:Francesco de martegli“ ein.<sup>704</sup>

Als Überrest dieser Kapelle ist heute an der Innenfassade noch eine Ädikula mit der „Madonna del Parto“ von Jacopo Sansovino zu sehen. Der Altartisch wurde entfernt, die Grabplatte versetzt und die die Ädikula umgebenden Malereien Polidoro da Caravaggios zerstört.

#### 5.4.1 Die Madonna del Parto

Die Bezeichnung der Madonnenstatue der ehemaligen Martelli-Kapelle als *Madonna del Parto* ist relativ jungen Datums. (Abb.27)



Abb.27: Jacopo Sansovino, Madonna del Parto, Rom, S.Agostino (Foto: Autor)

Sie geht auf die Inschrift „VIRGO TVA GLORIA PARTVS“ zurück, welche im Jahre 1822 auf dem Fries angebracht wurde. Seitdem wird die Madonna von schwangeren Frauen besonders verehrt, obwohl sie ikonographisch nicht den Typus der Madonna del

<sup>702</sup> Z.B. Gnann, Polidoro, S.64. Der Autor der „Origine e storia della Famiglia Martelli“ S. 46 (ASF, Archivio Martelli, Filza I.) nimmt 1515 als Todesjahr an und berichtet, dass ein Schlaganfall die Todesursache gewesen sei.

<sup>703</sup> Er zitiert aus einem Brief, der am 12. April 1513 in Rom abgeschickt wurde: „Et avisa la morte di Zuan Francesco Martelli fiorentino cazuto da la gioza, qual ha di officii per ducati 5000, di qual il Papa tocherà assà danari.“ I Diari di Marino Sanuto, Bd.XVI, Sp.158.

<sup>704</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.109, f.90r.

Parto wiedergibt.<sup>705</sup> Davor lautete – wie oben schon erwähnt – ihre Bezeichnung zumeist „Madonna del Sasso“ oder „Madonna grande“.

Giorgio Vasari berichtet im Leben Jacopo Sansovinos über jene Statue Folgendes:

„E così avendo tolto a fare per Giovan Francesco Martelli una Nostra Donna di marmo, maggiore del naturale, la condusse bellissima col putto in braccio; e fu posto sopra un altare dentro alla porta principale di Santo Agostino, quando s'entra, a man ritta.“<sup>706</sup>

Ob Giovanni Francesco den Auftrag tatsächlich selber vergab, wie die Vasaristelle nahelegt, ist fraglich, denn sowohl die Einrichtung der Kapelle als auch der Vertrag mit Jacopo Sansovino sind Ereignisse, die erst nach seinem Tod stattfanden.

Den Vertrag zur Errichtung der Madonnenstatue in Sant'Agostino, der am 20. März 1516 zwischen Jacopo Sansovino und den Erben Giovanni Francesco Martellis abgeschlossen wurde, veröffentlichte im Jahre 1971 Gino Corti.<sup>707</sup> In ihm wird festgelegt, dass der Künstler gemäß einer Zeichnung, die er schon Lodovico Capponi vorgelegt hatte, ein Tabernakel mit Säulen, Fries, Architrav und „altri finimenti di sopra“ sowie einen „Altarfuss“, welcher aus alten Marmorstücken zusammengesetzt werden sollte, herzustellen habe.<sup>708</sup> Dieses Tabernakel soll die Figur einer Madonna mit einer oder zwei Kinderfiguren aufnehmen, welche ebenfalls von Sansovino geschaffen werden sollen.<sup>709</sup> Als Aufstellungsort wird ein Platz in der Kirche Sant'Agostino „accanto alla porta di detta chiesa dove è la sepoltura di detti Martelli“ genannt.<sup>710</sup> Der Künstler verpflichtete sich, das Werk innerhalb von zwei Jahren zu vollenden und im September oder Oktober desselben Jahres 1516 nach Rom zu kommen, um mit der Arbeit zu beginnen.<sup>711</sup> Des Weiteren wird festgelegt, dass ihm für die Dauer seines Romaufenthalts ein Haus zur Verfügung gestellt werde. Der Preis ist auf 250 Dukaten

<sup>705</sup> Vgl. z.B. Edgar Lein, Jacopo Sansovinos sogenannte „Madonna del Parto“ in Rom und ihre Beziehungen zur Florentiner Skulptur der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 35 (1991), S.207, Anm.1.

<sup>706</sup> Vasari, Milanesi, Bd.VII, S.496. Laut Vasari schenkte Sansovino das Gipsmodell einem weiteren Florentiner in Rom: „Il modello di terra della quale statua donò al priore di Roma de' Salviati, che lo pose in una cappella del suo palazzo sul canto della piazza di San Piero al principio di Borgo nuovo.“ Vasari, Milanesi, Bd. VII, S.496f.

<sup>707</sup> Gino Corti, Jacopo Sansovino's Contract for the Madonna in Sant'Agostino, Rome, in: The Burlington Magazine 113 (July 1971), S.395-396. Das Dokument ist allerdings wahrscheinlich dem Amohochwasser des Jahres 1966 zum Opfer gefallen. Vgl. ebd. S.395.

<sup>708</sup> „quale opera si debba fare secondo il disegno che detto maestro Iacopo ha mostro al decto Lodovico. cioè un tabernaculo con colonne, fregi e architravi e altri finimenti di sopra col piè dell'altare tutto di marmo e detto piè ha essere di marmi vecchi“ Corti, Sansovino's contract, S.396.

<sup>709</sup> „drèntovi in detto tabernaculo una figura di Nostra Donna, alta braccia 3 in circa, con un puttino o dua secondo parrà megl(i)o al decto maestro Iacopo“ Corti, Sansovino's contract, S.396.

<sup>710</sup> Corti, Sansovino's contract, S.396.

<sup>711</sup> „Et il detto maestro Iacopo s'obliga haver finito detta opera per da oggi a anni dua proximi, salvo iusto impedimento. Et per tanto osservare, ciaschuna delle parte si sottoscriverà qui appiè di sua propria mano, questo dì e anno sudetto in Roma. E detto maestro Iacopo promette esser qui a settembre o ottobre proximo, per cominciare detta opera.“ Corti, Sansovino's contract, S.396.

festgesetzt und könne bei einem positiven Befund des als „Gutachters“ im Vertrag bestimmten Florentiner Bankiers Bindo Altoviti auf maximal 300 Dukaten erhöht werden. Anscheinend war der Künstler bei Vertragsschluss gar nicht persönlich anwesend, da seine Unterschrift auf dem Dokument fehlt.<sup>712</sup>

Laut diesem Dokument hätte Sansovino das Werk also im Herbst 1516 beginnen und im Jahre 1518 vollenden müssen. Allerdings gibt es Zweifel, ob diese zeitliche Vorgabe eingehalten wurde. Zwar bestätigt Bindo Altoviti in einer späteren Beischrift des Vertrages die Qualität der Arbeit und setzt den Preis auf die Maximalsumme von 300 Dukaten fest, datiert sein Gutachten jedoch leider nicht.<sup>713</sup> Gino Corti geht von einem vertragsgemäßen Ablauf der Dinge aus und meint infolgedessen, dass die Madonna del Parto in den Jahren 1516-1518 hergestellt wurde<sup>714</sup>, eine These, die bald Widerspruch hervorrief. Michael Hirst wies auf eine Notiz in einem Brief von Pietro Urbano an Michelangelo hin, in der der Verfasser im März 1521 mitteilte, er habe „la Nostra Donna di Iachopo“ gesehen.<sup>715</sup> Und selbst wenn Sansovino im Herbst 1516 nach Rom ging, so befand er sich doch vom Februar 1517 bis zum Januar 1518 wieder in Florenz, um die Statue des heiligen Jakobus für den Dom fertig zu stellen.<sup>716</sup> Für die Entstehung der Madonna del Parto kann man also eher den Zeitraum zwischen 1518 und 1521 annehmen.<sup>717</sup>

Sansovino hatte sich gegen die im Vertrag zur Wahl gestellte Variante mit den zwei Knaben entschlossen und die Statue einer thronenden Madonna geschaffen, die mit der linken Hand das Christuskind hält, das in weit ausholender Schrittstellung mit seinem rechten Fuß auf dem linken Oberschenkel der Maria und mit seinem linken Fuß auf der Seitenlehne der Sitzbank steht.<sup>718</sup> Mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand, welche auf ihrem Oberschenkel ruht, markiert sie eine Textstelle in einem zugeschlagenen Buch. Der Christusknabe hält in seiner über die Brust geführten Linken einen kleinen Vogel.<sup>719</sup> Die Statue der Madonna steht in einer Rundnische, deren Kalotte in Form einer Muschel

<sup>712</sup> Corti, Sansovino's contract, S.395.

<sup>713</sup> „Io Bindo d'Antonio Altoviti avendo visto la sopradetta opera e bene examinato, giudicho che detto Lodovico la debba paghare fino alla somma di ducati trecento d'oro larghi, e per fede mi sono sottoscritto di mia propria mano.“ Corti, Sansovino's contract, S.396.

<sup>714</sup> Corti, Sansovino's contract, S.395.

<sup>715</sup> Michael Hirst, *Addenda Sansoviniana*, in: *The Burlington Magazine* 114 (1972), S.162f.

<sup>716</sup> Mary D. Garrard, *Jacopo Sansovino's Madonna in Sant'Agostino: An antique Source rediscovered*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), S.333.

<sup>717</sup> Vgl. neben Hirst und Garrard auch: Lein, *Madonna del Parto*, S.195ff.; Bruce Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London 1991, Bd.I, S.26 u. Bd.II, S.320; Gnan, Polidoro, S.65; Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, S.407.

<sup>718</sup> Zur Entwicklung dieses Typus in Italien vgl. Lein, *Madonna del Parto*, S.200ff.

<sup>719</sup> Wohl ein Stieglitz als Hinweis auf Christi Passion. Lein, *Madonna del Parto*, S.204f. Weitere Deutungen des Vogels bei Madonnendarstellungen mit Kind bietet: Herbert Friedmann, *The symbolic Goldfinch. Its history and significance in european devotional art*, Washington D.C. 1946, S.7ff.

gestaltet ist. Eingefasst wird diese Nische von einer Ädikula aus zwei Korinthischen Säulen, die ein Gebälk mit Dreiecksgiebel stützen. Auf den Piedestalen, auf welchen die Säulen ruhen, ist jeweils das Wappen der Martelli, das einen stehenden Greif zeigt, angebracht. Die klassisch anmutende sitzende Madonna mit dem Jesusknaben hat antike Vorbilder. Während ab dem 19. Jahrhundert eine Darstellung Agrippinas mit ihrem Sohn Nero als mögliche Inspirationsquelle angenommen wurde<sup>720</sup>, schlägt Garrard 1975 eine Sitzstatue des Apollo als Vorbild vor, den sogenannten Apollo Farnese.<sup>721</sup> Diese Porphyrstatue, die sich heute im Nationalmuseum in Neapel befindet, war zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Hof des Hauses der Familie Sassi in Rom aufgestellt. Das könnte nach Meinung der Autorin vielleicht auch als Erklärung für die ältere Bezeichnung der Madonna del Parto als Madonna del Sasso dienen.<sup>722</sup> Für die gedrehte Figur des Christusknaben soll die ebenfalls antike Statue des „Ganswürgers“ Pate gestanden haben.<sup>723</sup> Während für die Drapierung des Gewandes oft zeitgenössische Vorbilder aus der Malerei vorgeschlagen werden, wie z.B. das ebenfalls in Sant'Agostino angebrachte Jesajah-Fresko Raphaels<sup>724</sup>, hält Edgar Lein eine Vorbildwirkung der zeitgenössischen Skulptur, vor allem Benedetto da Maianos, nicht nur im Bezug auf die Gewandung, für wahrscheinlicher.<sup>725</sup>

Auf jeden Fall auf antike Vorbilder lässt sich die teilweise vergoldete rahmende Ädikula zurückführen, wie dies der Vertrag mit den Worten „un tabernaculo con colonne, fregi e architravi“ offensichtlich auch forderte.<sup>726</sup> So sind die beiden geflügelten Figuren der Zwickel getreue Kopien der Viktorien des Titusbogen auf dem Forum Romanum, den Jacopo Sansovino auch in einer Zeichnung festgehalten hatte.<sup>727</sup> Auch das

<sup>720</sup> Laura Pittoni, Jacopo Sansovino. Scultore, Venezia 1909, S.113. Giorgio Vasari, Vita di Jacopo Tatti (detto il Sansovino), con una Introduzione, Note e Bibliografia di Giulio Lorenzetti, Firenze 1913, S.100; Hans R. Weihrauch, Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino, Straßburg 1935, S.218; John Pope-Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London-NewYork, 1970, Bd.III, S.351.

<sup>721</sup> Der im 16.Jh. für die Darstellung einer weiblichen Person gehalten wurde. Garrard, Sansovino's Madonna, S.334ff. Vgl. auch: Lein, Madonna del Parto, S.198; Moressi, Sansovino, S.409.

<sup>722</sup> Garrard, Sansovino's Madonna, S.337 Anm.33. Der Name könnte sich allerdings auch auf die davor angebrachte Grabplatte beziehen. Tilmann Buddensieg schlägt dies unter Verweis auf zwei Petrarca-Verse für die Madonna del Sasso von Raphaels Grabmal im Pantheon vor. Tilmann Buddensieg, Raffaels Grab, in: Tilmann Buddensieg/Matthias Winner, Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, S.70. Andere schlagen vor, der Name diene lediglich der Unterscheidung zur Madonna des Hochaltars und er beziehe sich auf den Stein unter dem linken Fuß der Statue. Vgl. Boucher, Sansovino, S.321.

<sup>723</sup> Garrard, Sansovino's Madonna, S.337; Lein, Madonna del Parto, S.198.

<sup>724</sup> Auch Fra Bartolomeos Hiob in den Uffizien, Andrea del Sartos „Porta Pinti“ Madonna oder Michelangelos Figuren der sixtinischen Decke werden in diesem Zusammenhang bemüht. Dazu vgl. Lein, Madonna del Parto, S.199f. Vgl. auch: Moressi, Sansovino, S.408 u. Boucher, Sansovino, S.26f.

<sup>725</sup> Lein, Madonna del Parto, S.203. Boucher weist auf Einflüsse der Skulpturen Michelangelos hin (z.B. Moses in S.Pietro in Vincoli). Boucher, Sansovino, S.25f.

<sup>726</sup> Corti, Sansovino's contract, S.396.

<sup>727</sup> Garrard, Sansovino's Madonna, S.338; Lein, Madonna del Parto, S.195 Poeschke hält die Zwickelfiguren für Darstellungen der Tugenden Fides und Spes. Die Madonna verkörpere hingegen die

Gesamtkonzept eines Grabes, das mit einer Ädikula und einer eingestellten Skulptur verbunden ist, verweist auf die Antike. Eine Zeichnung Bramantinos zeigt ein derart gestaltetes antikes Grabensemble.<sup>728</sup> Wie schon des Öfteren angemerkt wurde, hat das Grabmal des frühverstorbenen Raphael im Pantheon ganz ähnliche Züge, und interessanterweise wurde auch die dort angebrachte Marienstatue als „Madonna del Sasso“ bezeichnet.<sup>729</sup> Das Vorhaben, die Martelli-Madonna in einer *al antica* gestalteten Nische darzustellen, gibt allerdings schon der Vertrag aus dem Jahre 1516 wieder. Zu diesem Zeitpunkt hatte Raphael noch einige Jahre zu leben, und sein Grabmal konnte somit keine Vorbildfunktion gehabt haben.

Es wurde des Öfteren darauf hingewiesen, dass Sansovino seine Statue der Madonna del Parto offensichtlich nicht in erster Linie auf eine Frontalansicht hin konzipierte.<sup>730</sup> Ein Betrachterstandpunkt von schräg rechts aus dem Mittelschiff der Kirche scheint die Hauptansicht der Statue zu ermöglichen. Aus diesem Winkel fügen sich die ruhige Madonna und das stark bewegte Kind zu einer harmonischen Gruppe zusammen, die sich dem Betrachter zuwendet, während der Ausgangspunkt der Muschelrillen hinter dem Kopf des Christuskindes verschwindet und dieses so mit einem prächtigen Nimbus versehen ist.<sup>731</sup> Da man sich meiner Kenntnis nach trotz dieser Feststellung nicht die Frage stellte, wie dies mit Funktion und Aussage der Statue zusammenhängen könnte, will ich im Folgenden einige Überlegungen dazu vorbringen. Dem damaligen durch das Mittelportal eintretenden Besucher verbarg die Konzeption der Statue zwei wichtige Details. Er sah zwar zum einen die heftige Bewegung des Christuskindes, konnte aber auf den ersten Blick nicht erkennen, was dessen nach hinten geführter Arm vor ihm verbarg. Zum anderen war auch das Büchlein, in welchem Maria mit dem Zeigefinger eine Seite eingeschlagen hält, zwischen den Schenkeln der Gottesmutter verborgen. Um dem eigentümlichen Bewegungsmotiv des Kindes nachzugehen, musste der Betrachter sich nach links auf die Statue zubewegen. Nun konnte er das Vögelchen, das Buch und den Kontrast zwischen der nachdenklichen Mutter und dem hellwachen Kind erkennen. Die Verweise auf die Passion Christi lagen jetzt deutlich vor ihm: Der Stieglitz und der entschlossen oder erschreckt gegen den Hochaltar erhobene Kopf des Kindes sowie der in sich gekehrte Blick der Gottesmutter, die vielleicht über eine eben gelesene Bibelstelle nachdenkt, die ihr das Schicksal des Sohnes offenbart. Eine Darstellung der

---

Caritas. Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, München 1992, Bd. II, S.147f.

<sup>728</sup> Garrard, Sansovino's Madonna, S.337; Moressi, Sansovino, S.410.

<sup>729</sup> Moressi, Sansovino, S.410; vgl. auch Buddensieg, Raffaels Grab, S.56ff.

<sup>730</sup> Weihrauch, Studien, S.22; Lein, Madonna del Parto, S.195. Weihrauch schießt allerdings etwas über das Ziel hinaus, wenn er von der „unerlaubten Frontalansicht“ spricht. Ebd.

<sup>731</sup> Weihrauch, Studien, S.22.



Beweinung Christi auf dem Altarantependium vervollständigte dieses Bild. Der damalige Betrachter sah jedoch nun aus dieser Perspektive noch eine zweite entscheidende Sache, nämlich die Grabplatte mit der Inschrift und dem Wappen der Martelli, das sich auf den Piedestalen der Ädikula wiederholte und ihm eindeutig vor Augen führte, welcher Familie diese fromme Stiftung zu verdanken war.

Die Verbindung zwischen Sansovino und den Erben Giovanni Francesco Martellis bzw. dem Testamentvollstrecker, Teilhaber und Schwiegersohn Lodovico Capponi stellte wohl der im Vertrag als Gutachter bestellte Bindo Altoviti her. Im Jahr vor dem Vertragsschluss hatte Jacopo Sansovino einen Kamin für den Florentiner Palazzo von Bindo Altoviti entworfen.<sup>732</sup> Die Familie Altoviti pflegte außerdem seit langem enge Beziehungen zu den Capponi, ganz abgesehen davon, dass Bindo Altoviti einen der Fixpunkte der Florentiner Kolonie in Rom darstellte.<sup>733</sup> Für den zweiten an der Kapelle beteiligten Künstler, Polidoro da Caravaggio, dessen Beitrag im folgenden Kapitel behandelt werden wird, war es der erste eigene Auftrag zur malerischen Gestaltung eines Innenraums<sup>734</sup>, wiewohl er auch schon an prominenten Innenausstattungen in Rom, wie an den Loggien des Vatikan oder an der Farnesina, mitgewirkt hatte. Er muss auch sonst zum Kreis der Florentiner in Rom Zugang gehabt haben, was sich im Anschluss an die Dekoration für die Martelli in den Malereien für Fra Mariano Fetti oder die Fassadengestaltungen für die Gaddi oder Cepperelli niederschlug.<sup>735</sup> Von Vorteil können zudem seine Verbindungen zu Baldassare Peruzzi gewesen sein, denn dieser hatte in den Jahren 1513-1515 für einen der Testamentvollstrecker Carlo Martellis gearbeitet. Es handelt sich um Ulisse da Fano, dessen Haus sich unweit des Palazzo Martelli in der Via del Orso befand.<sup>736</sup> Peruzzi hatte die Fassade dieses Gebäudes mit Szenen aus der Odysseusgeschichte bemalt.<sup>737</sup>

#### **5.4.2 Die Malereien Polidoro da Caravaggios**

In der Martelli-Kapelle waren Malereien von Polidoro da Caravaggio und Maturino zu sehen, von denen jedoch nichts mehr vorhanden ist. In seiner Vita des Polidoro di Caravaggio berichtet Giorgio Vasari, dass Polidoro und Maturino in der Kirche Sant'Agostino am Martelli-Altar einige Kinderfiguren in farbiger Malerei ausgeführt

<sup>732</sup> Vasari, Milanesi, Bd.VII, S.492; Chong., *Ritratto di un banchiere del Rinascimento*, S.382f. Später schenkt Sansovino Bindo auch das Modell des heiligen Jakob. Vasari, Milanesi, Bd.VII, S.491.

<sup>733</sup> Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.23 u. S.43.

<sup>734</sup> Gnann, Polidoro, S.62.

<sup>735</sup> Vasari, Milanesi Bd.V, S.145 u. S.148. Zu Fra Mariano Fetti vgl. Kap.II.9.

<sup>736</sup> Auch beim Verkauf des Palazzos an Giovanni Francesco spielt er eine Rolle. Vgl. ASF, Archivio Martelli, Filza 1410, ins.4.

<sup>737</sup> Vasari, Milanesi Bd.IV, S.593; Christoph L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner* (Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd.11), Wien-München 1967/68, S.85f.

hätten, die jedoch nicht nach berühmten Könnern, sondern nach dem Werk von Anfängern ausgesehen hätten. Daher habe Polidoro an der Stelle, an der das Altartuch herabhängt, eine Szene mit einem toten Christus mit den Marien dargestellt, die wunderschön sei, und habe so gezeigt, dass dies eher ihre Berufung sei als die farbige Malerei.<sup>738</sup>

Wir haben es also mit zwei Werken zu tun, mit mehreren gemalten Putti und einer gemalten Darstellung der Beweinung Christi auf dem Altar selbst, die man sich entsprechend Vasari als Grisaille-Malerei vorstellen muss. Beide Werke kann man mit Vorzeichnungen Polidoros in Zusammenhang bringen. Kultzen schlägt einen sehr kontrastreichen Karton aus London als Vorzeichnung zu dem Bild der Beweinung vor<sup>739</sup>, und Gnann weist für die Puttidarstellungen auf ein Blatt hin, dessen Inschrift es sogar ausdrücklich mit dem Altar der Martelli in Zusammenhang bringt (Abb.28).<sup>740</sup>

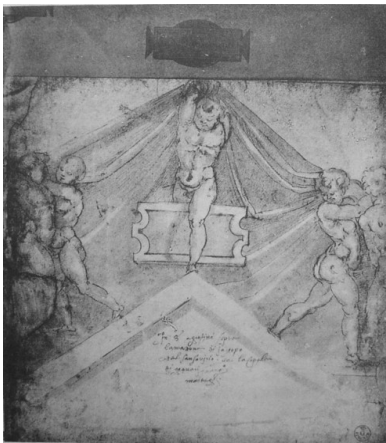


Abb.28: Zeichnung nach Polidoro, 16. Jh., Florenz, Uffizien (aus: Pittoni, Jacopo Sansovino, S.115, Fig.26)

Die farbigen Putti müssten sich demnach über der Ädikula der Madonnenstatue befunden haben.<sup>741</sup> Da der Vertrag mit Sansovino einen mit „marmi vecchi“ verkleideten Altar vorsah und anscheinend auch über dem Giebel keine Malereien geplant waren, geht Gnann von einer Planänderung aus, die dann zu den Arbeiten Polidoros führte.<sup>742</sup> Für die Beweinung Christi schlägt er ebenso wie für die Putti aus stilistischen Erwägungen heraus ein Entstehungsdatum um 1521/22 vor, was gut zum

<sup>738</sup> „fecero ancora in Sant’Agostino, all’altare de’Martelli, certi fanculli coloriti[...]; i quali fanciulli non paiono di mano di persone illustri, ma d’idioti che cominciano allora a imparare. Per il che nella banda, dove la tovaglia cuopre l’altare, fece Polidoro una storietta d’un Christo morto con le Marie, ch’è cosa bellissima, mostrando nel vero essere più quella la professione loro che i colori” Vasari, Milanesi Bd.V, S.147f.

<sup>739</sup> Vgl. mit weiteren Literaturangaben: Gnann, Polidoro, S.62f.

<sup>740</sup> Dieses Blatt publizierte 1909 Laura Pittoni, die es allerdings Sansovino zuschrieb. Pittoni, Jacopo Sansovino, S.115, Fig.26.

<sup>741</sup> Gnann, Polidoro, S.63.

<sup>742</sup> Gnann, Polidoro, S.68.

angenommenen Vollendungsdatum der Statue im Jahre 1521 passt.<sup>743</sup> Die Kombination einer Madonnenfigur mit einer Beweinung Christi bzw. einer Pietàdarstellung hat nach ihm insbesondere in Florenz Tradition<sup>744</sup>, und die Verweise auf den Tod Christi und die damit verbundene Hoffnung auf Auferstehung, wie sie der Vogel in der Hand des Christuskindes, die Engel der Zwickel mit Kreuz und Kelch und die Beweinungsdarstellung liefern, passen natürlich gut zu einem Altar, der im Zusammenhang mit einer Bestattung errichtet wurde.<sup>745</sup> Besonders interessant ist Gnanns Hinweis, dass sich der Altar der Martelli und seine Ausstattung in die Tradition anderer Altargestaltungen in Sant'Agostino einordnen lässt.<sup>746</sup> Denn auch der Pietà-Altar und das Grabmonument des 1503 verstorbenen Antonio Lomellino zeigen eine Madonna mit Kind (hier eine stehende Statue) und an der Front des Altares eine – hier skulptierte – Engelspietàdarstellung.<sup>747</sup> Überhaupt waren Pietà-Darstellungen in Sant'Agostino zu Beginn des 16. Jahrhunderts sehr verbreitet. Es gab auch noch eine der Pietà gewidmete Kapelle, in der sich möglicherweise auch ein entsprechendes Bild befand.<sup>748</sup> Im Bezug auf das Zusammenspiel von Architektur, Skulptur und Malerei bietet zudem der Annenaltar des Johann Goritz in derselben Kirche ein Vorbild.<sup>749</sup> Die dortige Statuengruppe der Anna Selbtritt von Andrea Sansovino befindet sich in einer Nische, die von Raphaels Propheten Jesajah überfangen wird.<sup>750</sup> Und genauso wie später bei unserem Florentiner war wohl auch hier die Grabplatte des Johann Goritz zu Füßen der Statue im Boden vor dem Altar eingelassen.<sup>751</sup> Darüber hinaus befanden sich diese beiden Monumente, die an zwei gegenüberliegenden Mittelschiffpfeilern angebracht waren, in unmittelbarer Nähe zum Ensemble der Martelli.

Wann die Arbeiten Polidoros und Maturinos zerstört wurden, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Im Jahre 1660 wurde der Altar entfernt und damit vielleicht auch die Grisaillemalerei. Die farbigen Putti über der Ädikula waren vermutlich noch länger zu sehen, da sie Tommaso Temananza noch im Jahre 1752 erwähnt. Für ihr Verschwinden

<sup>743</sup> Gnann, Polidoro, S.69f. Er weist auf die Vorbildwirkung von Michelangelos Pietà auf die Figur des toten Christus hin. Ebd.

<sup>744</sup> Dies trifft vor allem auf den Typus des Christus zu, der auf dem Salbstein lagert, wie in Polidoros Karton zu sehen. Hierzu: Gnann, Polidoro, S.71f.

<sup>745</sup> Gnann, Polidoro, S.72.

<sup>746</sup> Gnann, Polidoro, S.73. Vgl. auch Röhl, Dalmata, S.154.

<sup>747</sup> Zum Grabmal Lomellino und seiner Rekonstruktion: Röhl, Dalmata, S.146ff. Anzunehmen ist, dass auch dieses Werk in einer Nische stand bzw. von einer Ädikula gerahmt wurde. Ebd.148.

<sup>748</sup> Zur „Cappella della Pietà“ der Kurtisane Fiammetta vgl. Kap.II.4.

<sup>749</sup> Geweiht im Jahre 1512. Gnann, Polidoro, S.73. Zum Zusammenspiel von Skulptur und Malerei vgl. Moresi, Sansovino, S.408.

<sup>750</sup> Die Zusammengehörigkeit von Fresko und Statuengruppe wies Virginia A. Bonito nach. Virginia A. Bonito, The Saint Anne altar in Sant'Agostino: restoration and interpretation, in: The Burlington Magazine 124,2 (1982), S.268ff.

<sup>751</sup> Bonito, Saint Anne altar, S.276.

könnte dann die Restaurierung durch Vanvitelli in den Jahren 1756-1763 verantwortlich sein.<sup>752</sup>

### 5.4.3 Die Grabplatte Giovanni Francescos

Am 18. September 1717 verstarb in Rom Kardinal Francesco Martelli, ein Nachkomme von Giovanni Francescos Sohn Marco. Der Kardinal hatte in seinem Testament festgelegt, in der römischen Kirche Sant'Agostino im Grab seines Vorfahren Giovanni Francesco begraben zu werden.<sup>753</sup> Die Erben – allen voran der in Rom ansässige Abt Domenico Martelli<sup>754</sup> – wollten sich aber offensichtlich nicht nach den bescheidenen Vorgaben des Verstorbenen richten, seiner lediglich durch eine Inschrift in der Nähe derjenigen des Vorfahren zu gedenken.<sup>755</sup> Sie planten vielmehr auf dem Boden vor der Ädikula ein weitaus prächtigeres Grabmalprojekt aus Buntmarmor, dessen Entwürfe sich erhalten haben (Abb.29).<sup>756</sup>



Abb.29: Grabmalprojekt für Kardinal Francesco Martelli, Florenz, ASF, Detail (© Archivio di Stato di Firenze)

<sup>752</sup> Gnann, Polidoro, S.67.

<sup>753</sup> „Il mio corpo fatto cadavere voglio sia sepolto nella Ven. chiesa di S.Agostino di Roma, e precisamente nella sepultura della buo:me: del mio Tritavo Gio:Fran.co Martelli Appreviatore Aplico” Testament vom 20. März 1706. ASF, Archivio Martelli, Filza 1426, ins. 67.

<sup>754</sup> Zu diesem und insb. seiner Kunstleidenschaft vgl. Civai, Martelli, S.73ff.

<sup>755</sup> „e voglio, che in un sito contiguo allapide sepolcrale del d.o mio Tritavo posto in faccia alla statua di Marmo rappresentante la B.ma Vergine col Bambino in braccio, ove prima era l’Altare, e la Cappella eretta dal d.o Gio. Fran.co, si fiaccia porse da miei Eredi altro lapide colla seguente Iscrizione = Ossa Francisci S.R.E. Presbiteri Cardinalis Martelli = con sotto l’annotazione del giorno, mese, et anno della mia morte,” ASF, Archivio Martelli, Filza 1426, ins. 67.

<sup>756</sup> Näheres dazu plant der Autor in einer gesonderten Publikation zu veröffentlichen.

Da die ursprüngliche Grabplatte des Giovanni Francesco in das Projekt integriert werden sollte, hat sich in der Entwurfszeichnung ihr ungefähres Aussehen überliefert: Eine rechteckige Marmorplatte mit umlaufendem Rahmen zeigt in der Mitte in kreisförmiger Rahmung das Wappen der Martelli. Unter und über diesem befinden sich in zwei Tafeln die Inschriften. Die obere der beiden Inschrifttafeln ist mit einem Feston und einem Cherubskopf geschmückt. Der Rahmen zeigt Rankenwerk und in jeder Ecke einen Totenkopf.

Die Grabplatte war derart vor dem Altar platziert, dass ihre Inschrift mit Blick auf diesen zu lesen war.<sup>757</sup> Zwischen Altar und Platte befand sich der Deckel der Grablege. Allerdings wurde das aufwendige Grabmalprojekt für den Kardinal wohl nie ausgeführt. Er wurde zwar in Sant'Agostino begraben<sup>758</sup>, ein repräsentatives Monument wurde ihm jedoch nicht in Rom, sondern in der Kirche Santi Michele e Gaetano in Florenz gesetzt.<sup>759</sup> Als 1753 sein Neffe, der Abt Domenico Martelli starb, ließ dieser sich ebenfalls in Sant'Agostino bestatten und wurde, wie es sich einst sein Onkel Francesco gewünscht hatte, mit einer Inschrift auf der Grabplatte des Vorfahren memoriert. Wahrscheinlich ließ er aber zu diesem Zweck die alte Platte entfernen und eine neue herstellen, die anscheinend die Inschrift der alten weitgehend übernahm und in einem hinzugefügten Text auch seiner selbst gedenkt. Diese Platte ist heute noch im Eingangsbereich des zentralen Kirchenportals von Sant'Agostino zu sehen (Abb.30).



Abb.30: Grabplatte Martelli, Rom, S. Agostino  
(Foto: Autor)

<sup>757</sup> Da der Altar später aufgehoben wurde, wollte man das Grab des Kardinals auf den Hauptaltar ausrichten und auch die ursprüngliche Grabplatte um 180 Grad drehen.

<sup>758</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.125, f.39r.

<sup>759</sup> Civai, Martelli, S.80f.

Ihre Inschrift ist nur noch partiell lesbar. Es ist meiner Meinung nach jedoch zu erkennen, dass sie mit dem Text eines Dokumentes im Florentiner Staatsarchiv, auf dem eine Grabinschrift und ein Wappen wiedergegeben werden, identisch gewesen sein muss.<sup>760</sup> Auf diese Weise kann man den gesamten Wortlaut der späteren Grabplatte rekonstruieren. Vincenzo Forcella hat diese spätere Platte offensichtlich übersehen, überliefert in seinem Werk zu den Inschriften Roms aber dennoch einen Text, der eine Grabinschrift für Giovanni Francesco Martelli wiedergibt. Er gibt Gualdi als seine Quelle an, welcher eine Platte mit solch einer Inschrift noch in situ vor der Madonna del Parto gesehen haben will.<sup>761</sup> Da Forcellas Version in einigen Formulierungen leicht von jener des Florentiner Archivdokuments abweicht, hat sich hier wohl die Inschrift der älteren Platte überliefert. Es ist also tatsächlich von der Existenz zweier Grabplatten auszugehen. Bestärkt wird dies auch durch die Darstellung des Wappens auf dem Dokument aus dem Florentiner Staatsarchiv, das weder mit jenem auf der Zeichnung des Grabmalprojektes übereinstimmt noch von seiner Formensprache her dem frühen 16. Jahrhundert zuzuordnen ist. Ob sich die spätere Platte allerdings je vor der Madonna der Parto befand bzw. wann sie in den Eingangsbereich der Kirche gelangte, ist unbekannt. Vielleicht waren die Umbauarbeiten Vanvitellis im Jahre 1763 der Grund für die Verlegung der Platte.

#### 5.4.4 Zur Rekonstruktion des Ensembles

Die Cappella Martelli bestand also aus einer Ädikula mit eingestellter Statue, aus einer darüber angebrachter Freskomalerei und einem Altar, dessen Vorderseite Grisaillemalereien aufwies. Vor dem Altar war die Grabplatte Giovanni Franciscos eingelassen. Ob der Altar allerdings wie in der von Gnann vorgeschlagenen Rekonstruktion eine nahezu quadratische Form hatte und ihm ein mehrstufiger Vortritt vorgelagert war, ist aus Platzgründen äußerst fraglich.<sup>762</sup> Zwei Grundrisse der Kirche aus dem 16. und 17. Jahrhundert lassen auf einen schmalen längsrechteckigen Altartisch

<sup>760</sup> DEO OPT. MAX. / DEIPARAEQUE VIRGINI / SACR. / [WAPPEN] / IO.FRANCISCO MARTELLIO / FLORENTIA NOBILI GENERE ORIVNDO / APOSTOLICO ABBREVIATORI / IVLIO IL.PONT.MAX. / GRATISSIMO / FORTVNAE INGENIIQVE BONIS ABVNDE ORNATO / REPENTINA MORTE EREPTO / SEPTEM IMPVBERES LIBERI / PATRI PISSIMO AC BENEMERENTI / ET NICOLAVS NATV MAXIMVS APOST.SVBDIAC. / DVLCISSIMO FRATRI ET SVIS / POSVERVNT / SACELLVMQUE CVM DOTE D.D. „darunter: CINERES DOMINICI MARTELLI FRANCISCI / CARDINALIS EX FRATRE SENATORE / NICOLAO NEPOTIS OB.IV:NON.NOVEMBRIS / MDCCLIII.“ ASF, Archivio Martelli, B 13,1, ins.1.

<sup>761</sup> Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.82, Nr.249. Eine mit Forcellas Version übereinstimmende Wiedergabe der Inschrift findet sich auch bei: ASF, Archivio Martelli, Filza 371, ins.4, f.23r.

<sup>762</sup> Gnann, Polidoro, S.67.

schließen.<sup>763</sup> Auch die oben schon erwähnte Zeichnung des Grabmalprojekts aus dem frühen 18. Jahrhundert zeigt vor der Nische nur ein relativ schmales rechteckiges Feld, das nicht allzu weit in den Kirchenraum vorspringt und als „Altare“ bezeichnet wird. Da der Altar aber 1660 entfernt worden war, kann es sich bei diesem „Altare“ eigentlich nur um die vorspringende Basis der Ädikula handeln, die später eine Verkleidung mit Buntmarmor erhielt. Es wäre, wenn die Zeichnung eine unveränderte Lage der Platte wiedergibt<sup>764</sup>, kaum Platz für einen quadratischen Altar, geschweige denn einen Vortritt gewesen, da zwischen der Grabplatte und der Statuenbasis noch die mit dem Buchstaben *D* gekennzeichnete Öffnung der Grablege zu sehen ist.

#### 5.4.5 Das weitere Schicksal der Kapelle

Die Söhne Giovanni Francescos scheinen sich nach dem Tod des Vaters nicht mehr allzu lange in Rom aufgehalten zu haben. Carlo befand sich oft in Lyon, Giovanni Battista starb mit 31 Jahren, Lodovico zog es nach Florenz, wo er bei einem Duell ums Leben kam, und auch Piero verließ Rom und starb nach einem äußerst wechselreichen und abenteuerlichen Leben 1572 in Florenz.<sup>765</sup>

Im Jahre 1660 wurde dann der Altar der Martelli aufgehoben und die von der Familie festgelegten Messverpflichtungen auf den Altar des heiligen Tommaso da Villanova übertragen.<sup>766</sup> Ein Jahr später reduzierte man die Anzahl der Messen von 96 auf 18 pro Jahr und verlegte sie schließlich 1765 auf den Hauptaltar.<sup>767</sup> Die mit Buntmarmor verkleidete Basis der Statue wurde 1822 mit einer Ablassinschrift versehen und ihm Zuge der Marienkrönung 1851 mit dem goldenen Marienmonogramm verziert.<sup>768</sup>

Auch wenn im Jahre 1660 der Altar entfernt wurde und die Messverpflichtungen auf einen anderen Altar übertragen wurden, hat die Familie Martelli das Interesse an ihrer ehemaligen Kapelle nie verloren. Wie schon gesehen, wollten ja sowohl der Kardinal Francesco Martelli als auch der Abt Domenico Martelli im 18. Jahrhundert hier bei den Gebeinen ihres Vorfahren bestattet werden.

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurde dann anscheinend der römische Architekt Rafaello Ojetti von den Martelli beauftragt, Erkundigungen über die Familienkapelle

<sup>763</sup> Ein anonymer Grundriss aus dem 16. Jh. und eine Grundrisszeichnung Borrominis. Vgl. Samperi, S. Agostino, S. 103, Fig. 14 und S. 108, Fig. 19.

<sup>764</sup> Dies scheint wahrscheinlich, da sich die gezeichnete Grabplatte nach oben klappen lässt und den Blick auf dieselbe um 180° gedrehte Platte zulässt und so also eine vorher-nacher Demonstration geleistet wird.

<sup>765</sup> Zu Piero vgl. Anm. 701. Zu den Söhnen Giovanni Francesco Martellis vgl. ASF, Archivio Martelli, Filza I, „Origine e storia della Famiglia Martelli“, S. 65ff.

<sup>766</sup> Gnann weist auf ein Dokument vom 25. Februar 1660 im ASV hin (S.C. Visita Apostolica Misc. Arm. VII. 54, f. 552 recto; Gnann, Polidoro, S. 66 Anm. 257). Auch im Archivio Martelli im ASF haben sich gleichlautende Notizen überliefert (ASF, Archivio Martelli, B13, 1).

<sup>767</sup> Gnann, Polidoro, S. 66, Anm. 257.

<sup>768</sup> Gnann, Polidoro, S. 66.

einzuholen.<sup>769</sup> Er machte den Grabstein im Eingangsbereich der Kirche wieder ausfindig und erwähnte auch die beiden kolorierten Entwurfzeichnungen für das Projekt des Grabmals von Kardinal Francesco Martelli.<sup>770</sup> Einige Jahre später legte der 1934 verstorbene Niccolò Martelli in seinem Testament fest, dass seine Erben an der Statue der Madonna del Parto eine Inschrift anbringen sollen, „che dica a Roma che furono i Martelli che la donarono.“<sup>771</sup> Diese Inschrift befindet sich heute links neben der Ädikula. Mit dem Tod von Niccolò Martellis Nichte Francesca Martelli starb im Jahre 1986 die letzte Nachkommin des Giovanni Francesco und seines Sohnes Carlo, so dass die Florentiner Familie der Martelli erlosch.

---

<sup>769</sup> Teile eines Briefwechsel aus dem Jahre 1918 finden sich im Archivio Martelli im ASF.

<sup>770</sup> ASF, Archivio Martelli, B 13,2(4 u.5). Da die Grabplatte schlecht erhalten ist, berichtet Ojetti nach Florenz, er habe das Grab des Kardinals ausfindig gemacht. Die Inschrift bezieht sich aber wohl auf den Neffen des Kardinals: Domenico Martelli (s.o.).

<sup>771</sup> ASF, Archivio Martelli, B 13,3(1).



## 6. DIE GEBRÜDER BONSI IN SAN GREGORIO MAGNO

Zwei Mitglieder der Florentiner Familie Bonsi, die Brüder Antonio und Michele di Agnolo, siedelten Ende des 15. Jahrhunderts von Florenz nach Rom über. In Florenz gehörten die Bonsi nicht unbedingt zu den einflussreichsten Familien, wenngleich eine Beteiligung am politischen Leben seit dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts erkennbar ist. Der Urgroßvater der Brüder, Ugolino di Bonso Bonsi erlangte als erster Angehöriger der Familie im Jahr 1364 einen Sitz in der Florentiner Signoria (vgl. Stammbaum 5).<sup>772</sup> Danach bekleideten immer wieder Mitglieder dieser Familie öffentliche Ämter in der Verwaltung der Republik.<sup>773</sup> Insbesondere Domenico di Baldessare Bonsi spielte ab 1466 eine wichtige Rolle im politischen Leben der Stadt Florenz und galt als treuer Parteigänger Lorenzo de' Medicis. Nach dessen Tode kehrte er sich allerdings von der Familie Medici ab, wandte sich zumindest zeitweise Savonarola zu und verfügte auch im folgenden Jahrzehnt über Einfluss und Ansehen in Florenz.<sup>774</sup>

Eugenio Gamurrini berichtet in seiner „Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre“ von 1668, das Bruderpaar Antonio und Michele Bonsi sei um das Jahr 1470 vom Arno an den Tiber gezogen.<sup>775</sup> Der Großteil der Forschung ist allerdings der Ansicht, dieses Datum könne nur für den Umzug von Michele gelten, da Antonio erst 1498 im Laufe einer Gesandtschaft in die ewige Stadt gekommen sei.<sup>776</sup> Diese Annahme geht auf Johannes Burckard zurück, der in seinem *Liber notarum* erwähnt, dass Antonio Bonsi in diesem Jahre als Botschafter der Florentiner Republik an den Hof des Papstes geschickt worden sei.<sup>777</sup>

Allerdings scheint dem Gewährsmann Burckard hier eine Namensverwechslung zu unterlaufen. Zum einen erwähnt Gamurrini im Zusammenhang mit dem Bruderpaar diese Gesandtschaft überhaupt nicht, zum anderen kam just im Januar 1498 ein anderes Mitglied der Familie Bonsi, nämlich der schon erwähnte Domenico di Baldessare

<sup>772</sup> Eugenio Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili Toscane ed Umbre*, Bd.I, Firenze 1668, S.485; Roberto Cantagalli, *Bonsi, Domenico*, in: *DBI*, Bd.12, S.376.

<sup>773</sup> Der Abate Giuseppe Maria Mecatti zählt in seiner Abhandlung über die großen Familien von Florenz zwischen 1345 und 1528 drei Gonfalonieri und 26 Prioren aus der Familie Bonsi auf. Giuseppe Maria Mecatti, *Storia Genealogica della Nobilita, e cittadinanza di Firenze*, Napoli 1754 (unv. Nachdruck Bologna 1971), S.259.

<sup>774</sup> Cantagalli, *Bonsi*, S.376ff.

<sup>775</sup> Gamurrini, *Istoria*, S.488.

<sup>776</sup> Domenico Gnoli, Luigi Capponi da Milano. Scultore, in: *Archivio storico dell'arte* 6 (1893), S.97f.; Davies, *Renascence*, S.139; Anna Maria Pedrocchi, *San Gregorio al Celio. Storia di una Abbazia*, Roma 1993, S.39.

<sup>777</sup> Johannes Burkhard berichtet: „Sabbato, 27 dicti mensis januarii [1498, Einf.von mir], post horam vesperarum, per portam Vividarii, intravit Urbem magnificus Bonzi, utriusque juris doctor, orator magnifici domini Florentini ad SS.D. nostrum destinatus ...“ weiter unten: „...Antonius Bonzi, orator Florentinus...“ Burckardi, *Liber Notarum* (RIS 32,I), Bd.II, S.431 u. S.432.

Bonsi, im Zuge einer diplomatischen Mission nach Rom. Er sollte hier offiziell mit dem Papst über die Rückgabe Pisas verhandeln und sich inoffiziell für Savonarola einsetzen. Auf diesen Domenico trifft auch die Beschreibung Burckards als „utriusque juris doctor“ zu.<sup>778</sup> Bei seinem Gesandtschaftsaufenthalt in Rom stieg Domenico Bonsi allerdings nicht im Hause seiner Cousins zweiten Grades, Michele und Antonio, ab, sondern wohnte bei seinen Verwandten mütterlicherseits, im Haus der Florentiner Familie Martelli.<sup>779</sup>

Die beiden Brüder Antonio und Michele, waren nicht die ersten Mitglieder der Familie Bonsi, die in Rom geschäftlich tätig wurden. Ihr Onkel Giovanni di Donato Bonsi hatte sich schon in den Jahren 1450/51 in der Ewigen Stadt aufgehalten und war hier seinen Geschäften nachgegangen.<sup>780</sup>

Domenico Gnoli weiß zu berichten, Antonio und Michele hätten ein Haus in der Via dei Pontifici, einen Palast nahe der Kirche Santissima Trinità dei Monti und ferner eine Vigna bei San Vito besessen.<sup>781</sup> Nach Gerald Davies soll Michele, der jüngere der beiden Brüder, ein versierter Sammler antiker Fundstücke gewesen sein.<sup>782</sup> Über die Geschäftstätigkeit der beiden Bonsi als Kaufleute geben die römischen Zollregister einige Auskünfte<sup>783</sup>, und zwei Dokumente aus dem Vatikanischen Archiv nennen „Antonio et Michaeli de Bonsi“ in der Reihe der in Rom tätigen Florentiner Bankiers.<sup>784</sup> Dabei scheinen die Brüder ihre Geschäfte insbesondere über den Finanzplatz Lyon abgewickelt zu haben<sup>785</sup>, und Michele Bonsi war wohl zusammen mit Matteo Ghini und Giovanni d'Adovardo Portinari auch an der Compagnia des Accerito Portinari in Mailand beteiligt.<sup>786</sup>

<sup>778</sup> Zu Domenico siehe: Cantagalli, Bonsi, S.376-379. Zur dieser Gesandtschaft auch Pastor, Geschichte der Päpste, Bd.3,1, S.493 und 497.

<sup>779</sup> Burckardi, Liber Notarum, S.72. Domenicos Großmutter stammte aus der Familie Martelli. Cantagalli, Bonsi, S.376.

<sup>780</sup> Das geht aus einem Brief vom 10.4.1451 hervor, in welchem Alessandra Macinghi negli Strozzi an Filippo Strozzi berichtet, Giovanni Bonsi habe noch Geschäftsinteressen mit dem vor kurzem verstorbenen Kastellan von Castel S. Angelo (vgl. Alessandra Macinghi negli Strozzi, Briefe, hg. von Alfred Doren, Jena 1927, S.49). Dabei wird es sich wohl um Antonio da Rido handeln, welcher Ende 1450 verstarb. Er war von 1434-1447 Kastellan und hielt die Engelsburg während Papst Eugens Abwesenheit. Vgl. Pio Pagliucchi, I castellani del Castel S. Angelo, (ristampa anastatica dell'edizione originale Roma 1906-09), Roma 1973, S.94ff.

<sup>781</sup> Gnoli, Capponi, S.97, Anm.1. Leider gibt Gnoli hierfür keine Quellenangaben. Für die Jahre 1487 und 1492 zeigt das Archivmaterial des Ospedale SS.Salvatore den Erwerb zweier Häuser im Borgo S. Agatha in der Rione Monti an. ASR Ospedale SS.Salvatore, vol.164 (1487 n.45) und ASR Ospedale SS.Salvatore, vol.164 (1492 n.27). Zur Vigna vgl. Testament des Mariano Fetti, abgedruckt bei: Sickel, Testamente, S.507.

<sup>782</sup> Davies, Renaissance, S.139. Leider ohne Quellenangaben.

<sup>783</sup> So importierte Michele Bonsi z.B. im Jahre 1476 60 „tele pente“ im Wert von 60 Dukaten. Esch, Roman custom registers, S.76.

<sup>784</sup> Bullard, Mercatores Florentini, S. 55, Anm.18 und Anm.19.

<sup>785</sup> Lorenzo de' Medici. Lettere, Bd.VII (1482-1484), hg. von Michael Mallett, Firenze 1998, S.64, Anm.2.

<sup>786</sup> de Roover, Rise and decline, S.275; Ait, La dogana di terra, S.36.

Micheles Name taucht auch in den Mitgliedslisten der Florentiner Bruderschaft der Pietà auf.<sup>787</sup> Sein Bruder Antonio Bonsi war ebenso wie sein Onkel Giovanni di Donato mit einer Frau aus der einflussreichen Florentiner Familie der Strozzi verheiratet.<sup>788</sup> Gamurrini und Litta geben ihren Namen mit Elisabetta (bzw. Lisabetta) di Lodovico di Francesco Strozzi an.<sup>789</sup>

Einiges deutet tatsächlich darauf hin, dass Antonio Bonsi später als sein Bruder Michele nach Rom kam. Allerdings nicht im Zuge einer Gesandtschaft, sondern wohl eher, um Sanktionen von Seiten der Florentiner Gerichtsbarkeit zu entgehen. Die Familienüberlieferung der Bonsi – wie wir sie bei Gamurrini antreffen – verschweigt nämlich, dass Antonio anscheinend in einen groß angelegten Betrugsfall verwickelt war. Ein Brief, den Giovanni Lanfredi, der Florentiner Botschafter in Rom, im September 1489 in die Heimat schickte, erläutert, dass Antonio in Florenz beschuldigt worden war, den in Brügge ansässigen Florentiner Kaufmann und Bankier Tommaso Portinari um sein ganzes Hab und Gut gebracht zu haben.<sup>790</sup> Lorenzo de' Medici persönlich bürgte für Antonio Bonsi, was jenen allerdings nicht davon abhielt, sich unerlaubter Weise nach Rom abzusetzen, um dort vor dem Papst seine Unschuld zu beteuern und die ungerechte Behandlung durch die Florentiner Gerichte zu beklagen.<sup>791</sup>

In Rom statteten die Gebrüder Bonsi eine Kapelle in der Kirche San Gregorio Magno aus. Zwei Ausstattungstücke und ein späteres notarielles Dokument vermitteln einen Eindruck von dem ursprünglichen Aussehen der Kapelle.

## 6.1 Die Kapelle der Familie Bonsi in San Gregorio

Die Kirche San Gregorio Magno, deren vollständiger Namen Santi Andrea e Gregorio lautet, soll in den Jahren zwischen 575 und 581 von Gregor dem Großen an der Stelle

<sup>787</sup> AASGF, vol. 382, Mitgliederliste 1497. In dieser Liste erscheint auch ein Matteo di Giovanni Bonsi, bei dem es sich vielleicht um einen Cousin von Michele und Antonio handeln könnte. Da das Archivmaterial im Archiv der Arciconfraternita dei Fiorentini in Rom leider erst in den letzten Jahren des 15. Jhs. einsetzt, lässt sich der Beginn ihrer Anwesenheit in Rom, der auch mit dem Beginn der Mitgliedschaft zusammenfallen könnte, dadurch leider nicht ermitteln.

<sup>788</sup> Giovanni di Donato heiratete Alessandra di Matteo di Simone Strozzi. Litta, Famiglie, Bd. VI., Strozzi Tav. XVIII.

<sup>789</sup> Gamurrini, I storia, S. 489; Litta, Famiglie, Bd. VI, Strozzi Tav. XII. In den Mitgliedsverzeichnissen der Bruderschaft von S. Giovanni dei Fiorentini für das Jahr 1497 tauchen sowohl eine Lisabetta di Antonio als auch eine Lisabetta di Giovanni Bonsi auf. AASGF, vol. 382, Mitgliederliste 1497.

<sup>790</sup> Ich gehe hier nur kurz darauf ein. Die Umstände dieses Vorfalls verdienen eine eigenen Untersuchung, die der Autor an anderer Stelle in Angriff nehmen möchte. Der Brief findet sich: ASF, Otto di Pratica, Reg. 7 (370), f. 366ff.

<sup>791</sup> Otto di Pratica, Reg. 7 (370), f. 367. Über die Verbindung Antonio Bonsis mit Lorenzo de' Medici gibt auch ein Brief Auskunft, in dem Lorenzo ihn als „nostro mercatante“ bezeichnet und sich dafür einsetzt, dass diesem Waren zurückerstattet werden, welche in Pavia unter dem Vorwurf, sie gehörten nicht Antonio, beschlagnahmt worden waren (Brief vom 3.9.1482 an Niccolò Michelozzi in Mailand). Mallet, Lorenzo de' Medici, Lettere, Bd. VII, S. 64.

seines Elternhauses auf dem Monte Celio gegründet worden sein.<sup>792</sup> Der Heilige habe hier eine Klostersgemeinschaft der Benediktiner zu Ehren des Apostels Andreas ins Leben gerufen, welcher er vor seiner Wahl zum Papst auch selbst als Abt vorstand. Die Benediktiner blieben, abgesehen von einer kurzen Unterbrechung durch griechische Mönche, bis 1573 in San Gregorio. In diesem Jahr übernahm der Kamaldulenserorden Kirche und Konvent. Die Geschichte des Kirchenbaus ist von zahlreichen Umbauten und Neugestaltungen gekennzeichnet. Archivmaterial oder detaillierte Beschreibungen der Kirche aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts haben sich leider nicht erhalten. Andere Quellen halten jedoch Informationen zu einer Kapelle der Familie Bonsi in dieser Kirche bereit.

Eugenio Gamurrini erwähnt in seinem Kapitel über die Familie Bonsi, die Brüder Antonio und Michele hätten im Jahre 1481 das *ius patronatus* über eine Kapelle in San Gregorio Magno übernommen. Diese Kapelle soll dem heiligen Gregorio geweiht gewesen sein.<sup>793</sup> Obwohl das Familienarchiv – zu welchem Gamurrini zu seiner Zeit noch Zugang hatte – nicht mehr zu bestehen scheint und auch die Archivalien von San Gregorio zum größten Teil dem Wüten der napoleonischen Truppen zum Opfer fielen, hat sich doch in den Akten der römischen Notare ein Dokument erhalten, das weitere Auskünfte über die Kapelle bereithält.<sup>794</sup> In diesem Schriftstück lassen zwei Nachkommen der Familie Bonsi gegen Ende des 16. Jahrhunderts vom römischen Notar Curzio Saccoci de Sanctis das Aussehen der Kapelle ihrer Familie in Rom beschreiben.<sup>795</sup>

Die Kapelle selbst fiel den zahlreichen Umbauten, denen San Gregorio in den folgenden Jahrhunderten unterworfen wurde, zum Opfer. Zwei der ehemaligen Ausstattungsstücke haben sich jedoch erhalten. Dabei handelt es sich zum einen um das Grabmal von Antonio und Michele Bonsi, das sich heute im Portikus der Kirche befindet, und zum anderen um eine heute als Altarantependium der Gregorskapelle verwendete Reliefplatte mit drei Szenen aus dem Leben Papst Gregors I.

<sup>792</sup> Vgl. u.a. Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gütersloh, 13. Auflage 1999, S.170; Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd.I, S.368.

<sup>793</sup> Gamurrini, *Istoria*, S.488f.

<sup>794</sup> Anna Maria Pedrocchi, *San Gregorio al Celio*, Roma 1995, S.23. Die wenigen erhaltenen Archivalien zum Kloster S.Gregorio sind publiziert bei: Alberto Bartola, *Il Regesto del Monastero dei SS. Andrea e Gregorio ad Clivum Scauri*, Roma 2003.

<sup>795</sup> ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, vol.1549 (Notar Curzio Saccoci de Sanctis), f.334r.ff. Vgl. auch Gnoli, Capponi, S.96, Anm.1; Pedrocchi, *Storia di una Abbazia*, S.38f. Auch Eugenio Gamurrini war dieses Dokument bekannt. Er sah wohl die für die Familie ausgestellte Kopie, welche sich zu seiner Zeit bei „Signor Pietro del Signor Cosimo Bonsi“ befand. Gamurrini, *Istoria*, S. 489.

### 6.1.1 Das Grabmal der Gebrüder Bonsi

Das Grabmal der Gebrüder Bonsi befindet sich heute an der rechten Seitenwand des Portikus der Kirche San Gregorio Magno (Abb.31).



Abb.31: Grabmal der Gebrüder Bonsi, Rom, San Gregorio Magno (Foto: Autor)

Es handelt sich dabei nicht um den ursprünglichen Aufstellungsort. Der Portikus wurde erst 1629-33 auf Veranlassung von Kardinal Scipione Borghese errichtet. Ob dies der Zeitpunkt war, an dem das Grabmal versetzt wurde, oder ob dies im Zuge der Umbauten Francesco Ferraris (1725-30) geschah, ist ungewiss.<sup>796</sup>

Es handelt sich bei dem Grabmonument um ein Wandgrabmal aus weißem Marmor. Auf einer Basis mit einer Inschrifttafel, die von Wappen flankiert wird, stehen zwei Pilaster, die, von einem Gebälk abgeschlossen, eine flache Nische bilden. Das untere Drittel dieser Nische ist mit einem Podest ausgefüllt, welches als Standfläche für einen Sarkophag dient. In diesem Podest öffnen sich zwei Rundnischen, in denen sich die Büsten der Verstorbenen befinden. Die rechte der beiden Büsten wird seit einem Diebstahlversuch im Kloster aufbewahrt, die linke befindet sich noch an Ort und Stelle. Über dem Sarkophag sind drei Relieffelder angebracht. Eine Madonna in Halbfigur mit vor ihr stehendem Kind wird von einem aufgespannten Tuch hinterfangen und von zwei betenden Engeln flankiert. Auf dem Gebälk, dessen Fries mit Cherubsköpfen verziert ist, ruht ein muschelförmiger Segmentbogen, in dem das Florentiner Lilienwappen erscheint (vgl. Abb.11). Links und rechts davon stehen auf quadratischen Basen zwei Kandelaber. Die Schaftauflagen der Pilaster zeigen liturgisches Gerät. Der Sarkophag

<sup>796</sup> Für das spätere Datum spricht sich z.B. Anna Maria Pedrocchi aus. Pedrocchi, Storia di una Abbazia, S.39.

ist mit Rankenwerk geschmückt, das an seinen Seiten in zwei Blattmasken endet, die Büstennischen sind von Grotteskenornamentik mit Delphinpaaren, die sich um einen Dreizack winden, und von Füllhörnern umgeben.

Die Inschrift auf dem Sockel des Grabmals identifiziert die Verstorbenen als das Brüderpaar Antonio und Michele Bonsi aus Florenz, das sich das Grabmal schon zu Lebzeiten setzen ließ.<sup>797</sup> Die Inschrift merkt dazu an: „Michele hat es ersonnen im Alter von 35 Jahren, der andere, obwohl er 11 Jahre älter war, also das Vorrecht hatte, hat zugestimmt.“ Zur Charakterisierung der Brüder heißt es weiterhin: „Fortes in adversis contra non fidentes“ (tapfer im Unglück gegen die, die kein Vertrauen hatten). Diese zunächst etwas unverständliche Aussage könnte sich auf die oben erwähnten Anschuldigungen gegen Antonio Bonsi beziehen, die von den Brüdern als unrechtmäßige Verleumdungen angesehen wurden. Das Alter von Antonio und Michele zur Zeit der Errichtung des Grabmals wird mit 46 bzw. 35 Jahren angegeben, doch leider verschweigt uns die Inschrift die Todesdaten und gibt uns somit keinen Terminus ante quem für die Errichtung des Grabmals an die Hand.<sup>798</sup> Die Literatur datiert es zumeist in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts.<sup>799</sup>

Als Domenico Gnoli im Jahre 1893 versuchte, das römische Oeuvre der Künstlerpersönlichkeit Luigi Capponi zusammenzustellen, schrieb er diesem auch das Grabmal der Gebrüder Bonsi zu.<sup>800</sup> Neben Details der dekorativen Ausstattung und der Ausführung der Porträts sah Gnoli Capponis Urheberschaft vor allem durch das Motiv der Büsten in den Rundnischen bestätigt. Das sei eine Neuerung, die Luigi Capponi in die römische Grabmalplastik eingeführt habe und die auf die lombardische Herkunft des Künstlers zurückzuführen sei. Weitere Grabmäler jener Zeit mit Büstennischen seien demnach vom Bonsigrabmal beeinflusst worden. Sogar am Grabmonument des Lorenzo Colonna in Santi Apostoli will Gnoli Capponis Hand erkennen.<sup>801</sup>

Diese Zuschreibung des Bonsigrabmals an Luigi Capponi wurde von nachfolgenden Generationen oft geteilt, ohne dass dem Grabmal aber größeres Interesse

<sup>797</sup> DEO MAX SACR / ANTONIVS ET MICHAEL BONSI FRATRES NOBILES FLORENTINI HORVVLTVS ADSPICE FORTES IN / ADVERSIS CONTRA NONFIDENTES SEDEM PERP / REQUIETIS VIVI SIB POST Q POS / ET DE SE DVM TAXAT ANNI IVSTOR MEMORIAM / PER CONFRATRES [Lücke] ET MARIAE / GRATIAR ET CONSOL HABEND COERAVERE / MICHAEL EXCOGITAVIT AN AG XXXV ALTER / QVAMVIS NATV MAIOR AN XI CVIVS PRIMAE / ERANT ADSENSVS EST.

<sup>798</sup> Davies gibt das Jahr 1498 als Todesdatum von Antonio Bonsi an, nennt jedoch nicht die Quelle dieser Information. Davies, *Renascence*, S.233. Vgl. Johannes Röhl, Capponi, Luigi, in: *Saur Allgemeines Künstler Lexikon*, Bd.16, München-Leipzig 1997, S.274.

<sup>799</sup> „1498/1500“ Pedrocchi, *Storia di una Abbazia*, S.40. „verso la fine del secolo.“ Golzio/Zander, *L'Arte in Roma*, S. 342. „um 1500“ Röhl, *Dalmata*, S.153.

<sup>800</sup> Domenico Gnoli, Luigi Capponi da Milano. *Scultore*, in: *Archivio storico dell'arte* 6 (1893), S.94.

<sup>801</sup> Gnoli, Capponi, S.99f.

entgegengebracht wurde.<sup>802</sup> In letzter Zeit hat sich jedoch insbesondere Claudia la Malfa gegen diese Zuschreibung ausgesprochen.<sup>803</sup> Vor allem die Reliefs der Maria mit den beiden Engeln würden nicht die an lombardischen Vorbildern geschulte Hand Capponis zeigen, sondern offenbarten Florentiner Einflüsse. Auch betont sie sicher zurecht, wie vor ihr auch schon Grisebach, dass die Büsten in ihren Rundnischen nicht primär auf norditalienische Vorbilder zurückgehen müssen, sondern dass eine solche Darstellungsart als *Imago clipeata* von antiken Grabmälern her im Rom des ausgehenden 15. Jahrhunderts durchaus geläufig war.<sup>804</sup> Auch Claudio Strinati sieht am Grabmal starke toskanische Züge und vermutet den Künstler im „ambiente pollaiolesco di Roma.“<sup>805</sup> Die Namen weiterer Künstler wurden bisher nicht vorgeschlagen, es wurde allerdings des Öfteren auf die Ähnlichkeiten der Madonna des Bonsimonuments mit der Madonnenfigur in der Lünette des Grabmals für Giovanni Battista Savelli in Santa Maria in Aracoeli aus dem Umkreis Andrea Bregnos hingewiesen.<sup>806</sup>

Es stellt sich allerdings die Frage, wie dieser toskanische Einfluss, den La Malfa und Strinati hier postulieren, zu bewerten ist und ob hier nicht eher Konventionen eine Rolle spielen, die in der Grabmalskulptur des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts in Rom insbesondere durch die Werke der Bildhauer Mino da Fiesole, Giovanni Dalmata und Andrea Bregno eine große Verbreitung gefunden hatten.

Da – neben anderen Parallelen – vor allem das Grabmal des Giovanni Battista Savelli in Santa Maria in Aracoeli eine ganz ähnliche Darstellung der Madonna aufweist wie das Bonsigrab, kann man den Künstler wohl dem Kreis jener zurechnen, die von den zahlreichen Grabmälern Andrea Bregnos in Rom beeinflusst wurden.<sup>807</sup> Auch die vielen Antikenzitate des Grabmals würden sich ohne weiteres in diesen Kontext einordnen

<sup>802</sup> Vgl. u.a.: Davies, *Renascence*, S.139f.u. S.233; Paul Schubring, *Italienische Plastik des Quattrocento*, Potsdam 1924, S.260. Grisebach beginnt mit ihm seine Untersuchung zu den römischen Porträtbüsten. August Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Leipzig 1936, S.39; Alberto Riccoboni, *Roma nell'Arte, La scultura nell'evo moderno*, Roma 1942, S.32; Longhurst, *Notes*, Z7; Pedrocchi, *San Gregorio*, S.33f.

<sup>803</sup> Claudia La Malfa, Luigi Capponi scultore, in: Fabio Benzi (Hrsg.), *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento (Atti del Convegno Internazionale)*, Roma 2000, S.353ff.

<sup>804</sup> La Malfa, Capponi, S.360; Grisebach, *Porträtbüsten*, S.39. Gesa Schütz-Rautenberg bemerkt, dass zwei dieser Grabmäler mit Büstennischen für Künstler (Andrea Bregno, Antonio und Piero Pollaiuoli) errichtet wurden. Daher kämen neben den antiken Beispielen insb. die Monumente für Brunelleschi, Giotto, Squarcialupi und Filippo Lippi als Vorbilder in Frage. Auch sieht sie in diesem Begräbnistyp eine Bestattungsform des „Mittelschichtbürgertums.“ Sie erwähnt aber auch, dass das Bonsi-Grab durch seine Größe und den Sarkophag nicht ganz in diese Kategorie passt. Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, S.66ff.

<sup>805</sup> Claudio Strinati, *La scultura a Roma nel cinquecento*, in: Sandro Benedetti u.a. (Hrsg.), *L'arte in Roma nel secolo XVI*, Bd.II, Roma 1992, S.325 Anm.3.

<sup>806</sup> Schubring, *Plastik des Quattrocento*, S.260; Longhurst, *Notes*, Z 7.

<sup>807</sup> Was den Aufbau des Grabmals mit dem abschließenden Muschelsegmentbogen und der Anordnung der Madonna mit den beiden Engeln über dem Sarkophag betrifft, weist Gnoli zurecht auf eine gewisse Vorbildwirkung des Grabmals Eugens VI. von Isaia da Pisa im Kloster von S.Salvatore in Lauro hin. Gnoli, Capponi, S.94.

lassen. Die Delfine und Füllhörner des Bonsigrabes muss man dabei nicht unbedingt mit dem Reichtum und dem Grundbesitz der Familie in Zusammenhang bringen, wie dies Pedrocchi vorschlägt, sondern kann sie eher einer allgemeinen Antikenbegeisterung zuschreiben, die nicht nur in der Schule Bregnos stark verbreitet war.<sup>808</sup>

Das alles schließt allerdings den Künstler Luigi Capponi nicht aus, da auch dieser stark von seinem Landsmann Bregno beeinflusst wurde und auch eine Mitarbeit in dessen Werkstatt nicht auszuschließen ist.<sup>809</sup> Auch findet man bei weiteren Werken, die Luigi Capponi in Rom zugeschrieben werden, Parallelen zum Bonsigrab.

Da wäre zum einen das Grabmonument für Lorenzo Colonna in der Vorhalle der Kirche Santi Dodici Apostoli zu nennen, das neben der Präsentation des Verstorbenen in einer Rundnische einen ganz ähnlichen oberen Abschluss aufweist. In einem muschelartigen Segmentbogen ist die Säule des Colonnawappens eingestellt.<sup>810</sup>

Zum anderen sind Motive, wie die hängende Ampel mit der Perlenkette, die auf den Schaftauflagen des Grabes in San Gregorio auftaucht, in ähnlicher Weise auch auf einem Relief im Baptisterium des Laterans zu erkennen, das später noch von Interesse sein wird. Beides allerdings sind Motive, die bei Werken Andrea Bregnos und seiner Schule allgemein nicht unüblich sind.<sup>811</sup>

Der Name Luigi Capponi ist allerdings noch aus einem weiteren Grund im Zusammenhang mit der Familie Bonsi von besonderem Interesse. Diesem Bildhauer wird nämlich ein weiteres Werk zugeschrieben, das im Auftrag der Brüder Bonsi für deren Kapelle in San Gregorio Magno geschaffen wurde. Es handelt sich dabei um eine skulptierte Marmorplatte, die sich auch heute noch in der Kirche befindet.

### 6.1.2 Die Reliefplatte

Die Marmorplatte zeigt auf drei Relieffeldern Szenen aus dem Leben Gregor des Großen. Sie dient heute als Altarantependium in eben jenem Kapellenraum, der früher die Kapelle der Familie Bonsi war (Abb.32).

<sup>808</sup> Pedrocchi, *Storia di una Abbazia*, S.40.

<sup>809</sup> So z.B. bei den Projekten für G.de Perriers im Lateran, S.Maria Maggiore und S.Maria del Popolo. Vgl. Röhl, Capponi, S.273f.

<sup>810</sup> La Malfa hat sich im Jahr 2000 energisch gegen diese Zuschreibung ausgesprochen. *La Malfa, Capponi*, S.360. Auch das oft Bregno zugeschriebene Grabmal von Bischof de Coca in S.Maria sopra Minerva zeigt das Wappen des Bischofs in einem muschelartigen Segmentbogen.

<sup>811</sup> Zu den Motiven der hängenden Ampeln, gekreuzten Fackeln und Kreuzen mit Tüchern vgl. Adikula des Taufbeckens in S.Maria del Popolo (Mitarbeiter Bregno). Zum Motiv der verschlungenen Delphinschwänze mit Dreizack vgl. z.B. Grabmal Bartolomeo Roverella (Bregno/Dalmata) in San Clemente. Zum Architrav mit Cherubsköpfen und Fruchtgehängen vgl. Grabmal Ortega Gomieli in S.Maria del Popolo (Bregno). Zu Bregnos Grabmälern vgl. v.a.: Kühenthal, *Andrea Bregno*, S.179ff.





Abb.32: Luigi Capponi, Reliefplatte, Rom, S. Gregorio Magno (Foto: Autor)

Die Platte wird durch eine Architektur aus vier Pilastern, die auf leicht vorspringenden Piedestalen ruhen, und ein abschließendes Gebälk gegliedert. Auf jedem der vier Piedestale ist ein Wappen angebracht. Die Zwischenräume zwischen den Pilastern werden durch die drei Relieffelder ausgefüllt, die Szenen aus dem Leben Gregors des Großen zeigen. Darunter sind jeweils Inschriften angebracht, welche die Szenen erklären.

Auf dem linken Relieffeld sieht man im Zentrum Gregor I. zusammen mit einem Mönch vor einem Altar knien, auf dem ein Kruzifix angebracht ist (Abb.33).



Abb.33: Luigi Capponi, Reliefplatte, Detail (Foto: Autor)

Der Papst hat seine Mitra auf dem Altartisch abgelegt. Rechts im Bild ist eine Höhle dargestellt, in der die Halbfigur eines Mannes mit zum Gebet gefalteten Händen zu sehen ist. Flammen umzüngeln seinen Oberkörper und charakterisieren ihn als Sünder im Fegefeuer. Über dieser Szene sieht man eine Person, die von zwei Engeln emporgetragen wird. Die Inschrift der Sockelzone gibt nähere Erklärungen zu diesem Geschehen: „MISSIS TRIGINTA SANCTVS GREGORIVS ANIMAM SVI MONACHI LIBERAVIT“ (Durch dreißig Messen befreite der heilige Gregor die Seele seines Mönches). Die zugrundeliegende Geschichte findet sich in den *Dialoghi* Gregors des Großen: Ein Mönch des Klosters von San Gregorio namens Giusto hatte drei Goldstücke unterschlagen. Als er nun im Sterben lag, kam dieser Verstoß gegen das

Gebot der Besitzlosigkeit ans Licht. Gregor der Große war zu jener Zeit Abt des Klosters und ordnete an, dass kein Mitbruder dem Todkranken beistehen dürfe und dieser auch kein ordentliches Begräbnis erhalten sollte. Nachdem Giusto schließlich ohne die letzte Ölung verstorben war, wurde Gregor von Mitleid mit dem Schicksal des Sünders erfasst und befahl, dreißig Tage lang eine Messe für dessen Seele zu lesen. Nachdem die letzte dieser dreißig Messen gefeiert worden war, wurde der Mönch aus dem Fegefeuer erlöst.<sup>812</sup>

Das linke Drittel des Relieffeldes wird von einem Stifterpaar eingenommen. Kniend blicken ein Mann und eine Frau in Richtung des Altars. Sie werden aber von dem Geschehen um Papst Gregor I. durch die stehende Figur eines heiligen Sebastian getrennt.

Die Darstellung des rechten Relieffeldes hat – allerdings seitenverkehrt – einen ganz ähnlichen Aufbau wie das linke Feld (Abb.34).



Abb.34: Luigi Capponi, Reliefplatte, Detail (Foto: Autor)

Auch hier wird eine Messe Gregors I. gezeigt. Am rechten Rand knien zwei männliche Stifterfiguren, die von der Gestalt eines heiligen Rochus vom Geschehen getrennt werden. Diesmal steht Gregor der Große mit einem Messkelch in der Hand und in Begleitung eines knienden Mönches vor einem Altar. Das Fegefeuer erscheint nun im linken Drittel des Feldes. Zwei Personen büßen hier für ihre Sünden. Während die eine die Hände zum Gebet gefaltet hat, reckt die andere den linken Arm in die Höhe und zeigt auf die darüber dargestellte Szene, in der wiederum eine Person von zwei Engeln gen Himmel getragen wird.

<sup>812</sup> Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Großen vier Bücher Dialoge, aus dem Lateinischen übersetzt von Joseph Funk, München 1933, IV 55 (S. 264ff); Marianne Lorenz, Die Gregoriusmesse. Entstehung und Ikonographie, Innsbruck 1956, S.18; Pedrocchi, Storia di una Abbazia S.41ff.

Die Inschrift darunter lautet: „HAC IN CELLA TT GREGORI I PONT. MAX. CELERATE MISSAE ANIMAS A CRVCIAT PVRGATORI SOLVVNT“ (Die in diesem Kloster auf Anordnung des Papstes Gregor I. gefeierten Messen erlösen die Seelen von der Pein des Fegefeuers).<sup>813</sup>

Auch hier wird also auf die Messen hingewiesen, mit denen eine Seele aus den Qualen des Fegefeuers erlöst werden kann. Mit der Bezeichnung *hac in cella*, wird dabei ausdrücklich auf das Kloster Bezug genommen. Eine konkrete Begebenheit aus dem Leben Gregors des Großen kann für diese Darstellung nicht herangezogen werden. Die Ansicht, in diesem Feld des Reliefs werde die Legende von der Errettung Kaiser Trajans aus dem Fegefeuer durch Papst Gregor dargestellt, halte ich für unwahrscheinlich, da weder eine der Personen als Kaiser gekennzeichnet ist noch die Inschrift darauf Bezug nimmt.<sup>814</sup>

Das mittlere Relieffeld zeigt schließlich die in der Kunst am häufigsten dargestellte Episode aus dem Leben des Papstes: Die Erscheinung Christi als Schmerzensmann während einer Messfeier (Abb.35).<sup>815</sup>



Abb.35: Luigi Capponi, Reliefplatte, Detail (Foto: Autor)

Gregor steht auch hier vor einem Altar. Auf diesem erhebt sich ein Tafelbild, das Christus als Schmerzensmann zeigt. Aus der Seitenwunde des Heilands ergießt sich ein Blutstrahl aus dem Bild heraus in einen Messkelch, der auf dem Altartisch steht. Über dem Kopf des Papstes erscheint die Taube des heiligen Geistes. Zehn Mönche nehmen an der Messe teil, drei von ihnen befinden sich hinter Gregor, die restlichen sieben knien in der rechten Relieffälfte vor dem Altar. Die Inschrift besagt, dass dem Papst

<sup>813</sup> Mit dem Wort „celerate“ ist wohl „celebrate“ gemeint.

<sup>814</sup> Lorenz, Gregoriusmesse, S. 23. Vgl. de Voragine, *Legenda Aurea*, S.177f.

<sup>815</sup> Auf Ursprung und Entwicklung dieser Legende gehe ich weiter unten genauer ein.

Gregor I., als er die Messe zelebrierte, Christus erschienen ist: „GREGORIO I P.M. CELEBRANTI IESVS CHRISTVS HEIC VISVS EST.“

Es besteht kein Zweifel darüber, dass dieses Werk von der Familie Bonsi in Auftrag gegeben wurde. Die auf den Piedestalen der Pilaster wiedergegebenen Wappen belegen dies eindeutig. Von links nach rechts folgen hier das Wappen der Familie Bonsi, die Florentiner Lilie, das Zeichen Michele Bonsis und das Allianzwappen der Bonsi-Strozzi.

Auch die dargestellten Stifter lassen sich meines Erachtens problemlos zuweisen. Bei dem älteren Mann mit dem hohen Haaransatz und den langen in den Nacken fallenden lockigen Haaren und der hinter ihm knienden Frau, die im linken Relief dargestellt sind, muss es sich um Antonio Bonsi und seine Frau Lisabetta Strozzi handeln. Ein Vergleich des männlichen Kopfes mit der Porträtbüste des Grabmals kann dies nur erhärten. Die Figur des Antonio Bonsi taucht auch bei den Stifterfiguren des rechten Reliefs wieder auf. Diesmal kniet hinter ihm ein jüngerer Mann mit vollem langem Haar. Damit kann nur Antonios jüngerer Bruder Michele Bonsi gemeint sein. Ein Vergleich mit der Büste des Grabes zeigt dort zwar eine deutlich ältere Person, was jedoch nicht verwundern muss, da das Grabmal um einige Jahre später entstanden sein kann. Die vier Wappen bezeichnen zudem die Figuren sehr genau: Das Bonsiwappen steht für den älteren der beiden Brüder und *Pater familias* Antonio Bonsi, das aus den Buchstaben *M* und *B* zusammengesetzte Zeichen für den jüngeren Bruder Michele und schließlich das Allianzwappen der Bonsi-Strozzi für Lisabetta Strozzi. Die Lilie verweist auf die gemeinsame Herkunft der drei Personen aus Florenz. Die Anordnung der Wappen auf den Säulenbasen entspricht zwar nicht der Aufteilung der Stifterpersonen in den darüber liegenden Relieffeldern, kann jedoch in ihrer Aufeinanderfolge durchaus programmatisch verstanden werden: Zuerst erscheint das Wappen des Familienverbandes, dann dasjenige der Heimatstadt, daraufhin das persönliche Zeichen des Auftraggebers und schließlich der Hinweis auf die Allianzen der Familie, in diesem Fall die Verbindung mit der einflussreichen Familie der Strozzi. Obwohl keines der hier dargestellten Mitglieder der Familie Bonsi die auf dem Relief erscheinenden Heiligen Sebastian oder Rochus zum Namensheiligen hatte, kann auch für deren Anwesenheit eine Erklärung gefunden werden: Die Stadt Rom wurde – wie das übrige Europa auch – im 15. Jahrhundert von regelmäßigen Pestepidemien heimgesucht. So erfreuten sich die

beiden Pestschutzheiligen Sebastian und Rochus größter Beliebtheit.<sup>816</sup> Auch dem Protagonisten der Reliefplatte, Papst Gregor, kam eine Bedeutung im Kampf gegen die Seuche zu, da er durch mehrere Prozessionen verschiedene Pestepidemien in der Stadt Rom beendet haben soll.

Als Künstler des Reliefs wird – genauso wie beim Grabmal – der Lombarde Luigi Capponi ins Spiel gebracht.<sup>817</sup> Allerdings steht man diesmal mit der Zuschreibung auf einer wesentlich sichereren Basis. Insbesondere der Vergleich des Bonsireliefs mit der Darstellung des vor Johannes dem Evangelisten knienden Bischofs de Rossi aus dem Lateran sowie mit einem Kreuzigungsrelief in Santa Maria della Consolazione machen dies deutlich (Abb.36 u. 37).



Abb.36: Luigi Capponi, Relief des Bischofs de Rossi, Rom, Battistero di S. Giovanni in Laterano (aus: Gnoli, Capponi, S.89)



Abb.37: Luigi Capponi, Altarrelief, Rom, S. Maria della Consolazione (aus: Gnoli, Capponi, S.88)

Neben der Behandlung der Gewänder und der Gesichter der knienden Personen finden sich auch im Standmotiv der dargestellten Heiligen sowie in der Gestaltung der Wolken und der Gesteinsformationen Parallelen.<sup>818</sup> Das Kreuzigungsrelief in Santa Maria della Consolazione kann dabei sicher Luigi Capponi zugeschrieben werden, da aus dem Jahre

<sup>816</sup> Lorenz weist auch auf eine spezielle Verbindung von Gregor und den Heiligen Rochus und Sebastian hin, ohne diese jedoch genauer zu erläutern. Lorenz, Gregoriusmesse, S.24.

<sup>817</sup> Enrico Guidoni will hier eine Mitarbeit Michelangelos erkennen. So will er neben stilistischen Hinweisen an mehreren Stellen den Buchstaben M für Michelangelo entdeckt haben. Vollendens absurd wird seine Theorie jedoch wenn er in der Marke Michele Bonsis, die seine Initialen M.B. trägt eine versteckte Anspielung auf die Initialen Michelangelo Buonarottis sieht. Geradezu abstrus hingegen sind seine Versuche alle Gegenstände auf dem Relief, deren Bezeichnung im Italienischen mit den Buchstaben „bo“ bzw. „bu“ beginnen auf den Nachnamen Michelangelo Buonarottis zu beziehen, da dieser ebenfalls mit den Buchstaben „Bu“ oder in anderer Schreibweise „Bo“ beginnt (so z.B. die Pestbeule des heiligen Rochus, die auf italienisch „bubbone“ heist). Enrico Guidoni, Michelangelo scultore a Roma prima del 25. giugno 1496, in: Strenna dei Romanisti 61 (2000), S.262ff. u. Anm.14.

<sup>818</sup> Gnoli, Capponi, S.91f.; Davies, Renaissance, S.138; La Malfa, Capponi, S.357f.; Pedrocchi, Storia di una Abbazia, S.43f.

1496 ein Vertrag zwischen dem Künstler und dem Auftraggeber Michele Buttaroni existiert.<sup>819</sup>

Es wird allgemein angenommen, die Reliefplatte sei einige Jahre vor dem Grabmal entstanden. Während man lange von einer Entstehung in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts ausging<sup>820</sup>, schlägt Anna Maria Pedrocchi eine Datierung um 1485 vor.<sup>821</sup> Claudia La Malfa hält hingegen eine noch frühere Entstehung für möglich. Aufgrund der Darstellung der beiden Pestheiligen Sebastian und Rochus ist sie der Ansicht, die Pestepidemie von 1476 könne der Anlass für die Stiftung gewesen sein, und somit ergäben das Ende der 70er bzw. der Anfang der 80er Jahre den zeitlichen Rahmen der Auftragsvergabe.<sup>822</sup>

### 6.1.3 Das Notarsdokument

Über den Zustand der Kapelle im späten 16. Jahrhundert, also gut hundert Jahre nach ihrer Errichtung, gibt ein notarielles Schriftstück Auskunft.<sup>823</sup> In diesem Dokument lassen die Brüder Domenico di Michele Bonsi und Agostino Bonsi vom römischen Notar Curzio Saccoci de Sanctis die Kapelle ihrer Vorfahren beschreiben. Allerdings machen die hier gegebenen Angaben nur eine partielle Rekonstruktion der Kapelle möglich. Die Ausführungen des römischen Notars, der – ebenso verständlicher- wie bedauerlicherweise – die Kapelle und ihre Ausstattung nicht mit den Augen des Kunsthistorikers sah, werfen eine ganze Reihe neuer Fragen auf. Erschwerend kommt hinzu, dass kein zeitgenössischer Plan der Kirche erhalten ist, der einen genauen Grundriss der Kapelle liefern könnte. Obwohl das Dokument des Notars schon lange bekannt ist, blieb eine genauere Auswertung bis jetzt aus.<sup>824</sup> Auch über das Entstehungsdatum herrscht Uneinigkeit. Während man meiner Meinung nach mit Gamurrini die Jahreszahl im Kopf des Dokuments als 1578 lesen muss, wollen Domenico Gnoli und in seiner Folge Anna Maria Pedrocchi hier das Jahr 1598 erkennen.<sup>825</sup> Ein konkreter Anlass für die notarielle Beschreibung der Kapelle wird in

<sup>819</sup> Gnoli, Capponi, S.90.

<sup>820</sup> Gnoli, Capponi, S.98; Claudio Strinati, *La Scultura*, in: Roberto Cannatà u.a. (Hrsg.), *Umanesimo e primo rinascimento in S. Maria del Popolo*, Roma 1981, S.41; Röhl, Capponi, S.274.

<sup>821</sup> Pedrocchi, *Storia di una Abbazia*, S.40.

<sup>822</sup> La Malfa, Capponi, S.358. Marianne Lorenz datierte es 1956 „um 1470“ (Lorenz, *Gregoriusmesse*, S.108). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch aus dem Leben des heiligen Gregor eine Geschichte überliefert ist, welche ihn als Bekämpfer der Pest zeigt. Mit der „litanía septiformis“ und einer Prozession aus sieben Kirchen nach Santa Maria Maggiore, während der ein Engel über der Engelsburg erschien, beendete er eine Pestepidemie in der Stadt Rom; vgl. Johann Evangelist Stadler, *Vollständiges Heiligenlexikon*, Augsburg (2.Bd.)1861, S.488 (Nachdruck Hildesheim-New York 1975), S. 485-493.

<sup>823</sup> ASR, *Notai Capitolini*, vol.1549 (Notar Curzio Saccoci de Sanctis), f.334r.ff. Vgl. hierzu auch Anm.795.

<sup>824</sup> Auch Gamurrini kannte es in einer Abschrift des Bonsi-Archivs in Florenz. Gamurrini, *Istoria*, S.489.

<sup>825</sup> Gnoli, Capponi, S.96f., Anm.1; Pedrocchi, *Storia di una Abbazia*, S.38.



dem Schriftstück nicht erwähnt. Es ist aber anzunehmen, dass sich die Nachkommen von Antonio und Michele Bonsi mit diesem Dokument des Besitzes der Kapelle noch einmal schriftlich versichern wollten. In diesem Zusammenhang würde auch das Datum 1578 einen Sinn ergeben, da wenige Jahre vorher das Kloster von San Gregorio vom Benediktiner- auf den Kamaldulenserorden übergegangen war. Vielleicht beauftragten die Brüder vor dem Hintergrund dieser Veränderungen den Notar, um keinen Zweifel an ihren Besitzansprüchen aufkommen zu lassen. In dem Dokument werden die Brüder als Söhne eines Michele Bonsi bezeichnet. Es ist wohl anzunehmen, dass einer der beiden Gründer der Kapelle einen Sohn namens Michele hatte und dieser deren Vater war.<sup>826</sup>

Das Dokument verrät zunächst die Lage der Kapelle innerhalb der Kirche San Gregorio und gibt dann Hinweise auf weitere Ausstattungsgegenstände sowie deren Standorte. Die Kapelle selbst befand sich rechts neben der Chorkapelle und war laut Aussage des Schriftstückes dem heiligen Gregor geweiht (Abb.38 u. 39).<sup>827</sup>



Abb.38: San Gregorio Magno, Rom, ehem. Kapelle der Bonsi, heutiger Zustand (Foto: Autor)



Abb.39: S. Gregorio Magno, Rom, ehem. Kapelle der Bonsi mit Blick in den Nebenraum (Foto: Autor)

Auch wenn die Kapelle heute nicht mehr ihr ursprüngliches Gesicht zeigt, so ist doch anzunehmen, dass der jetzige Grundriss demjenigen des 15. Jahrhunderts in seiner Grundanlage entspricht.<sup>828</sup> Der erste detailliertere Grundriss der Kirche stammt vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ist damit nach der grundlegenden Renovierung durch die Kardinäle Salviati und Baronio in den Jahren 1595-1606 entstanden.<sup>829</sup> Er zeigt eine

<sup>826</sup> Eine genauere Abstammung lässt sich nicht rekonstruieren. Die Söhne des Michele Bonsi, der zur Zeit der Errichtung des Grabmals schon 35 Jahre zählte, können sie jedenfalls auf keinen Fall sein.

<sup>827</sup> „...Capella’ Sti.Gregory In eod templo istam at latujs Altaris Maiory ad manum dexteram...” ASR, Notai Capitolini vol.1549, f.334r.

<sup>828</sup> Pedrocchi, Storia di una Abbazia, S.44. Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang auf eine Werk, welches sich allerdings nicht auffinden ließ: P.A.Uccelli, Memorie delle Messe Gregoriane, Napoli 1878. Ebd. S.49 Anm.30, vollständiger Titel ebd. S.206.

<sup>829</sup> Der Plan stammt von Robert de Cotte. Vgl. Pedrocchi, Storia, S.146, Fig.118.

zum Seitenschiff offene Kapelle. Merkwürdigerweise ist hier der Durchgang zu dem kleinen Nebenraum, der im Notarsdokument beschrieben wird und der auch heute noch vorhanden ist, nicht eingezeichnet (Abb.39).

Laut Aussage des römischen Notars betrat man die Kapelle durch ein Marmorportal, dessen beide Türpfosten jeweils von einem Wappen geschmückt waren. Entweder grenzte eine Balustrade die Kapelle zum Schiff hin ab, oder es handelte sich um einen gänzlich abgeschlossenen Kapellenraum. Bei den Wappen handelte es sich um das Familienwappen der Bonsi: ein Rad mit acht Speichen ohne Ring, das der Notar auch an den Rand seines Dokuments zeichnete.<sup>830</sup> Die Anbringung von Stifterwappen auf den Pfosten einer Türe erscheint recht ungewöhnlich, denn normalerweise befinden sich – sowohl in Rom als auch in Florenz – Familienwappen über dem Portal einer Kapelle. Handelte es sich jedoch um den Durchgang in einer Balustrade, dann wäre die Anbringung der Wappen auf den Pfosten verständlicher.

Der römische Notar hält nach der Beschreibung des Portals fest, dass sich beim Betreten der Kapelle rechter Hand ein Monument aus weißem Marmor befunden habe. Es folgt eine detaillierte Beschreibung des Grabmals, das sich heute im Portikus befindet. Das Dokument präzisiert die Standortbeschreibung des Grabmals mit den Worten „nella facciata del muro“, also der Front oder Schauseite der Mauer.

Führt man sich das heutige Aussehen der Kapelle vor Augen, ergeben sich für eine Anordnung des Grabmals an dieser Stelle jedoch einige Probleme. Der Wandabschnitt der rechten Kapellenseite zwischen dem Anfang des Kapellenraums und der Türe, die in den Nebenraum führt und die im Notarsdokument erwähnt wird, scheint nicht auszureichen, um ein Grabmal aufzunehmen, welches in der Breite 2,70 Meter misst.<sup>831</sup> Sollte der Notar nicht schlichtweg links und rechts verwechselt haben, könnte sich das Grabmal allerdings auf der Höhe des Altares an dem Wandabschnitt befunden haben, der links an die Türe des Nebenraums anschließt. Dies würde voraussetzen, dass die ursprüngliche Kapelle im Gegensatz zur heutigen nicht mit einem runden Abschluss versehen war. Unter Umständen kann man noch einen dritten Aufstellungsort in Betracht ziehen. Es ist zu fragen, ob die Kapelle vielleicht nicht wie heute zum Schiff hin offen, sondern durch eine Wand von diesem getrennt war. Das könnte sowohl das Vorhandensein eines Portals mit Türpfosten erklären, als auch den Ausdruck „nella facciata del muro“, womit dann die Innenfassade der Eingangswand gemeint wäre. Ob an einer solchen Stelle allerdings ein Grabmal zu erwarten wäre, ist fraglich.

<sup>830</sup> „una rota con otto razzi senza giro“ ASR, Notai Capitolini vol.1549, f.334v.

<sup>831</sup> Der Kustode von S.Gregorio war so freundlich, mir eine provisorische Vermessung des Kapellenraums zu erlauben.



Bei der Beschreibung des Grabmals erwähnt das Notariatsdokument die beiden Porträtbüsten, die Inschrift, die Wappen und die Mariengruppe, nicht aber den Aufsatz mit dem Lilienwappen. Das ist eine Tatsache, die verwundert, waren doch der römische Notar und seine Klienten insbesondere an den Wappen, die in der Kapelle angebracht waren, interessiert. Diese werden ansonsten stets sehr ausführlich beschrieben und wurden vom Notar sogar an den Rand des Dokuments gezeichnet.

Der Notar setzt seinen Rundgang durch die Kapelle fort, indem er auf zwei Grabplatten hinweist, die sich in der Nähe des Eingangs im Fußboden befanden.<sup>832</sup> Wer dort begraben war und wann dies geschah, wird nicht erwähnt. Im Fussboden waren, wie er an anderer Stelle beschreibt, auch farbige Kacheln mit Zeichen und Wappen der Familie Bonsi in den Farben Gelb und Türkis eingelassen, die allerdings schon zur Zeit des Notarsdokuments stark beschädigt waren.<sup>833</sup>

Die Rückwand der Kapelle wurde dem Dokument zufolge – wie auch heute – von zwei Fenstern durchbrochen. Diese werden als „finestrelle tonde“ bezeichnet und waren mit Glasfenstern versehen, in denen das Wappen der Familie in den Farben Gelb und Türkis eingearbeitet war.<sup>834</sup>

Es folgt nun die Beschreibung der Reliefplatte mit den drei Szenen aus dem Leben Gregors des Großen. Das Schriftstück des römischen Notars erwähnt die Inschriften nicht und geht über die Darstellungen der Visionen des heiligen Papstes mit der lapidaren Bemerkung hinweg, es seien dort mehrere Figuren abgebildet.<sup>835</sup> Die einzelnen Wappen werden wiederum sehr ausführlich beschrieben und am Rand des Dokuments in kleinen Zeichnungen festgehalten.<sup>836</sup>

Die Literatur zu San Gregorio geht davon aus, dass die Reliefplatte die heutige Funktion als Altarantependium auch in der ursprünglichen Anordnung der Kapelle einnahm. Der Text des Notardokuments aus dem Jahre 1578 legt allerdings eine andere Anbringung nahe, welche natürlich auch nicht zwingend die originale Verwendung widerspiegeln muss. Dort heißt es: Über dem Altar, an seiner hinteren Seite, befand sich eine Marmorplatte, welche den Altar um ca. vier Handbreit überragte und gegen

<sup>832</sup> „Nel pavimento della Cappella appresso la entrata della Cappella vi erano doj bocche di tombe con li sui coperchi.“ ASR, Notai Capitolini vol.1549, f.335r.

<sup>833</sup> ASR, Notai Capitolini vol.1549, f.335v. Zum Wappen vgl. auch die Beschreibung bei Gamurrini: „...e portano in campo turchino un gran ruota d’oro.“ Gamurrini, Istoria, S.14.

<sup>834</sup> ASR, Notai Capitolini, vol.1549, f.335r.

<sup>835</sup> „...figurata verso altare, di figure diverse...“ ASR, Notai Capitolini, vol.1549, f.335r.

<sup>836</sup> „alla prima colonetta [...] vi era un’arme piccola fatta nel modo come in margine cio e un’scudo chiuso per la meta. et da una banda vi era una rota con otto razzi et dal altra vi erano tre mezze lune con una sbarra sotto. a piede a’laltra colonetta che seguiva vi era un’ marco con un’ B et un’ M [...] a piedi alla terza colonetta che seguiva vi era un’giglio et alla quarta et ultima vi era la rota con otto razzi.“ ASR, Notai Capitolini, vol.1549, f.335r.

den Altar mit mehreren Figuren geschmückt war und von vier Säulchen in drei Quadrate unterteilt wurde.<sup>837</sup> Diesem Text zufolge nahm die Reliefplatte also eher die Funktion eines Altarbildes ein. Die Bemerkung, sie überrage den Altar um ca. vier Handbreit stimmt in etwa mit den Maßen der Platte überein: Vier römische Palmi ergeben ca. 89cm, die Höhe der Platte beträgt 83 cm.

Wenige Jahre nach der Erstellung des notariellen Dokuments ließ Kardinal Baronio alle Altäre der Kirche erneuern. Er versah auch den Altar der Bonsi 1603 mit einem neuen Antependium und einer Inschrift, die an die 30 Messen des heiligen Gregor erinnerte. Bei den Renovierungen des Jahres 1727 wurde die Reliefplatte dann an der Vorderseite des Altartisches angebracht.<sup>838</sup>

Als nächstes Ausstattungsstück der Kapelle erwähnt der Notar „un’poggiolo di quadretti smaltati.“<sup>839</sup> Dabei könnte es sich um eine Art Sängerkanzel gehandelt haben, die vielleicht mit Glassteinen verziert war.<sup>840</sup> Über diesem *poggiolo* waren 1578 drei Wappen zu sehen.<sup>841</sup> Links ein Allianzwappen der Bonsi und Strozzi, in der Mitte ein Wappen mit drei senkrechten Balken, das von einer Bischofsmütze (*mitra*) bekrönt wurde, und rechts schließlich wieder das Bonsiwappen. Da auch das Wappen mit der Bischofsmütze in den Bonsifarben Gelb und Türkis gehalten war, könnte es sich um dasjenige von Monsignore Antonio Bonsi handeln.<sup>842</sup> Auch auf dem *poggiolo* selbst waren Wappen angebracht: Ein Bonsiwappen, das erwähnte Bischofswappen und ein „merco come sopradetto“, womit vielleicht das Zeichen Michele Bonsis gemeint sein könnte. Sollte das Bischofswappen dasjenige des Antonio Bonsi sein (er war der erste Bischof seiner Familie) und sollte es zum ursprünglichen Aussehen dieser Empore gehören, dann wäre eine Entstehungszeit nach 1528 anzunehmen, da Antonio Bonsi erst in jenem Jahr zum Bischof von Terracina ernannt worden war.<sup>843</sup>

Es folgt die Beschreibung des Nebenraumes der Kapelle, den der Notar als „Cappelletta“ bezeichnet. Auf dem marmornen Architrav der Eingangstüre zu jener

<sup>837</sup> „...sopra al Altare dalla banda di dietro vi era una pietra di marmo che sopravanzava l altare circa quattro palmj figurato verso laltare di figure diverse et partita in tre quadri divisi da quattro colonette di forma quadra...“ ASR, Notai Capitolini, vol.1549, f.335r.

<sup>838</sup> Pedrocchi, Storia di una Abbazia, S.159.

<sup>839</sup> ASR, Notai Capitolini, vol.1549, f.335r.

<sup>840</sup> Die Beschreibung dieses Objektes folgt auf jene des Altarreliefs, und der Schreiber merkt an, es habe sich „incontro del detto monumento“ befunden, also gegenüber des schon beschriebenen Monuments. Da er aber bisher nur das Grabmal als Monumento bezeichnet hat, scheint sich die Richtungsangabe „gegenüber“ wohl eher auf das Grab als auf das kurz davor beschriebene Altarrelief zu beziehen.

<sup>841</sup> ASR, Notai Capitolini, vol.1549, f.335r.f. Er verweist wieder auf seine Zeichnungen am Blattrand.

<sup>842</sup> Antonio Bonsi war ein Vertrauter Clemens VII. und wurde von diesem u.a. zum Botschafter von Florenz und 1528 zum Bischof von Terracina ernannt.

<sup>843</sup> Das Zeichen Michele Bonsis wäre auch zu diesem Zeitpunkt nicht überraschend. Noch 1529 erscheint in der Mitgliedliste der Compagnia della Pietà ein Michele Bonsi. AASGF, vol.384, Mitgliederliste 1529.

kleinen Kapelle fand sich wieder ein Wappen der Familie Bonsi. Den Giebel der Türe schmückte ein Kressesegment, das mit einer in Stein gehauenen roten Lilie versehen war.<sup>844</sup> Hier stellt sich die Frage, ob nicht vielleicht dieser Türaufsatz bis heute überdauert hat. Wie oben schon erwähnt, fällt nämlich auf, dass das Dokument des späten 16. Jahrhunderts bei der Beschreibung des Grabmals nicht den Aufsatz mit der Florentiner Lilie erwähnt. Das ist umso verwunderlicher, da dem Notar ansonsten insbesondere die verschiedenen Wappen, die in der Kapelle zu sehen sind, wichtig sind. Stattdessen berichtet er, es habe sich dort „in cima“, also am oberen Ende, die Madonna mit dem Jesusknaben befunden.<sup>845</sup> Könnte es sich bei dem heutigen Aufsatz des Grabmals also um den ehemaligen Türgiebel handeln, der bei der Demontage der Kapelle auf das im Portikus neu aufgestellte Grabmonument gesetzt wurde? Dies wäre durchaus möglich, denn solche Muschelsegmentbogen dienten auch als Türbekrönungen, wie z.B. die Türen in der alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz beweisen. Allerdings ist einzuwenden, dass eine solcher Abschluss auch für ein Grab jener Zeit alles andere als ungewöhnlich ist und uns in Rom zum Beispiel an den Monumenten für Lorenzo Colonna oder den Bischof Coca begegnen.<sup>846</sup>

Von der Ausstattung des Nebenraums erwähnt das Dokument nur zwei Objekte. Zum einen ein weiteres Wappen der Bonsi, welches sich in der Mitte des Gewölbes befand, zum anderen eine im Boden eingelassene quadratische Grabplatte. In den vier Ecken der Platte sei das Allianzwapen der Bonsi und Strozzi zu sehen gewesen. Wer dort begraben war, wird allerdings nicht erwähnt.

Damit endet die Beschreibung der Kapelle im Dokument des römischen Notars.

#### **6.1.4 Die Familie Bonsi und die Gregorsmesse**

Die römischen Reiseführer des sechzehnten und der nachfolgenden Jahrhunderte berichten von zahlreichen Ablässen in der Kirche San Gregorio, die zum Teil noch auf das Wirken Gregors des Großen zurückgehen sollen. Dabei stimmen alle darin überein, dass jedem, der sich im Bereich des Klosters bestatten ließe, die Qualen des Fegefeuers erspart blieben.<sup>847</sup> Die Kunde dieser Gnade sei Papst Gregor durch einen Engel

<sup>844</sup> An dieser Stelle verwendet der Notar das Wort Cappella statt Cappelletta. Er bezieht sich jedoch sicherlich immer noch auf die Türe des kleinen Nebenraums. ASR, Notai Capitolini, vol.1549, f.335v.

<sup>845</sup> „...in cima del guale vj era la Madonna con figlio inbraccio...“ ASR, Notai Capitolini, vol.1549, f.334v.

<sup>846</sup> Hätte sich das Grabmal an der linken Wand befunden, so hätte ein dem Abschluss des Grabes ähnlicher Aufsatz auf der Türe sicherlich eine schöne optische Parallele gebildet. (Ich danke Steffi Roettgen für diesen Hinweis.) Es bliebe dann allerdings weiterhin auffällig, dass der Notar das Florentiner Wappen bei der Beschreibung des Grabes nicht erwähnt.

<sup>847</sup> So berichtet 1518 Fra Mariano da Firenze: „orans atque Deum deprecans, ut omnes qui in eo sepulturam eligerent, poenas Purgatorii evaderent.“ Fra Mariano, *Itinerarium Urbis Romae*, S.143. Vgl. auch: M. Andrea Palladio, *Descrizione de le Chiese, Stationi, Idulgenze & Reliquie de Corpi Sancti*, che

mitgeteilt worden. Ebenso überliefern sie, dass Gregor vier der Altäre der Kirche mit besonderen Ablässen privilegiert habe. Eine an einem jener Altäre gefeierte Messe befreie eine Seele aus der Pein des Fegefeuers.<sup>848</sup> Die früheren Beschreibungen der Kirchen Roms kennen hingegen nur einen einzigen derart privilegierten Altar, an dem Gregor selbst oft die Messe gefeiert haben soll.<sup>849</sup> Dabei handelt es sich um den Altar, der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts Bestandteil der Kapelle der Familie Bonsi wurde.

Die Gebrüder Bonsi sind die ersten Florentiner, die man in der Kirche San Gregorio antrifft. Erst für die Zeit um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert überliefert Forcella dann weitere Inschriften von Florentinern. Dabei sticht vor allem die Präsenz der Familie Tornabuoni ins Auge, die in Santa Maria sopra Minerva bereits über eine eigene Familienkapelle verfügte. Dennoch fanden sowohl Nofri Tornabuoni, Elisabetha Tornabuoni und auch die Frau Simone Tornabuonis ihre letzte Ruhestätte in San Gregorio.<sup>850</sup>

Irene Polverini Fosi bezeichnet die Gruppe der Florentiner, die sich ab 1499 in San Gregorio versammelten, als einen „nucleo medico“<sup>851</sup>, und in der Tat weisen insbesondere die Tornabuoni einen engen Bezug zur Familie Medici auf.<sup>852</sup> Die Präsenz der Familie Bonsi ist damit allerdings nicht zu erklären, da man sie hier schon zwei Jahrzehnte vor der Entstehung dieses „nucleo medico“ antrifft. Der damalige Abt des Klosters San Gregorio, der aus einer Genueser Familie stammende Pietro Negroni, scheint aber sowohl Kontakte zu den Medici besessen zu haben<sup>853</sup> als auch mit Papst Sixtus in Verbindung gestanden zu sein. Schließlich war der Papst mitverantwortlich dafür, dass dem Konvent und der Kirche neuer Glanz verliehen wurde. An Kirche und Portikus wurden Restaurierungsarbeiten durchgeführt und der Klosterbau wurde

---

sonno in la Citta de Roma, Roma 1554, hg. von Lionello Puppi, Vicenza 2000, S.62.

<sup>848</sup> Pietro Martire Felini, Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma Citta di Roma, Roma 1610, mit einem Beitrag von Stephan Waetzoldt, Berlin 1969, S.165.

<sup>849</sup> M. Andrea Palladio, Descrizione de le Chiese, Stationi, Idulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sonno in la Citta de Roma, Roma 1554, hg. von Lionello Puppi, Vicenza 2000, S.62.

<sup>850</sup> Vgl. Forcella, *Iscrizioni*, Bd.II, S.102ff. Zu Nofri Tornabuoni (+1499) vgl. Kap.II.2. Elisabetha (1510) war mit Pandolfo della Casa, einer den Medici eng verbundenen Familie, verheiratet; Catherina Alberti (1534) war mit Simone Tornabuoni verheiratet. Weitere Florentiner in S. Gregorio: ein Mitglied der Familie Vantaggi (1513), Francesco Poggio (1522) und die Frau Filippo Capponis. Ebd.

<sup>851</sup> Fosi, *Presenza*, S.48.

<sup>852</sup> Simone Tornabuoni weist in der Grabinschrift für seine Frau Catherina Alberti in S.Gregorio mit den Worten: „MEDICAEAE DOMUI CONIUNCTIS“ sogar ausdrücklich auf diese Verbindung hin.

<sup>853</sup> Im Dezember 1478 schrieb Kardinal Iacopo Ammanati ein Empfehlungsschreiben für dessen Bruder Stefano Negroni an Lorenzo de' Medici, in welchem er dessen Verwandtschaft zu Abt Pietro hervorhob. Iacopo Ammanati Piccolomini, *Lettere* (1444-1479), hg. von Paolo Cherubini, Roma 1997, Bd.III, S.2225f. Zu Pietro Negroni vgl. auch: Bartola, *Regesto del Monastero*, Bd.II, S.346, Anm.1.

vergrößert.<sup>854</sup> Papst Sixtus IV. bestätigte auch noch einmal ausdrücklich den schon angesprochenen Ablass, der jeder der im Bereich des Klosters bestatten Personen die Qualen des Fegefeuers erließ.<sup>855</sup> Das Engagement der Bonsi in San Gregorio scheint gut in den Rahmen der Renovierungsbemühungen zu passen. Aber auch zu Sixtus IV. hatten die Brüder Kontakt, wie der eingangs erwähnte Brief aus dem Jahre 1489 zeigt.<sup>856</sup> In den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts regelten die beiden Brüder auch die Geschäfte von Raffaele Sansoni Riario, einem Neffen und besonderen Günstling des Papstes.<sup>857</sup>

#### 6.1.4.1 Fra Agnolo Bonsi

Für die Entscheidung der Brüder Antonio und Michele Bonsi, eine Kapelle in San Gregorio Magno auszustatten, spielten bestimmt die umfangreichen Ablässe und die gesteigerten Attraktivität der Kirche durch die Renovierungen des Papstes eine wichtige Rolle. Darüber hinaus könnte aber auch ein Ereignis mitgewirkt haben, durch das sich die Familie Bonsi auf enge Weise mit Gregor dem Großen verbunden fühlte. So berichtet Eugenio Gamurrini, dass der Sohn von Antonio Bonsi und Elisabetta Strozzi unter dem Namen Fra Agnolo in den Franziskanerorden eingetreten und während einer Weihnachtsmesse in der Florentiner Kirche San Salvatore zum Protagonisten eines wundersamen Ereignisses geworden sei.<sup>858</sup> Gamurrini bezieht sich dabei auf Fra Dionisio Pulinari, der darüber in seiner 1580/81 zusammengestellten Chronik der „Fрати Minori della Provincia di Toscana“ berichtet.<sup>859</sup> Während der Priester bei der Wandlung die Hostie in die Höhe hielt, habe sich Fra Agnolo zum Altar gestürzt, habe sich niedergekniet und ohne Unterlass *Verbum caro factum est* gesungen. Er habe dies getan, da sich vor seinen Augen die Hostie in einen „bellissimo Puttino“ verwandelt habe. Bei seinem Tode soll Fra Angnolo das *Te Deum* gesungen haben und in dem Moment gestorben sein, als er das *Sanctus* erreicht hatte.<sup>860</sup> Es geht aus der Überlieferung

<sup>854</sup> Pedrocchi, San Gregorio, S.16; Pedrocchi, Storia di una Abbazia, S.34. Einen Auftakt der Renovierungsarbeiten stellte wohl schon das 1469 von Abt Amatisco gestiftete Altarrelief aus der Hand Andrea Bregnos dar. Ebd.

<sup>855</sup> Pedrocchi, Storia di una Abbazia, S.49, Anm.27.

<sup>856</sup> ASF, Otto di Pratica, Reg.7 (370), f.366ff.

<sup>857</sup> Lorenz Böniger, Francesco Cambini (1432-1499): Doganiere, commissario ed imprenditore fiorentino nella „Pisa Laurenziana“, in: Bollettino Storico Pisano LXVII (1998), S.45, Anm.107.

<sup>858</sup> Gamurrini, Istoria, S.489.

<sup>859</sup> Fra Dionisio da Firenze Pulinari O.F.M., Cronache dei Frati Minori della Provincia di Toscana (secondo l' Autografo d'Ognisanti) ed. dal P. Saturnino Mencherini, O.F.M., Arezzo 1913, S.201.

<sup>860</sup> Pulinari, Cronache, S.201. Die vollständige Textpassage, die auch bei Gamurrini zu finden ist (Gamurrini, Istoria, S.489) lautet: „Fra Angelo Bonsi Cherico Fiorentino di Casata nobile, vero Angelo di nome, e di fatti, che la sua conversazione Angelica, giovane pieno di onesta e religiosa, bello nell'aspetto, affiduo all'orazione, [...], pietoso; amato da Dio, e dagli huomini; questo infermo di fisico, la notte della nascita del Signore, mentre, che nella Messa il Sacerdote alzava il Santissimo Corpo di Christo, differito avanti i gradi dell' Altar maggiore, della Chiesa eccelsa di S.Salvadore; questo corte, e s'inginocchiò

allerdings nicht eindeutig hervor, ob sich der Tod direkt im Anschluss an die Vision ereignete. Gamurrini nimmt an, die Vision bzw. der Tod des jungen Agnolo Bonsi habe sich in den Jahren zwischen 1480 und 1490 ereignet.<sup>861</sup> Bedenkt man, dass laut Pompeo Litta die Eltern des Mönchs, Antonio Bonsi und Elisabetta Strozzi, erst im Jahre 1483 heirateten<sup>862</sup>, scheint es kaum möglich, dass sich die Vision des Mönches vor 1490 ereignet habe, da Fra Agnolo ansonsten deutlich zu jung gewesen wäre. Die Analogie zwischen der Vision des Familienmitgliedes und der Vita des heiligen Gregor kann folglich für die Entscheidung des Jahres 1481, eine Gregorskapelle in eben jener Kirche einzurichten, in welcher dieser heilige Papst auch selbst gewirkt haben soll, wohl keine Rolle gespielt haben.

Allerdings könnte die Bestellung der Reliefplatte, die im zentralen Feld die Christuserscheinung vor Gregor dem Großen zeigt, möglicherweise eine Reaktion auf die Vision des Agnolo gewesen sein. Möchte man diese These auf die Spitze treiben, so könnte man im mittleren der drei Reliefs eine Darstellung des jungen Fra Agnolo sehen. In der Reihe der drei Mönche der vordersten Reliefebene auf der rechten Hälfte des Feldes, die der Vision des heiligen Gregor beiwohnen, sticht die mittlere Figur ins Auge. Sie unterscheidet sich in ihrem Gesichtsausdruck in auffälliger Weise von den übrigen Zuschauern. Ihr Mund ist geöffnet, und man hat fast den Eindruck, sie sei die einzige, die nicht nur Gregor beim Feiern der Messe beobachtet, sondern auch das Wunder wahrnimmt, das sich auf dem Altartisch abspielt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Angabe des römischen Notars, in dem Nebenraum der Kapelle habe sich eine Grabplatte mit dem Allianzwapen der Strozzi und Bonsi befunden. Dieser Raum war dadurch besonders privilegiert, dass sich der heilige Gregor hier oft aufgehalten haben soll. Wenn hier nicht Elisabetta Strozzi begraben lag, war hier dann vielleicht das Grab ihres Sohnes, dem eine *gregorianische Vision* zuteil geworden war? Zu bedenken bleibt dabei allerdings, dass Fra Agnolo dem Franziskanerorden angehörte, während San Gregorio den Benediktinern unterstand. Auch in Florenz trifft man die Familie Bonsi – jedoch erst ab 1513 – mit einer Benediktiskapelle bei den

---

fra' Cantori, e cantava; Verbum caro factum est, continuamente replicando le medesime parole, perche lui vedeva l'Ostia trasformata in un bellissimo Puttino; e quando questo divotissimo giovane, fu presso alla morte, comincio a cantare il Te Deum, e quando fu al Sanctus, mando fuori lo spirito; ma i Frati, e Secolari, che per la divozione erano molti, e fra gli altri in Santo vecchio Fra Pietro da Scarperia, allora di poi per molti giorni piangeva sopra la sepoltura, dicendo tardi ti ò conosciuto, e presto ti ò perduto figliuolo benedetto. prega per me il Signore, il quale adesso godi, e me hei lasciato nell'angustie della vecchiaia.”

<sup>861</sup> Gamurrini, *Istoria*, S.489.

<sup>862</sup> Litta, *Famiglie*, Bd.IV, Strozzi Tav. XII.

Benediktinern der Florentiner Badia an.<sup>863</sup> Davor scheinen Mitglieder der Familie in der Andreaskapelle der Karmeliterkirche Santa Maria del Carmine als Stifter in Erscheinung getreten sein.<sup>864</sup>

#### **6.1.4.2 Die Darstellung der Gregorsmesse und Fragen ihrer Ikonographie**

Eine genaue Untersuchung der Bilder der Reliefplatte und ihrer Ikonographie kann meiner Meinung nach Hinweise auf einen weiteren möglichen Entstehungskontext dieses Kunstwerkes liefern. Die drei Darstellungen auf dem Bonsirelief sind im Italien der Renaissance etwas ganz und gar Ungewöhnliches, ein Faktum, dass allerdings die kunsthistorische Forschung bislang wenig interessiert hat.<sup>865</sup> Denn obwohl sich die hier erzählten Wunder des heiligen Gregorius allesamt in Rom ereignet haben sollen und der auf diesen Heiligen zurückgehende Brauch, dreißig Messen für die Verstorbenen zu lesen, weit verbreitet war<sup>866</sup>, fand die Darstellung der Gregorsmesse in der italienischen Kunst so gut wie keinen Niederschlag.<sup>867</sup> Während sich also in Italien die Darstellungen Gregors weitgehend auf seine Rolle als Kirchenvater beschränkten, entstand nördlich der Alpen eine Reihe von Kunstwerken, die sich auch seiner Wunder annahmen. Insbesondere die Darstellung der Gregorsmesse mit der Erscheinung des Heilands erfreute sich dort zwischen ca. 1450 und 1520 größter Beliebtheit und erhielt eine festgelegte Ikonographie.<sup>868</sup> Doch auch von dieser im Norden entwickelten Ikonographie weicht unsere Darstellung in vielen entscheidenden Punkten ab. Darüber hinaus sind meines Wissens sowohl die Zusammenstellung der drei hier abgebildeten Szenen als auch die Darstellung der Geschichte von der Errettung des Mönches Giusto beispiellos in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts.

Wie kam es also zur Entstehung eines für den italienischen und römischen Kunstraum so ungewöhnlichen Werkes? Eine mögliche Antwort auf diese Frage kann insbesondere

<sup>863</sup> Ernesto Sestan/Maurilio Adriani/Alessandro Guidotti, *La Badia Fiorentina*, Firenze 1982, S.196; Paatz, *Kirchen von Florenz*, Bd.I, S.294; später auch in SS.Michele e Gaetano, ebd. Bd.IV. S.174ff.

<sup>864</sup> Gamurrini, *Istoria*, S.485; Paatz, *Kirchen von Florenz III*, S.226. Paatz gibt den Namen mit „Bongi oder Bonsi“ an. Ebd.

<sup>865</sup> Einzig Marianne Lorenz geht darauf in ihrer Dissertation aus dem Jahre 1956 näher ein. Lorenz, *Gregoriusmesse*, insb. S.23f.

<sup>866</sup> Vgl. z.B. zum Jahr 1512: *Diario romano di Sebastian di Branca Tedallini*, hg. von Paolo Piccolomini, (RIS 23,III), Città di Castello 1904, S.337.

<sup>867</sup> Zu den wenigen italienischen Beispielen vgl. Lorenz, *Gregoriusmesse*, S.107ff.

<sup>868</sup> Einen Überblick über die Forschung zur Gregorsmesse bei: Esther Meier, *Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Köln-Weimar-Wien 2006, S.16ff. Die Forschungsgruppe „Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum“ und der SFB 496 „Symbolische Kommunikation im Mittelalter“ der Universität Münster haben zum Thema der Gregorsmesse eine Bilddatenbank aufgebaut. Thomas Lentjes u.a., *Die Gregorsmesse – eine Bildwissenschaftliche Datenbank* (<http://gregorsmesse.uni-muenster.de>), in welcher das hier besprochene Relief allerdings nicht auftaucht.

das zentrale Relief, das die Gregorsmesse mit der Erscheinung des Schmerzensmannes zum Thema hat, liefern. Es ist anzunehmen, dass diese Geschichte aus dem Leben des Heiligen lange Zeit nur mündlich überliefert worden ist, da bildliche Darstellungen in diesem Fall schriftlichen Quellen vorangehen.<sup>869</sup> Der Entstehungsort der mündlichen Legendentradition, die sich um die Erscheinung des Schmerzensmannes vor Gregor rankt, scheint die Stadt Rom gewesen zu sein.

Verbreitet ist die Ansicht, es handle sich hier um eine erweiterte Version der Geschichte einer ungläubigen Hostienbäckerin. Die Zweifel dieser Frau am Messopfer wurden durch die Verwandlung einer Hostie in einen blutigen Finger, die sich während einer Messe Gregors des Großen ereignete, zerstreut.<sup>870</sup> In jüngerer Zeit wurde jedoch zu Recht darauf hingewiesen, dass es sich hier um ein Wandlungswunder handelt, wohingegen wir es bei der Erscheinung des Schmerzensmannes mit einem Erscheinungswunder zu tun haben.<sup>871</sup> Auch wurde immer wieder betont, dass es sich bei der Gregoriusmesse nicht lediglich um eine Erzählung hagiographischen Charakters aus dem Leben des heiligen Papstes handle, sondern dass in dieser Szene insbesondere religiöse und kirchenpolitische Aspekte, wie Fragen der Transsubstantiationslehre oder des Ablasswesens, thematisiert werden.<sup>872</sup> Es ist jedoch anzunehmen, dass solche theologischen Aspekte beim Reliefbild der Bonsi höchstens eine untergeordnete Rolle spielen. So wie die Versuche, die zahlreichen Darstellungen der Gregoriusmesse nördlich der Alpen mit der Lehre der Transsubstantiation in Zusammenhang zu bringen, unlängst eine Absage erhielten, so kann man dies auch für unser römisches Beispiel annehmen.<sup>873</sup> Ohne näher auf theologische Dispute einzugehen, kann festgehalten werden, dass Papst Gregor auf dem Relief weder beim Akt der Wandlung gezeigt wird, noch eine Patene oder eine Hostie im Bild zu sehen sind. Gezeigt wird hingegen, wie

<sup>869</sup> Heike Schlie, Die Autoritätsmuster der ‚Gregorsmesse‘ – Umdeutung und Auflösung eines Zeichensystems, in: Frank Büttner/Gabriele Wimbock (Hrsg.), *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, München 2004, S. 75f.

<sup>870</sup> Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, S. 178. Vgl. Lorenz, *Gregoriusmesse*, S. 12ff.; Uwe Westfeling, *Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität*, Köln 1982, S. 16.

<sup>871</sup> Heike Schlie, *Erscheinung und Bildvorstellung im spätmittelalterlichen Kulturtransfer: Die Rezeption der Imago Pietatis als Selbstoffenbarung Christi in Rom*, in: Andreas Gormans/Thomas Lentz (Hrsg.), *Das Bild der Erscheinung, Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild Bd.3)*, Berlin 2007, S. 59f.; Meier, *Gregorsmesse*, S. 24ff.

<sup>872</sup> Heike Schlie bezeichnete die Darstellung der Gregoriusmesse zuletzt als „Autoritätsmaschine, in der wiederholt mit dem Argument traditioneller, anerkannter Autorität eine jeweils neue Autorität hergestellt wird“, und dabei ginge es vor allem um die „vielfältige Legitimation der kirchlichen Institutionen und ihres Heilsvermittlungsanspruches, um Rom als Pilgerziel, um Ablaßpraxis, um das Papstamt und den Konziliarismus, um Visionen, Reliquien, Bilder und die Eucharistie“. Schlie, *Autoritätsmuster der Gregorsmesse*, S. 76f. Vgl. auch: Lorenz, *Gregoriusmesse*, S. 26ff.

<sup>873</sup> Claudia Gärtner, *Die „Gregorsmesse“ als Bestätigung der Transsubstantiationslehre?*, in: Andreas Gormans/Thomas Lentz (Hrsg.), *Das Bild der Erscheinung, Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild Bd.3)*, Berlin 2007, S. 126; Meier, *Die Gregorsmesse*, S. 97.



das Blut des Schmerzenmannes in den Messkelch fließt. Auch das macht deutlich, dass die Frage der Transsubstantiationslehre hier keine Rolle spielt, da ihr damit in einem zentralen Moment widersprochen wird.<sup>874</sup> Sie hat auch in der aktuellen theologischen Diskussion um 1500 keine größere Bedeutung, auch nicht bei Savonarola, zu dem die Brüder Bonsi unter Umständen eine gewisse Affinität gehabt haben könnten.

Als Motivation für die Darstellung dieser drei Szenen aus der Vita des heiligen Gregor bleibt so, abgesehen von der oben dargestellten Vision, allein der Ort – die Kirche San Gregorio Magno – als Erklärung übrig. Denn die Reliefplatte scheint in Bild und Text auf die Tatsache hinzuweisen, dass die wundersamen Ereignisse aus dem Leben Gregors des Grossen sich in eben dieser Kirche abspielten und auch nur hier der ihnen entsprechende Ablass zu erlangen sei. Die Betonung des Ortes findet sich in der Unterschrift des Reliefs zur Szene der Gregorsmesse: „GREGORIO I P.M. CELEBRANTI IESVS CHRISTVS **HEIC** VISVS EST“: Jesus Christus ist Gregor I. während der Messfeier **hier** erschienen. Davon wusste auch der Nürnberger Rombesucher Nikolaus Muffel zu berichten, dem man im Jahre 1452 in San Gregorio „die cappelen, do im [dem heiligen Gregor; Einf.von mir] Christus erschinen ist,“ zeigte.<sup>875</sup>

Während in den ersten beiden Reliefs in der Leserichtung von links nach rechts Ereignisse aus dem Leben Gregors des Großen, nämlich die Errettung des Mönches Giusto und die Erscheinung des Schmerzenmannes geschildert werden, zeigt das letzte Feld keine Szene, die sich einem speziellen Ereignis zuordnen lässt. Durch die Beischriften werden die beiden ersten Darstellungen mit der Verwendung der Perfektform auch eindeutig der Vergangenheit zugewiesen, wobei im mittleren Relief durch den Ausdruck „heic visus est“ auf das Konvent, wenn nicht gar den Altar selbst, als Ort der Erscheinung hingewiesen wird.<sup>876</sup> Die Beischrift des letzten Reliefs führt nun das lateinische Verb im Praesens und betont damit, dass an diesem Orte immer noch – wie schon zu Zeiten Gregors – die Seelen durch das Ablesen von Messen aus dem Fegefeuer errettet werden können. Hier spiegelt sich die – insbesondere im 15. und 16. Jahrhundert übliche – Praxis wieder, in der Kirche San Gregorio durch das Ablesen von

<sup>874</sup> Vgl. Gärtner, Die „Gregorsmesse“ als Bestätigung der Transsubstantiationslehre?, S.142.

<sup>875</sup> Wilhelm Vogt (Hrsg.), Nikolaus Muffels Beschreibung der Stadt Rom, Tübingen 1876, S.58. Esther Meier ist der Ansicht, Muffel unterlaufe hier eine Verwechslung und er meine eigentlich S.Croce. Das halte ich aber aufgrund der ja vorhandenen Verbindung des heiligen Gregor zur Kirche S.Gregorio für wenig wahrscheinlich. Meier, Gregorsmesse, S.42f.

<sup>876</sup> Auch das weitere Personal weist auf das Kloster hin, da nur Mönche an der Messe teilnehmen. Im Raum nördlich der Alpen treten hier oft höhere Kleriker wie Bischöfe oder Kardinäle auf.

Messen die Seelen der verstorbenen Angehörigen aus dem Fegefeuer erlösen zu wollen.<sup>877</sup> Und das impliziert selbstverständlich auch die Hoffnung der Auftraggeber, dass ihre Nachkommen ihnen einst diesen selben Dienst erweisen werden.

Die Stellung von S.Gregorio Magno als zentraler Ort der Gregorsverehrung scheint aber im 15. Jahrhundert in Gefahr gewesen zu sein. Gleich mehrere römische Kirchen behaupteten nämlich, die Gregorsmesse habe sich bei ihnen abgespielt.<sup>878</sup> Insbesondere die Kirche Santa Croce in Gerusalemme erhob diesen Anspruch mit Nachdruck und großem Erfolg. So nennen die ersten schriftlichen Zeugnisse, welche die mündliche Überlieferung der Gregorsmesse festhalten, gerade diese Kirche als Ort des Erscheinungswunders.<sup>879</sup> Darüber hinaus behaupteten die Mönche von Santa Croce in Gerusalemme, sogar ein Bildnis dieser Erscheinung zu besitzen. In den Jahren 1385/86 hatte Raimondello Orsini del Balzo der Kirche eine Ikone mit einem Schmerzensmann geschenkt, die der Legende nach von Gregor im Anschluss an die Erscheinung in Auftrag gegeben worden sei und die den Schmerzensmann der Vision wiedergebe.<sup>880</sup> Es ist anzunehmen, dass die mündlich tradierte Legende der Gregorsmesse und die Ikone von Santa Croce unabhängig voneinander entstanden sind. Als sie dann jedoch zusammenfanden, gingen sie eine erfolgreiche Symbiose ein. Die Legende machte aus der Ikone ein Gnadenbild mit prominenter Ablasswirkung, und das Bild wertete die Geschichte auf und untermauerte sie. Interessanterweise findet dieses Zusammenspiel von Legende und Bild seinen visuellen Niederschlag nicht in der Kunst Italiens, sondern taucht immer wieder in Darstellungen der Gregorsmesse nördlich der Alpen auf.<sup>881</sup> Besonders anschaulich wird dies im Falle zweier Stiche von Israel van Meckenem. Während das eine 1495 datierte Blatt die Ikone aus Santa Croce mit erklärender Beischrift wiedergibt, zeigt das andere den heiligen Gregor, wie ihm Christus in eben diesem Schmerzensmantypus vor einem Altarretabel erscheint.<sup>882</sup>

<sup>877</sup> Vgl. z.B. Palladio, *Descriptione*, S.62. Zu Angaben über Ablässe in S.Gregorio vgl. auch Miedema, *Indulgentiae*, S.549f.

<sup>878</sup> Westfelling nennt neben S.Gregorio noch St.Croce in Gerusaleme, St. Peter, das Pantheon und St.Prisca. Westfelling, *Die Messe Gregors des Großen*, S.16.

<sup>879</sup> So erwähnt ein Relief im fränkischen Münsterstadt schon um 1430 die Kirche Santa Croce. Esther Meier, *Ikonographische Probleme: Von der „Erscheinung Gregorii“ zur „Gregorsmesse“*, in: Andreas Gormans/Thomas Lentz (Hrsg.), *Das Bild der Erscheinung, Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild Bd.3)*, Berlin 2007, S.43.

<sup>880</sup> Raimondello soll diese Ikone 1380/81 zusammen mit dem Finger der heiligen Katharina von Alexandria aus einem Schrein auf dem Berg Sinai entwendet haben. Meier, *Gregorsmesse*, S.31.

<sup>881</sup> Vgl. Thomas Lentz, *Verum Corpus und Vera Imago: Kalkulierte Bildbeziehungen in der Gregorsmesse*, in: Andreas Gormans/Thomas Lentz (Hrsg.), *Das Bild der Erscheinung, Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild Bd.3)*, Berlin 2007, S.14, und Schlie, *Erscheinung und Bildvorstellung*, S.107.

<sup>882</sup> Fritz Koreny/Jane C.Hutchison, (Hrsg.), *The illustrated Bartsch*, Bd.9(1), NewYork 1981, S.132, Nr.135 und S.100, Nr.101. Vgl. dazu z.B. auch: Norberto Gramaccini, *Meister E S und Israel van Meckenem als Künstler-Unternehmer*, in: Christine E.Stauffer (Hrsg.), *Festschrift für Eberhard*

Den in Santa Croce ansässigen Kartäusermönchen kam die Verbindung der Geschichte mit der Ikone – sofern sie nicht sogar selbst an der Entstehung der Legende beteiligt waren – wohl auf jeden Fall gelegen: Neben einer möglichen kompensatorischen Wirkung auf ein Ordensschisma, das die Kartäuser Ende des 14. Jahrhunderts zu spalten drohte, war insbesondere der Effekt, den diese Tradition auf die Stellung von Santa Croce innerhalb der Kirchen Roms hatte, wichtig.<sup>883</sup> Nach der Vera Ikon in Sankt Peter und der Salvator-Ikone im Lateran konnte die Kirche Santa Croce somit als dritte Kirche mit einem „wahren Bild Christi“ ihren Rang aufwerten und sich die Gunst der stetig ansteigenden Zahl der Pilger sichern.<sup>884</sup> So findet sich auch wenige Jahre vor Entstehung des Reliefs in San Gregorio ein Hinweis auf die Versuche, die Kirche Santa Croce als Ort des Erscheinungswunders zu propagieren. Ein Manuskript aus dem Jahre 1475, das der Abt und spätere Kardinal Besozzi für die Bibliothek von Santa Croce erwarb und 1750 in seiner Abhandlung über die Kirche veröffentlichte, betont ausdrücklich die Erscheinung des Schmerzensmannes vor Gregor in dieser Kirche und erklärt, dass Gregor selbst einen hohen Ablass für Gebete vor dem hier aufbewahrten Bild des Schmerzensmannes festgesetzt habe.<sup>885</sup>

Den großen Erfolg, den diese Tradition hatte, zeigt vor allem die Tatsache, dass in den Darstellungen der Gregoriusmesse im Raum nördlich der Alpen oft auf die römische Kirche Santa Croce und den dortigen Ablass verwiesen wird. Die Mönche von San Gregorio wiederum sahen es aber bestimmt nicht gerne, dass ihnen, die sie ja Nachfolger der von Gregor dem Großen selbst gestifteten Klostersgemeinschaft waren, der Ort der Gregorverehrung und die Gunst der Pilger durch die Kirche Santa Croce in Jerusalem streitig gemacht wurden. Man kann sich also fragen, ob die Reliefplatte in San Gregorio nicht vielleicht einen Versuch des damaligen Abtes Negroni und der Gebrüder Bonsi darstellt, der Vereinnahmung der Gregorsvita und der Kanalisierung der Pilgerströme zugunsten von Santa Croce etwas entgegenzusetzen. Es fällt auf, dass der Schmerzensmann des Reliefs eben nicht jenen Typus aufweist, den die „authentische Ikone“ in der nicht allzu weit entfernten Kirche Santa Croce zeigt.<sup>886</sup>

---

W.Kornfeld zum 80.Geburtstag, Bern 2003, S.24ff.

<sup>883</sup> Schlie, Erscheinung und Bildvorstellung, S.71.

<sup>884</sup> Vgl. Schlie, Erscheinung und Bildvorstellung, S.73ff.

<sup>885</sup> Raimondo Besozzi, *La Storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, Roma 1750, S.155. Vgl. auch Lorenz, Gregoriusmesse, S. 21.

<sup>886</sup> Eine Übereinstimmung der beiden Darstellungen sieht fälschlicherweise Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Bd.II: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, S.241.

Wie schon erwähnt, sind aus Italien nur ganz vereinzelt Darstellungen der Gregorsmesse bekannt, und diese gehen, wie z.B. ein im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Florenz entstandener Stich, auf nördliche Vorbilder zurück.<sup>887</sup> Sollte Capponi aber die jenseits der Alpen übliche Ikonographie der Gregoriusmesse gekannt haben, so übernahm er sie nicht. Dem Heiligen erscheint keine „körperliche“ Christusfigur auf dem Altar, sondern er wird Zeuge, wie sich aus dem Kultbild mit der Darstellung des Schmerzensmannes das Blut Christi in den Messbecher ergießt. Zudem sind weder hochrangige Kirchenvertreter, wie Kardinäle und Bischöfe, die der Szene beiwohnen, noch die Arma Christi wiedergegeben, beides Bildelemente, die ansonsten in fast allen Darstellungen die Erscheinung begleiten. Gerade das Fehlen der Kardinäle und Bischöfe und die Konzentration auf Ordensmitglieder könnte man als einen Hinweis auf den Konvent von San Gregorio als Ort des Wunders ansehen. Auch die fehlenden Arma Christi könnten in diesen Kontext gehören. Denn manche dieser Arma – wie Teile des Kreuzes, ein Kreuznagel, zwei Dornen der Krone und einer der dreißig Silberlinge, die Judas erhielt – wurden just in der Konkurrenzkirche Santa Croce als Reliquien verehrt. Die Darstellung des Schmerzensmannes, der von den Arma Christi umgeben wird, war auch in Italien verbreitet. Eine solche Darstellung fand sich an anderer Stelle vielleicht sogar auch in der Kirche San Gregorio. Dem Nürnberger Rombesucher Nikolaus Muffel zeigte man nämlich, wie oben schon angesprochen, im Jahre 1452 in St. Gregorio „die cappelen, do im [dem heiligen Gregor; Einf.von mir] Christus erschinen ist mit den zeichen und waffen des leyden Christi, das man nennet s. Gregoryerscheinung.“<sup>888</sup> Carlo Bertelli mutmaßt, dass hier tatsächlich auf ein anderes Bild in der Kirche angespielt wird, bei dem es sich um eine Darstellung des Schmerzensmannes mit den Arma Christi handeln könnte.<sup>889</sup>

Luigi Capponi scheint von dieser Darstellungskonvention des Schmerzensmannes offensichtlich nicht beeinflusst worden zu sein. Er schuf hingegen mit seinem Relief ein Werk, das starken Bezug auf den Ort seiner Aufstellung nimmt. Das wird nicht ohne die ausdrückliche Billigung oder die Aufforderung durch die Auftraggeber der Familie Bonsi und den Abt Negroni geschehen sein. Der Künstler scheint sich dabei aber nicht

<sup>887</sup> Mark J. Zucker, *The illustrated Bartsch* 24,1, New York 1993, S.67. Esther Meier weist noch auf ein Fresko von Domenico da Leonessa (1466) in S.Salvatore in Norcia hin. Meier, *Gregorsmesse*, S.47. Auch in Rom befindet sich ein Gemälde mit der Gregorsmesse. Diese 1497 von Antonio da Viterbo (Il Pastura) geschaffene Tafel in den Vatikanischen Museen scheint aber auch von Vorbildern nördlich der Alpen beeinflusst worden zu sein. Eine Abb. dieses Bildes bei: Carlo Pietrangeli, *I Dipinti del Vaticano*, Udine 1996, S.135, Abb.118.

<sup>888</sup> Vogt, *Nikolaus Muffels Beschreibung der Stadt Rom*, S.58. Bei der Beschreibung von S.Croce erwähnt Muffel Gregor den Großen und seine Vision nicht.

<sup>889</sup> Carlo Bertelli, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in: Douglas Fraser u.a. (Hrsg.), *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, Bd.II, London 1967, S.50.

auf eine schon vorhandene Abbildungstradition gestützt zu haben. Ob dies jedoch in bewusster Abgrenzung zu vorhandenen Konventionen geschah, ist nicht endgültig zu klären.

## 6.2 Das weitere Schicksal der Kapelle

Die Familie Bonsi richtete ihre Kapelle in einem Kirchenbau ein, der zu Anfang des 12. Jahrhunderts errichtet worden war und zu ihrer Zeit weitreichende Restaurierungen durch den Abt Negroni und Papst Sixtus IV. erfuhr. Ab 1595 führten dann die Kardinäle Antonio Maria Salviati und später Cesare Baronio einschneidende Restaurierungen durch. So ließ Baronio alle Altäre aus der Kirche entfernen und durch neue ersetzen. Ab 1607 setzte Kardinal Scipione Caffarelli-Borghese diese Restaurierungen fort und errichtete ein neues Atrium.

Nach weiteren durchgreifenden Erneuerungen im Jahre 1716 kam es ab 1725 zu einem vollkommenen Umbau der Kirche. Unter der Besatzung der napoleonischen Truppen erlitt sie noch einmal schwere Schäden. Wie das Notariatsdokument beweist, war die Kapelle im Jahre 1578 noch im Besitz der Familie Bonsi. Laut Eugenio Gamurrini trifft dies auch noch für die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu, da sich insbesondere der 1638 verstorbene letzte Nachkomme des römischen Zweiges der Familie Bonsi, Marc Antonio di Bartolomeo di Michele, um sie gekümmert haben soll.<sup>890</sup> Interessant ist allerdings, dass ein Mönch des Klosters in seiner Beschreibung der Umbauten durch Kardinal Baronio aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts nichts von der Familie Bonsi zu wissen scheint.<sup>891</sup> Wann die Familie das *ius patronatus* über die Kapelle verlor, ist nicht bekannt. Es waren dann wohl am ehesten die Restaurierungen und Umbauten unter Leitung des Architekten Francesco Ferrati im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, die den originalen Zusammenhang der Kapelle auseinanderrissen. Die meisten Ausstattungsgegenstände, wie die Portale, die Grabplatten und die Kacheln des Fußbodens gingen dabei verloren. Während das Altarrelief in die Kapelle zurückfand, erhielt das Grab seinen neuen Bestimmungsort im Atrium der Kirche.<sup>892</sup>

Im Gegensatz zu vielen in dieser Arbeit angesprochenen Personen, die nicht nur in Rom, sondern auch in ihrer Heimatstadt Florenz als Kunstmäzene in Erscheinung traten, beschränkten sich die Gebrüder Bonsi offenkundig ausschließlich auf die Tiberstadt. Anscheinend rechneten sie nicht mit einer Rückkehr nach Florenz, und

<sup>890</sup> Gamurrini, *Istoria*, S.489. Marc Antonio verstarb am 5. Juni 1638.

<sup>891</sup> Zur Kirchenbeschreibung dieses P. Tommaso Mini vgl. Pedrocchi, *Storia di una Abbazia*, S.119ff.

<sup>892</sup> Pedrocchi, *Storia di una Abbazia*, S.39. Gualdi (Cod.Vat.8253) sieht es Anfang des 17.Jhs. noch „vicino la Capella di S.Gregorio.“ Vgl. Forcella, *Iscrizioni*, Bd.II, S.103, Nr.286.

Gamurrini merkt im Jahre 1668 an, dass dieser Zweig der Familie Bonsi in Rom schließlich ausgestorben sei.<sup>893</sup>

---

<sup>893</sup> Gamurrini, *Istoria*, S.488.

## 7. BERNARDO BINI: AUFSTIEG UND FALL EINES PAPSTFINANZIERS

Kaum hatte Giovanni de' Medici als Leo X. den Stuhl Petri bestiegen, machte er sich daran, einer Reihe von Verwandten und Personen seiner engeren Entourage sowie einigen Mitgliedern großer Florentiner Familien den Kardinalshut zu verschaffen. So zogen bis 1517 Vertreter der Pucci, Salviati, Ridolfi, de' Rossi und der Pandolfini in das ehrwürdige Kollegium ein. Doch auch Personen, die nicht in der ersten Reihe der Medicigefolgschaft und der Florentiner Politik standen, machten sich nun Hoffnung auf den Purpur. Einer dieser Florentiner war der Bankier Bernardo Bini.<sup>894</sup>

Er war 1464 als Sohn des Pietro di Giovanni di Iacopo Bini in Florenz geboren worden und verlegte seine berufliche Betätigung, vielleicht unter Federführung seines Vaters, als „mercator florentinus romanam curiam sequens“ während des Pontifikats Alexanders' VI. nach Rom (vgl. Stammbaum 6).<sup>895</sup> Gestützt auf familiäre Bindungen mit den notorisch medicitreuen Florentiner Familien der Pucci und der Ricasoli<sup>896</sup> machte er schnell Karriere und wurde wohl Tesoriere von Papst Julius II.<sup>897</sup> Mit dem Pontifikat des Florentiners Giovanni de' Medici avancierte Bini dann zu einem der Hauptfinanziers der päpstlichen Ausgaben und versorgte sich und seine Söhne mit kirchlichen und kurialen Ämtern.<sup>898</sup> Er verwaltete mit seinem Geschäftspartner Simone Ricasoli den Fond der Fabbrica di San Pietro<sup>899</sup>, und über ihn liefen auch die Zahlungen für das Grabmal Julius II. an Michelangelo.<sup>900</sup> Die Ausgaben für die Heiligsprechung von Francesco di Paola wurden ebenso über seine Bank abgewickelt wie die Geldanweisungen des Herzogs von Nemour, Giuliano de' Medici, an Leonardo da Vinci.<sup>901</sup> Auch in der Florentiner Gemeinschaft in Rom spielte er eine wichtige Rolle

<sup>894</sup> Zu einem Porträt Bernardo Binis in der Casa Buonarroti vgl. Procacci, Casa Buonarroti, III.28.

<sup>895</sup> Zu Bernardo Binis Biographie vgl. Michele Luzzati, Bini, Bernardo, in: DBI, Bd.10, S.503-506.

<sup>896</sup> Bernardos Schwester Lucrezia war ab 1483 mit Gianozzo di Antonio Pucci verheiratet (vgl. Christina Olsen, Gross Expenditure: Botticelli's Nastagio degli Onesti Panels, in: Art History 15,2 (1992), S.150), und sowohl Bernardo als auch sein Bruder Niccolò hatten Frauen aus dem Hause Ricasoli geheiratet. Zu Bernardos Verhältniss zum aufsteigenden Haus der Farnese vgl. Luzzati, Bini, S.504.

<sup>897</sup> Luzzati, Bini, S.504.

<sup>898</sup> Tommaso Bini wurde *cameriere segreto* und *scrittore delle lettere apostoliche*, Giovambattista brachte es bis zum *reggente di cancelleria* und Bernardo selbst wurde *Cavaliere di S.Pietro*. Auch Bernardos Neffe, der Poet Giovan Francesco di Bartolomeo, begann mit der Unterstützung seines Onkels eine kuriale Karriere. Vgl. Luzzati, Bini, S.504 und Frenz, Päpstliche Kanzlei, S.295, Nr.321; S.303, Nr.413; S.353, Nr.1025; S.448, Nr.2147.

<sup>899</sup> Dazu: Karl Frey, Zur Baugeschichte des St. Peter. Mitteilungen aus der Rev. Fabbrica di S. Pietro, in: Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen, 31 (1910), Beiheft, S. 5, 52 u. 57ff. Zu Zahlungen für Arbeiten am Vatikanspalast vgl. ebd. S.26ff.

<sup>900</sup> Vgl. dazu Lucilla Bardeschi Ciulich/Paola Barocchi, I Ricordi di Michelangelo, Firenze 1970, S.4; Barocchi/Ristori, Il carteggio di Michelangelo, Bd.I, S. 160, Bd. III, S.12, Bd.IV, S.241 u. S.298; Gaetano Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1875 (Osnabrück 1976), S.720.

<sup>901</sup> Zur Heiligsprechung: Stefano Orlandi O.P., La canonizzazione di S.Antonino nella relazione di Fra Roberto Ubaldini da Gagliano, in: Memorie Dominicane 81 (64), S.133. Zahlungen für den Herzog: Vanna Arrighi u.a. (Hrsg), Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e Testimonianze sulla vita e sull'opera, Firenze 2005, S.235.

und bekleidete im Jahre 1519 das Amt eines Konsuls der „natione fiorentina“. Als er dem Papst dann im Jahre 1521 die große Summe von 156.000 Dukaten lieh<sup>902</sup>, hieß es, die Erhebung seines Sohnes Giovannbattista in den Kardinalsrang stehe kurz bevor.<sup>903</sup> Schon die Heiraten eines weiteren seiner Söhne mit Namen Piero, der erst eine Nichte des Florentiner Kardinals Pucci und nach deren Tod dann eine Nichte des römischen Kardinals Cesarini zur Frau nahm, zeigen den ehrgeizigen Versuch, nicht nur im Bankgeschäft mit der Kurie, sondern auch an höchster Stelle in der Kurie selbst Fuß zu fassen und so die soziale Stellung der Familie in Rom auszubauen, um für die Zeit nach dem Tode des Florentiner Papstes vorzusorgen.<sup>904</sup> Der frühe Tod Leos X. machte jedoch seine Ambitionen zunichte. Abgesehen von finanziellen Verlusten mussten nun auch die Hoffnungen auf einen Kardinalshut begraben werden.<sup>905</sup> Der Venezianische Tagebuchschreiber Marino Sanuti zitiert dazu aus einem Brief aus Rom vom 5. November 1521 Folgendes: „Prima, ha intachato el bancho di Bernardo Bini de ducati 200 mila per promise ha facto per il Papa cum speranza de reaverli et questo Natale aver uno fiolo cardinale, ita che falirà.“<sup>906</sup> Auch Bernardo Bini und die Seinen gehörten also zu jener Personengruppe, über die Pasquino nach dem Tod Papst Leos X. spottete: „Ma sopra tutto adesso / Piangan Leon quei miseri mortali / Che ‘l dinar non li ha fatto cardinali.“<sup>907</sup>

Nach dem Tod des Papstes hielt sich Bernardo dann die meiste Zeit in seiner Heimatstadt Florenz auf, wo er dank seiner Beziehungen zur Familie der Medici wichtige Ämter bekleiden durfte<sup>908</sup> und schließlich um die Mitte des Jahrhunderts verstarb. Seine Söhne und sein Neffe Giovanni Francesco blieben in Rom und betrieben in bescheidenerem Umfang ihre geschäftlichen und kurialen Karrieren. Ein Enkel Bernardo Binis ist noch 1555 in Rom nachzuweisen.<sup>909</sup>

<sup>902</sup> Vgl. *Motu proprio* vom 25.9.1521. Luzzati, Bini, S.504.

<sup>903</sup> In der von Sanuto wiedergegebenen „Lista di Cardinali dicessi se hanno a publicar in questo Natale proximo 1521“ findet sich „il regente di cancelaria, de Bini, fiorentino. I Diari di Marino Sanuto, Bd. 32, Sp.188. Auch der zeitgenössische Florentiner Geschichtsschreiber Giovanni Cambi bestätigt dies: „...a’quali aveva promesso loro di farli Cardinali [...] un figliuolo di Bernardo di Piero Bini, che faceva bancho a Roma...“ Cambi, *Istorie*, Bd.III, S.191.

<sup>904</sup> Bernardos Tochter Lodovica heiratete in den bedeutenden Clan der Strozzi ein (Jacopo di Piero di Zanobi Strozzi) ASF, *Notarile Antecosimiano*, vol.6463, f.5r. ff.

<sup>905</sup> Er versuchte zwar, sich an vom Papst als Sicherheit hinterlegten Wertgegenständen schadlos zu halten, musste aber z.B. eine Tiara auf Betreiben der Signoria wieder zurückgeben, an der zu diesem Zeitpunkt allerdings schon einige Juwelen fehlten. Vgl. Luzzati, Bini, S.503.

<sup>906</sup> I Diari di Marino Sanuto, Bd.32, Sp.236. Dabei handelt es sich um seinen Sohn Giovanni Battista, der neben anderen kurialien Ämtern 1517 zum *regens cancellariam*, dem Stellvertreter des Vizekanzlers der päpstlichen Kanzlei aufgestiegen war. Vgl. Frenz, *Päpstliche Kanzlei*, S.295.

<sup>907</sup> Cesareo, Pasquino e Pasquinate, S.74.

<sup>908</sup> So war er z.B. 1524 Gonfaloniere und 1527 Prior. Luzzati, Bini, S.505.

<sup>909</sup> Luzzati, Bini, S.505. Auch Bernardos Bruder Lorenzo scheint in Rom geblieben zu sein. 1523 besaß er ein Haus in der Nähe von Santo Spirito in Sassia. 1518 kaufte er Baccio da Montelupo das unvollendete Grabmal Kardinal Pandolfinis ab. Ob allerdings Rom der Bestimmungsort dieses Monuments war, ist



Obwohl Bernardo Bini in Rom mit zahlreichen bedeutenden Künstlern wie Raphael, Michelangelo oder Baldassare Peruzzi in Kontakt stand, befinden sich die einzigen heute noch erhaltenen seiner Stiftungen in Florenz: San Sebastiano dei Bini und der Palazzo Bini in der Via Romana.<sup>910</sup> Von seinen in Rom initiierten Stiftungen sind immerhin noch einige Notizen überliefert. Es handelt sich dabei um einen repräsentativen Palazzo in der Via del Consolato und eine Kapelle in der Kirche San Rocco. Zudem sind wir auch über seinen Plan, eine Kapelle in San Giovanni dei Fiorentini einzurichten, unterrichtet. Laut einer Steuerliste aus dem Jahre 1524 hatte Bernardo Bini auch noch weitere Räumlichkeiten in der Via del Consolato angemietet, in welchen sich Stallungen und eine Werkstatt befanden: „la stalla de bernardo Bini“ und „la casa [...] dove sta lo felagname de dicto messer bernardo.“<sup>911</sup> Darüber hinaus scheint er auch eine Vigna nahe der Porta Salaria besessen zu haben.<sup>912</sup>

### 7.1 Der Palazzo Bini in der Via del Consolato

Das Wohn- und Geschäftshaus, das sich Bernardo Bini in Rom errichtete, befand sich in der Via del Consolato neben der Kirche Santa Maria della Purificazione und gegenüber der Kirche Sant’Orsola. Die heute sehr eng anmutende Via del Consolato war zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine wichtige Verbindungsstraße zwischen der Via Giulia und der Via Pellegrinorum, welche letztere direkt an der Einmündung der Via del Consolato in die Via dei Banchi übergang. Eingefasst wurde sie ab den 20er Jahren des Jahrhunderts von den für die Florentiner Kolonie bedeutenden Gebäuden der Zecca am einen Ende und der Kirche San Giovanni dei Fiorentini am anderen Ende. In der Via del Consolato war sowohl das Konsulat der Florentiner mitsamt dem dazugehörigen Gefängnis als auch die Niederlassung der Fugger angesiedelt.<sup>913</sup> Bevor der Palazzo Bini, wie auch die

---

unklar. Vgl. dazu: Louis A. Waldman, *The patronage of a favorite of Leo X: Cardinal Niccolò Pandolfini, Ridolfo Ghirlandaio and the unfinished tomb by Baccio da Montelupo*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 48 (2004), S.114f.

<sup>910</sup> Raphael kannte er zum einen aufgrund der Verwaltung der Mittel für St. Peter, zum anderen liebte er ihm 1517 Geld (vgl. Adolf Paul Oppè, *Raphael*, London 1970, S.65), und er war auch bei einem Zusammentreffen der Erben und Testamentsvollstrecker Raffaels anwesend (vgl. Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, S.143). Baldassare Peruzzi war sein Mitbruder in der Bruderschaft von S. Rocco (dazu unten), und Michelangelo kannte er aufgrund der Zahlungen für das Juliusgrab.

<sup>911</sup> ASR, Presidenza delle Strade, vol.445, f.81r. Veröffentlicht bei Günther, *Trivium*, S.240f. und in Auszügen bei Frommel, *Palastbau*, Bd.II, S.31. Das Haus, in dem sich der Stall befand und welches gegenüber des Palazzo lag, kauften die Söhne Bernardos 1525 dem Besitzer Gabriele di Ditaiuti Aldobrandis ab. Lanciani, *Scavi*, Bd.I, S.276f.

<sup>912</sup> Seine Söhne Pietro, Giovanni und Gianozzo vermieteten eine solche im Januar 1524 an den Florentiner Kaufmann Alamanno de Alamannis. Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma 1902, Bd.I, S.276.

<sup>913</sup> Auch die Florentiner Familien der Martelli, della Casa und Borgherini besaßen hier Häuser. ASR, Presidenza delle Strade, vol.445, f.81r. Veröffentlicht bei: Günther, *Trivium*, S.240f. und in Auszügen bei: Frommel, *Palastbau*, Bd.II, S.31.

beiden Kirchen, im Jahre 1888 den Abrissarbeiten für die Errichtung des Corso Vittorio Emanuele zum Opfer fiel, waren hier die päpstlichen Gendarmen bzw. die *Questura italiana* untergebracht.

Es ist dem Einsatz Domenico Gnolis zu verdanken, dass wir zumindest über eine kurze Beschreibung des Palastes und einige im Verlauf der Abrissarbeiten entstandene Fotografien verfügen, auf denen Elemente der Fassade und der Ausstattung eines Raumes erkennbar sind (Abb.40).



Abb.40: Palazzo Bini während der Abbrucharbeiten (aus: Pietrangeli, Rione V – Ponte, Bd.III, S.13)

Außerdem erstattete Domenico Gnoli, der noch während der Abbrucharbeiten den Palazzo untersuchte, in einem kurzen Aufsatz Bericht über das Gebäude<sup>914</sup>, und sein Verdienst ist es auch, dass eine fälschliche Zuordnung korrigiert werden konnte: Die kurz zuvor vorgebrachte Meinung, es habe sich um die römische Niederlassung der Fugger gehandelt<sup>915</sup>, konnte Gnoli durch die Identifizierung des Wappens der Florentiner Familie Bini an der Decke des repräsentativen Saales im Erdgeschoss zurückweisen. Zudem gelang es ihm, weitere Archivalien zu diesem Gebäude ausfindig zu machen, und darüber hinaus konnte er es mit einer Aufrissabbildung und einem Grundriss aus Létarouillys Werk „*Édifices de Rome moderne*“ in Verbindung bringen (Abb.41 u. 42).<sup>916</sup>

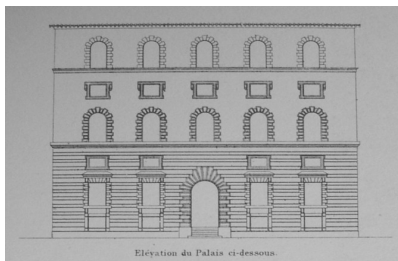


Abb.41: Palazzo Bini, Fassade (aus: Letarouilly, *Edifices de Rome*, Bd.I, Pl.106)

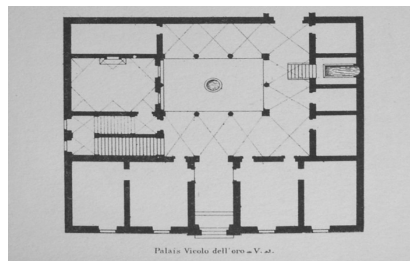


Abb.42: Palazzo Bini, Grundriss (aus: Letarouilly, *Edifices de Rome*, Bd.I, Pl.106)

<sup>914</sup> Domenico Gnoli, *Le Demolizioni in Roma. Il Palazzo dei Bini*, in: *Archivio storico dell'Arte* I (1888), S.268-272.

<sup>915</sup> Padre Zappata, *La Roma che se ne va. Un palazzo scomparso*, in: *Il Fanfulla*, Anno 29, n.193, 1888. Dieser unter dem Pseudonym Padre Zappata schreibende Autor will den Bini nur das kleinere Haus zwischen dem Palazzo und der Kirche Santa Maria della Purificazione zugestehen.

<sup>916</sup> Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, Bd.I, Pl.106.

Dieser Stich zeigt ein dreigeschossiges Haus mit fünf Fensterachsen. Während das Eingangportal und die Fenster des ersten und zweiten Stockes bossierte Rundbögen aufweisen, sind die ebenfalls mit einer bossierten Rahmung umgebenen Fenster des Erdgeschosses rechteckig. Gesimse trennen die Stockwerke, und das Erdgeschoss weist eine Rustikaverzierung auf, sowohl im Erdgeschoss als auch im Piano Nobile befinden sich quadratische Mezzaninfenster.

Bernardo Bini hatte in diesem Abschnitt der Via del Consolato vor 1519 zwei Häuser von Gabriele Cesarini angemietet, die er zusammenlegen ließ. Am 21. Juli 1519 kam die Familie Bini schließlich auch in den Besitz des Anwesens, da es im Zuge der Hochzeit von Pietro, eines Sohnes von Bernardo Bini, mit Maria, der Tochter Gabriele Cesarinis, als Teil der Mitgift diente.<sup>917</sup> Im Jahre 1520 befand sich zudem auch ein daran angrenzender Besitz in den Händen der Söhne Bernardo Binis, die die Absicht hatten, Teile dieser Besitzungen zu einem einzigen Gebäude zusammenzulegen („pro eorum usu et habitatione in unam pulchram et magnam domum reducere ad decorum civitatis et eorum commoditatem“).<sup>918</sup> Auch ein mittelalterlicher Wehrturm, der an das Haus des Schneiders Lorenzo de Villa anschloss, muss zum Besitz der Bini gehört haben.<sup>919</sup> Auf diesem Gebiet entstand dann nach 1520 der Palazzo Bini, wobei offensichtlich dasjenige Haus, welches direkt an die Kirche Santa Maria della Purificazione anschloss und sich auch im Besitz der Familie befand, nicht in dieses Projekt integriert wurde.<sup>920</sup> Die für die Errichtung des Palazzo Bini zusammengelegten Häuser hatten wohl anfangs keine gemeinsame Fassade. Im Gegensatz dazu muss allerdings das Innere nach den Umbauten durch die Florentiner Familie um einiges prächtiger gewesen sein. Insbesondere der Innenhof mit Portikus und Loggia fand aufgrund seiner „dorischen“ Ordnung mit Säulenbasen, Kapitellen und Gesimsen Beachtung („eleganza delle basi e de'capiteli dorici e delle modanature delle cornici“<sup>921</sup>), und er wurde Lorenzetto oder gar Raphael zugeschrieben.<sup>922</sup> Im Hof des Palazzos befand sich ein Brunnen, und über

<sup>917</sup> Gnoli, Palazzo Bini, S.271, insb. Anm.1.

<sup>918</sup> Günther, Trivium, S.216. Hier wohl ein Tippfehler: statt um Pietro und Giovanni di Leonardo muss es sich um Pietro und Giovanni di Bernardo Bini handeln.

<sup>919</sup> Günther, Trivium, S.215. Die Zeichnung UA 1013 gibt ein Gebäude mit der Bezeichnung „tore di Bernardo Bini“ an. Vgl. Abb.159.

<sup>920</sup> 1524 wird es mit den Worten „la casa acanto de messer pietro bini dove habitano li grimaldj“ (ASR, Presidenza delle Strade, vol.445, f.81r. Veröffentlicht bei: Günther, Trivium, S.240f. und in Auszügen bei: Frommel, Palastbau, Bd.II, S.31f.) erwähnt, und es erscheint auch auf allen späteren Romplänen als eigenständiges Gebäude.

<sup>921</sup> Gnoli, Palazzo Bini, S.270.

<sup>922</sup> Emmanuel Rodocanachil, Rome au temps de Jules II et de Leon X, Paris 1912; vgl. Gnoli, Palazzo Bini, S.270; Pietrangeli, Rione V – Ponte, Bd.III, S.58. Auch die Aufschrift auf dem Foto des „fondo fotografico del Piano Regolatore“ gibt an: „Palazzo disegnato da Raffaello e oltre.“ Vgl. Federico Del Prete, Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883. La visione trasformata, Roma 2002, S.63,

eine Marmortreppe konnte man die Loggia des ersten Stockwerkes erreichen.<sup>923</sup> Die Decke des repräsentativen Saals des Erdgeschosses, in welchem wohl die Bankgeschäfte der Bini abgewickelt wurden, besaß eine Freskenausstattung. Einen Teil davon gibt ein Foto von Domenico Gnoli wieder: In einem rechteckigen Feld mit Grotteskenrahmung halten zwei Putti einen Kranz, in dem das Wappen der Familie Bini zu sehen ist. Gnoli ordnet dies Malereien dem Raphael-Umkreis zu und schlägt vorsichtig Perin del Vaga als Künstler vor.<sup>924</sup>

Im Bezug auf die Gestaltung der Fassade weist er auf die Vermischung Florentiner und römischer Stilelemente hin, die sich auch an mehreren Häusern in der unmittelbaren Umgebung des Palazzo Bini finden. Während er insbesondere die Fenster mit den bossierten Rundbögen der Arnostadt zuspricht<sup>925</sup>, stehen die rechteckigen Fenster des Erdgeschosses mit ihren ebenfalls rechteckigen Mezzaninfenstern für römische Gepflogenheiten.<sup>926</sup> Frommel ordnet die Fassade des Palazzo Bini dann auch in die Tradition eines Florentiner Architekten ein, der sich lange in der Tiberstadt aufhielt. Sie spiegle die „kontrastlose Eintönigkeit“ von Fassaden Antonio da Sangallos d.J. nach 1527 wieder, was unter anderem durch die Einfügung von Mezzaninfenstern im Erdgeschoss und im Piano Nobile zum Ausdruck komme.<sup>927</sup> Er datiert so auch unsere Fassade in die Regierungszeit Papst Pauls III. (1534-1549). Noch einen Schritt weiter geht Hubertus Günther, der die Fassade als Folge der Regulierung der Via del Consolato durch Julius III. gar zu Anfang der zweiten Jahrhunderthälfte ansiedelt.<sup>928</sup> Stilistische Übereinstimmungen mit der Formensprache eines anderen Gebäudes führen aber meiner Meinung nach zeitlich wieder näher an den Jahrhundertanfang. Zumindest zwei Details des Palazzo Galitzin-Belami, eines stark an Sangallo orientierten Baus, weisen engste Verwandtschaft mit Stilelementen des Palazzo Bini auf: Die Gestaltung der Rustika des Seitenportals sowie die Anbindung der leichten linearen Rustizierung

---

Nr.63.

<sup>923</sup> Zappata, Un palazzo scomparso, Fanfulla XIX, 193.

<sup>924</sup> Gnoli, Palazzo Bini, S.270. Die Putti sollen abgenommen worden sein und sich im Depot des Museo di Roma befinden. Pietrangeli, Rione V – Ponte, Bd.III, S.58. Ebenso sollen Teile des architektonischen Schmucks des Hofes in einem kommunalen Magazin gelandet sein, um sie einer späteren Wiederverwendung zuzuführen. Gnoli, Palazzo Bini, S.270.

<sup>925</sup> Man vergleiche z.B. die Fenster des ersten Stockwerkes beim unweit des florentinischen Palazzo Bini gelegenen Palazzo Ridolfi di Piazza oder die ebenfalls im Quartiere di Santo Spirito gelegenen Häuser gegenüber dem Palazzo Pitti. Abb. bei: Mario Bucci, Palazzi di Firenze. Bd.IV: Quartiere di Santo Spirito, Firenze 1973, Abb.8 und Abb.23.

<sup>926</sup> Gnoli, Palazzo Bini, S.270.

<sup>927</sup> Frommel, Palastbau Bd.I, S.133. Als Vergleiche bieten sich für ihn z.B. der Palazzo della Valle oder der Palazzo Farnese in Gradoli an.

<sup>928</sup> Günther, Trivium, S.216f.

des Sockelgeschosses an diese Portaleinfassung scheinen ein Zwillingsspaar zum Hauptportal des Palazzo Bini darzustellen.<sup>929</sup>

Die Fassade des Palazzo Galitzin-Belami ist um 1524/5 anzusetzen, und man wäre damit in jenen Jahren, in denen die Steuerliste der „Maestri delle Strade“ auch die „Cassa grande“ des Bernardo Bini erwähnt.<sup>930</sup> Eine Vermessungsskizze aus dem Umkreis Sangallos, welche in die Zeit der Steuererhebung in der Via del Consolato fällt, zeigt allerdings noch eine sehr kleinteilige und unregelmäßige Aufteilung der einzelnen Häuserfronten in diesem Abschnitt der Straße.<sup>931</sup> Die einheitliche Fassade des Palazzo Bini muss also auf jeden Fall nach der Mitte der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts entstanden sein.

## 7.2 Bernardo Bini und die Bruderschaft von San Rocco

Ein Notariatsdokument aus dem Jahre 1507 gibt Auskunft über eine weitere Stiftung Bernardo Binis in Rom.<sup>932</sup> Im März dieses Jahres erhielt der Florentiner Bankier nämlich die Erlaubnis, in der Kirche San Rocco eine Kapelle für sich und seine Erben zu einzurichten.

Die Gründung einer Bruderschaft zu Ehren des Heiligen Rochus und die Erbauung einer Kirche für diese Vereinigung war im Jahre 1499 von Papst Alexander VI. genehmigt worden.<sup>933</sup> Nachdem diese Bruderschaft des Pestheiligen vielleicht auf Initiative der Vereinigung der Wirte, welche sich in der kleinen Kirche San Martino trafen, ins Leben gerufen war<sup>934</sup>, versammelten sich in ihr bald viele Bewohner der aufstrebenden Hafengegend um den Porto della Ripetta. Neben den Gastwirten spielten insbesondere Maultiertreiber, Schiffer, Weinbauern, Holzhändler und Handwerker, wie Maurer und Matratzenmacher, eine wichtige Rolle in der Bruderschaft.<sup>935</sup> Auffallend ist der geringe Anteil von Römern innerhalb dieser Vereinigung. Unter den Mitgliedern sind die Lombarden die vorherrschende Nationalität, gefolgt von Personen aus der Emilia und

<sup>929</sup> Eine Abbildung des Portals bei: Frommel, Palastbau, Taf.169d.

<sup>930</sup> Frommel, Palastbau Bd.I, S.131. Er schließt eine Beteiligung Sangallos hier nicht aus.

<sup>931</sup> Günter, Trivium, S.182f. u. 215.

<sup>932</sup> Erste Erwähnung in der Literatur fand dieses Dokument in einer kurzen Notiz bei Christoph L. Frommel, Die Farnesina und Peruzzis Architektonisches Frühwerk, Berlin 1961, S.171

<sup>933</sup> Mit der Bulle „Cognitantes.“ Zu dieser Bruderschaft vgl. vor allem: Paola Canofeni, La confraternita di San Rocco: Origini e primi anni, in: Archivio della Società romana di Storia Patria 109 (1986), S. 57ff. Auch ein Hospital wurde errichtet. Dazu Alessandra Langellotti, L'ospedale di S. Rocco dalle origini al 1612, in: Archivio della Società romana di Storia Patria 109 (1986), S.87ff.

<sup>934</sup> Dazu vgl. Canofeni, Rocco, S.58. Maroni und Martini sind der Ansicht die Univerità dei Osti habe sich erst nach der eigentlichen Gründung der Bruderschaft dieser angeschlossen. Maroni/Martini, Le confraternite, S.343. Vgl. auch: Fanucci, Opere pie, S.225ff.

<sup>935</sup> Die Vereinigungen der Mulattieri, Vignaruoli und der Burchiaroli errichten eigene Kapellen in der Kirche. (Dokumente dazu: Frommel, Farnesina, S.177ff.) Zu weiteren Berufsgruppen deren Mitglieder sich der Bruderschaft anschließen vgl. Canofeni, Rocco, S.61 und Tabellen S.82ff.

dem Piemont.<sup>936</sup> Für das Auftauchen eines Florentiner Bankiers wie Bernardo Bini in diesem vornehmlich handwerklich dominierten Ambiente gibt es wohl mehrere Erklärungen. Zum einen hatte der Pestheilige Rochus aufgrund sich wiederholender Epidemien im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts stark an Popularität gewonnen, zum anderen dürfte für Bernardo Bini vor allem die Tatsache, dass hier sowohl eine Bruderschaft als auch eine Kirche „ex novo“ geschaffen wurden, interessant gewesen sein. Schon im Jahre 1500/1 taucht er in den Mitgliedslisten der Confraternita di San Rocco auf, und wenige Jahre später wurden auch seine Frau Alessandra und seine Kinder Gianozzo, Piero, Tommaso, Luigi, Giovanni, Elisabetta, Lodovica, Margarita und Maria hier Mitglieder.<sup>937</sup> Für Bernardo Bini, der auch Mitglied der Bruderschaft der Pietà von San Giovanni dei Fiorentini war<sup>938</sup>, war es zu der Zeit, als er noch nicht in großem Stil in die Geschäfte mit der Kurie eingestiegen war, bestimmt leichter, in dieser kleineren Bruderschaft eine bedeutende Stellung zu erlangen, als in der seiner Landsleute, in welcher er sich gegen Mitglieder der wichtigsten Florentiner Familien hätte durchsetzen müssen. Zudem eröffnete ein Kirchenneubau die Möglichkeit, einen repräsentativen Ort innerhalb einer Kirche für sich und seine Familie zu erlangen.

### 7.3 Die Kapelle des heiligen Bernardo

Die Umbauten späterer Jahrhunderte haben jegliche Spur der Kapelle, die Bernardo Bini sich in San Rocco sicherte, ausgelöscht. Auch die Archivangaben zur Kirche San Rocco lassen nur die folgenden spärlichen Aussagen über sie zu. Im März 1507 erhielt Bini die Erlaubnis, eine Kapelle in der Kirche einzurichten. Ihre Position wird in dem Vertrag mit folgenden Worten beschrieben: „sito in dicta ecclesia sancti Rocchi a capite secunde navis introeundo intus dictam ecclesiam a sinixtris“, das heißt, sie lag am vorderen Ende des linken Seitenschiffs. Sie wurde dem Namenspatron Binis, dem heiligen Bernardo, geweiht.<sup>939</sup> Es handelt sich dabei um eine der frühesten Kapellenstiftungen in der neuen Kirche. Der Ablauf der Baugeschichte von San Rocco liegt leider zu einem großen Teil im Dunkeln. Nach der Erlaubnis des Papstes, eine Kirche zu errichten, fand eine erste Weihe an den heiligen Rochus noch im gleichen Jahr statt. Dabei kann es sich noch nicht um den Neubau handeln, sondern wohl um eine Umweihung der alten Kirche San

<sup>936</sup> Canofeni, Rocco, S.63. Zur Anzahl der Personen aus anderen Regionen Italiens insb. der Toskana und dem Veneto vgl. ebd. Tabellen 82ff. Unter den Nichtitalienern treten insbesondere Slaven in Erscheinung. ebd.

<sup>937</sup> ASR, Ospedale di S. Rocco vol.584; ASR, Ospedale di S. Rocco, vol.94.

<sup>938</sup> Vgl. AASGF, vol.337, f.122r.

<sup>939</sup> ASR, Collegio dei Notai Capitolini, vol.260, f.46r.u.v.

Martino<sup>940</sup>, die nun den neuen Namen Santi Rocco e Martino erhält. Wahrscheinlich muss man davon ausgehen, dass das Gebäude des frühen 16. Jahrhunderts dann in drei größeren Kampagnen erbaut wurde, die sich um die Jahre 1507, 1514 und 1519 gruppieren.<sup>941</sup> Allerdings scheinen auch früher durchaus Arbeiten verrichtet worden zu sein, da schon am 9.7.1502 die Cappella del Crocifisso geweiht wurde.<sup>942</sup> Bei dem neuen Bau handelte es sich wohl um eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Halbkreisapsis und Lateralkapellen, die sich in ihrem Grundriss unter Umständen in kleinerem Maßstabe an Santa Maria del Popolo orientierte.<sup>943</sup> In einer ersten Kampagne scheint ab 1507 das linke Seitenschiff erbaut worden zu sein. Zumindest beginnen zu jenem Zeitpunkt Stiftungen, die sich auf Orte in diesem Teil des Gotteshauses beziehen. Im März 1507 wurde der Vertrag mit Bernardo Bini<sup>944</sup> und im Mai derjenige über die Kapelle der Vereinigung der Maultiertreiber geschlossen.<sup>945</sup> Im Jahr darauf, und zwar am 9. April 1508, erhielt die Vereinigung der in Rom ansässigen Männer aus der Stadt Lodi eine Kapelle, und vom Ospedale degli Illirici wurde angrenzender Grund angemietet.<sup>946</sup> Nach dem Ankauf weiterer Grundstücke scheinen sich ab 1514 die Arbeiten dann auf das rechte Seitenschiff konzentriert zu haben.<sup>947</sup> Im Juni 1514 erhielten hier die Fährleute ihre Kapelle und im November die Vereinigung der Weinbauern.<sup>948</sup> Nachdem 1514 der ausführende Architekt Lorenzo di Corrado da Lucca gestorben war<sup>949</sup>, übernahm der Sieneser Baldassare Peruzzi, der sowohl als Mitglied der Bruderschaft als auch durch seine bereits ausgeführten Malereien in den Kapellen

<sup>940</sup> Vitale Zanchettin, *Costruire nell'antico*. Roma, Campo Marzio 1508-1523: Peruzzi, la confraternita di San Rocco e i cantieri intorna al mausoleo di Augusto, in: Christoph L. Frommel u.a. (Hrsg.), *Baldassare Peruzzi 1481-1536*, Venezia 2005, S.134. Dafür spricht auch die Bemerkung Fra Marianos in seinem *Itinerarium Urbis Romae*: „...ecclesia, ad sinistra eiutes, sancti Martini confessoris; verum tempore Iulii, in honorem Sancti Rocchi restaurata.“ Zitiert nach: Fernando Bilancia/Salvatore Polito, *Via Ripetta*, in: *Controspazio* 5 (1973), S. 30, Anm.22.

<sup>941</sup> Zanchettin, *Costruire nell'antico*, S.133.

<sup>942</sup> Frommel, *Farnesina*, S. 171. Zanchettin gibt das Datum mit 15.5.1501 an. Im April 1502 kommt es auch zu einer neuerlichen Kirchenweiheung. Zanchettin, *Costruire nell'antico*, S.134.

<sup>943</sup> Frommel, *Farnesina*, S.171. Vitale Zanchettin weist darauf hin, dass die nahegelegene Kirche S.Agostino noch stärkere Analogien zum angenommenen Aussehen von S. Rocco aufweist. Zanchettin, *Costruire nell'antico*, S.138.

<sup>944</sup> Allerdings verweist ein Eintrag im Volumen „Conti, ricevuti e note di spesa dal anno 1507 sino al 1565“ des Ospedale di San Rocco schon auf eine Zahlung Bernardo Binis für „d(ic)ta capella“ vom 14. Juli 1506. ASR, Ospedale S. Rocco, vol.174, f.11r.

<sup>945</sup> Cappella dei Mulattieri 9.5.1514. ASR, Collegio dei Notai Capitolini (Onofrius de Bossis), vol.260, f.57. Vertrag in Auszügen bei Frommel, *Farnesina*, S.177f.

<sup>946</sup> Zanchettin, *Costruire nell'antico*, S.135 insb. Anm.45.

<sup>947</sup> 1512 wurde für 500 Dukaten Grund aus der Erbschaft Serroberti angekauft. Zanchettin, *Costruire nell'antico*, S.136.

<sup>948</sup> Cappella dei Burchiaroli (11.6.1514): vgl. Frommel, *Farnesina*, S.171f.; Cappella dei Vignaruoli (7.11.1514): Vertrag in Auszügen bei Frommel, *Farnesina*, S.178.

<sup>949</sup> Vitale Zanchettin ist auf ein Dokument gestoßen, welches auf den 18.09.1507 datiert ist und jenen Namen mit der Bezeichnung Architekt angibt. Er hält dieses Datum für das Anfangsdatum der Arbeiten des Kirchenneubaus. Zanchettin, *Costruire nell'antico*, S.136.

der Vignaruoli und Mulattieri mit San Rocco verbunden war, nach dessen Plänen die Weiterführung des Baus.<sup>950</sup> Als ab 1520 dann mit dem Bau der Tribuna begonnen wurde, führte man diese aber nach den Plänen Peruzzis aus.<sup>951</sup>

Neben Bernardo Bini scheint nur noch eine weitere Privatperson eine eigene Kapelle in San Rocco besessen zu haben. Es handelt sich dabei um den Mailänder Jacopo della Volpe, der über viele Jahre eine wichtige Rolle in der Bruderschaft spielte, über Grundbesitz bei San Rocco verfügte und als Patron einer Kapelle in Erscheinung tritt.<sup>952</sup> Während im Archivmaterial zu San Rocco Zahlungen an Baldassare Peruzzi für die Ausmalung der Kapellen der Weinbauern und Maultiertreiber verzeichnet sind, geben die Bestätigungen der Zahlungen von Seiten Bernardo Binis keine Hinweise auf bestimmte Ausstattungsstücke der Kapelle.<sup>953</sup> In der Folgezeit trat Bernardo Bini des Öfteren als Offizieller der Bruderschaft in Erscheinung. Im Jahre 1517 fungierte er dort als *secretario*<sup>954</sup>, und auch im Zusammenhang mit dem Ankauf zweier Häuser für den Bau der neuen Tribuna taucht sein Name auf.<sup>955</sup>

In den zwei Testamentfassungen, die uns von Bernardo Bini erhalten sind, wird die Kapelle in San Rocco nicht erwähnt.<sup>956</sup> Im ersten Testament vom März 1521 wird lediglich der Bruderschaft von San Rocco ein bestimmter Geldbetrag zugedacht, der jedoch merkwürdigerweise kleiner ist als die Beträge für andere römischen Kirchen oder Bruderschaften, die vom Testamentlasser begünstigt werden.<sup>957</sup> Das zweite Testament vom März 1527 erwähnt die Bruderschaft von San Rocco dann gar nicht mehr.

#### 7.4 Die Kapelle in San Giovanni dei Fiorentini

Bevor Bernardo Bini sich im Jahre 1507 die Kapelle in San Rocco gesichert hatte, scheint die Familie, wie viele andere Florentiner in Rom, die Kirche Sant'Agostino

<sup>950</sup> Frommel, Peruzzi als Maler, S.11; Zanchettin, Costruire nell'antico, S.137.

<sup>951</sup> Vgl. Frommel, Farnesina, S.180; Zanchettin, Costruire nell'antico, S.140.

<sup>952</sup> Frommel, Farnesina, S.171. Jacopo della Volpe verfügte über die cappella della Madonna di Loreto. ASR, Ospedale di S.Rocco, vol.240, f.1r.

<sup>953</sup> Vgl. u.a. ASR, Ospedale di S. Rocco, vol.174, f.11v., 12r.; vol.239, f.6v. Andere Zahlungen von seiner Seite beziehen sich auf Messen an seinem Altar. Vgl. u.a. ASR, Ospedale di S. Rocco, vol.238 f.8r.; vol.239, f.38v. Schon um 1501 schenkte er der Kirche ein liturgisches Gewand aus Seide. ASR, Ospedale di S. Rocco, vol.584.

<sup>954</sup> ASR, Ospedale di S. Rocco vol.1, f.8v.

<sup>955</sup> ASR, Ospedale di S. Rocco, vol.239, f.27f.

<sup>956</sup> Auf diese beiden Testamente weist das erste Mal hin: Waldman, Patronage of Cardinal Pandolfini, S.115 u. S.119, Anm.41.

<sup>957</sup> Während die „chompagnia dj San Roccho dj Roma“ 10 Dukaten erhalten soll, so sind für die Bruderschaften der Annunziata und der „charita“ jeweils 24 Golddukaten vorgesehen, für die Kirche S. Agostino 20 Dukaten. Auch alle in Florenz begünstigten Kirchen und Einrichtungen sollen 24 Dukaten erhalten. ASF Notarile Antecosimiano 6463, f.65v.



bevorzugt zu haben. Eine Grabplatte aus dem Jahr 1481, deren Inschrift Forcella überliefert, wurde hier für einen „Petrus de Binis“ von seinen namentlich nicht genannten Söhnen gesetzt.<sup>958</sup> Möglicherweise handelt es sich dabei um Piero di Giovanni Bini, den Vater Bernardos.<sup>959</sup> Auch ein Sohn Bernardos findet hier seine letzte Ruhestätte, nämlich Niccolò Bini, der 1506 in Sant’Agostino vor der Kapelle des heiligen Nicola da Tolentino beigesetzt wird.<sup>960</sup> Die Inventarlisten der Sakristei erwähnen darüber hinaus auch liturgisches Gerät mit dem Wappen Bernardo Binis.<sup>961</sup> Diese Hinwendung zu einer Kirche der Augustinereremiten verwundert nicht. Mit Fra Agostino di Ser Tinaccio Bini, Bischof von Narni, stellte die Familie Bini im 14. Jahrhundert selbst eine Persönlichkeit des Augustinerordens, und in Florenz sind Verbindungen zur Augustinerkirche Santo Spirito verbürgt.<sup>962</sup>

Als Bernardo Bini dann im März 1521 sein erstes Testament verfasste, gehörte seine Bank zu einer der ersten an der römischen Kurie. Er bewohnte einen eigenen Palast im Herzen des Rione Ponte und war ohne Zweifel ein angesehener Mann innerhalb der Florentiner Kolonie. Auch die Karrieren seiner Söhne ließen sich aufs Beste an. Pietro und Giovanni unterstützten ihn bei seinen Geschäften und Ersterer hatte durch die Heirat mit einer Nichte des Kardinals Cesarini beste Beziehungen zu einer bedeutenden Familie der Tiberstadt. Ein weiterer Sohn, Giovanni Battista, war zum Stellvertreter des Leiters der päpstlichen Kanzlei aufgestiegen und vielleicht schon als Kandidat für den Kardinalspurpur im Gespräch. Es überrascht daher nicht, dass Bernardo Bini in seinem Testament auch eine prominente Grablege für sich und die Seinen vorsieht. Nicht die Kapelle in San Rocco sollte es sein, sondern eine Kapelle in der Kirche der Florentiner in Rom: San Giovanni dei Fiorentini. Es ist anzunehmen, dass die Bruderschaft von San Rocco mit ihrem größtenteils „kleinbürgerlichen“ Milieu seinen Ansprüchen nicht mehr genügte. In seinem Testament vom März 1521 legt er fest: „Item voglio che el chorro

<sup>958</sup> Forcella kann die Inschrift nur noch fragmentarisch überliefern. Gualdi habe diese nahe der Kapelle der heiligen Helena gesehen. Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.17, Nr.40.

<sup>959</sup> Die Inschrift besagt, Pietro sei 1481 im Alter von 55 Jahren gestorben, was auf ein Geburtsdatum im Jahre 1426 schließen lässt. Cistellani gibt das Geburtsdatum Piero de Binis (welcher bei Cistellini allerdings ein Onkel Bernardos ist) mit dem Jahr 1427 an. Antonio Cistellini, *Una pagina di storia religiosa di Firenze nel sec. XVII*, in: *Archivio storico italiano* 125 (1967). Auch Waldmann geht davon aus, dass es sich um den Vater Bernardos handelt. Waldman, *Patronage of Cardinal Pandolfini*, S.115.

<sup>960</sup> ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.109, f.17v. Grabplatte vor der Kapelle des heiligen Nicola da Tolentino: vgl. ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.21, f.152v. Die Grabinschrift bei Forcella, *Iscrizioni*, Bd.V, S.31, Nr.88. 1518 lässt Bernardo in S. Agostino für seinen verstorbenen Sohn Tommaso, der vielleicht auch hier bestattet wurde, Messen lesen. ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.109, f.135v., vol.110, f.11v.

<sup>961</sup> Einen Messkelch und eine Kasel: ASR, Agostiniani in S. Agostino, vol.35, f.12r. u. 24r. In seinem Testament von 1521 vermacht er der Kirche 20 Golddukaten: ASF, *Notarile Antecosimiano*, vol. 6463, f.65v.

<sup>962</sup> Emilio Bacciotti, *Firenze illustrata*, Bd.III, (Nachdruck der Ausgabe 1886), Roma 1977, S.484; Paatz, *Kirchen von Florenz*, Bd.V, S.144.

mio, morendo in Roma, sia messo in deposito nella cappella di San Giovanni Baptista de' Fiorentini, e quando sara fornita la chiesa et fattovi la chappella che vi s' a a fare per me...<sup>963</sup> Weiter unten präzisiert er diesen Wunsch noch einmal mit den Worten: „Item lascio et voglio che nella chiesa di San Giovanni Baptista che al presente si fabrica per la natione si pigli una di quelle chappelle et che quella s' adorni chome parra alli mia exequatori, faccendosi una sepultura.“<sup>964</sup> Diese Kapelle solle der Unbefleckten Empfängnis und dem Heiligen Bernhard geweiht werden und nach dem Tode seiner Frau mit den Einkünften einer Tibermühle versehen werden.<sup>965</sup> Nähere Angaben zum Aussehen der Kapelle und dem seines Grabes macht er nicht, sondern überlässt dies seinen Testamentsvollstreckern. Zu dem Zeitpunkt, an dem das Testament aufgesetzt wurde, befand sich der Bau von San Giovanni dei Fiorentini noch in den Anfängen. Bernardo Bini war allerdings als Konsul der *nazione fiorentina* des Jahres 1519 von Beginn an in das Projekt involviert.<sup>966</sup>

Nach dem Scheitern seiner ehrgeizigen Pläne in Rom durch den Tod Leos X. gab Bernardo anscheinend auch das Projekt einer eigenen Kapelle in San Giovanni dei Fiorentini auf.<sup>967</sup> Nach seiner Rückkehr an den Arno in den Jahren nach 1521 wünschte er in seinem zweiten Testament vom März 1527, in Florenz bestattet zu werden.<sup>968</sup> Seine Grabplatte befindet sich dort auch heute noch in der kleinen Kirche San Sebastiano dei Bini in der Via Romana. In dieser Straße lagen auch die Florentiner Häuser der Familie Bini, welche von Bernardo wohl zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu einem Palazzo zusammengefasst wurden.<sup>969</sup> Der gegenüber diesem Palazzo Bini gelegene bescheidene Bau des späteren Oratorio di San Sebastiano hatte schon ab Ende des 15. Jahrhunderts das Interesse der Familie Bini auf sich gezogen. Er befand sich seit dem 13. Jahrhundert im Besitz des römischen Ospedale di Santo Spirito in Saxia.<sup>970</sup>

<sup>963</sup> ASF, Notarile Antecosimiano, vol. 6463, f.64v. Abschnitte des Testaments publiziert bei Waldman, Patronage of Cardinal Pandolfini, S.119, Anm.41.

<sup>964</sup> ASF, Notarile Antecosimiano, vol. 6463, f.68r.

<sup>965</sup> „La quale chappella sia titolata nella Conceptione di Nostra Donna et in S. Bernardo. Alla quale chappella s' e fatto la dota della mola comperata dalla natione fiorentina la Lessandra mia donna a vita di lei e doppo la vita di lei et mia, serve per la dota di detta chappella, chome appare per chontratto fattone per mano di messer Piero Epifanio, cancelliere del Consolato della detta Natione sotto di VIII di febraio proxime paxato.“ ASF Notarile Antecosimiano, vol.6463, f.68r.

<sup>966</sup> So kauft er in seiner Funktion als Konsul mehrere Grundstücke für den Bau der Kirche an. Vgl. Günther, Straßenplanung, S.280, Anm.179.

<sup>967</sup> Es taucht dann auch kein Mitglied der Familie Bini in der „Lista dei Mercatanti Fiorentini“, die sich 1546 an der Finanzierung von S. Giovanni dei Fiorentini beteiligen, auf. Vgl. Bruscoli, Benvenuto Olivieri, S.269f. Allerdings lassen sich später durchaus einige Familienangehörige dort bestatten. Vgl. ASVR, S. Giovanni dei Fiorentini, vol. I, f.91r., 92r., 94r.

<sup>968</sup> ASF, Notarile Antecosimiano, vol.6441, f.332v.

<sup>969</sup> Monica Pedone, Storia dell'Oratorio: Architettura e raccolta museale, in: Monica Pedone (Hrsg.), Oratorio di San Sebastiano dei Bini: progetto per un museo parrocchiale nell'Oltrarno, Firenze 2002, S.23.

<sup>970</sup> Vgl. Pedone, San Sebastiano dei Bini, S.21ff.; Paatz, Kirchen von Florenz, Bd.V, S.90ff.

Bernardos Bruder Mariotto, der *Commendatore* des römischen Hospitals war, nahm die ersten Restaurierungen in Angriff, und unter Julius II. erhielt die Familie schließlich das Recht, das Oratorium als Familienkapelle zu nutzen.<sup>971</sup> Insbesondere nach seiner Rückkehr aus Rom engagierte sich Bernardo hier sehr stark. Auf seine Initiative gehen sowohl der neue Choranbau als auch der prachtvolle Altar zurück.<sup>972</sup>

---

<sup>971</sup> Pedone, San Sebastiano dei Bini, S.24.

<sup>972</sup> Für die Architektur dieser beiden Elemente wird Baccio d’Agnolo als Künstler angenommen. Alessandro Cecchi, *Percorso di Baccio d’Agnolo Legnaiuolo e Architetto Fiorentino. Dal Ballatoio di Santa Maria del Fiore alle ultime opere 2*, in *Antichità viva* 29 (1990), S.49; Pedone, San Sebastiano dei Bini, S.29.

## 8. PIERFRANCESCO BORGHERINI: TÜRKENGEFAHR ODER KIRCHENREFORM?

Der Florentiner Bankier Pierfrancesco Borgherini stiftete im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Ausmalung einer Kapelle in der Kirche San Pietro in Montorio auf dem Gianicolo in Rom. So viel sich über die Einzelheiten dieser Stiftung, die beteiligten Künstler, die kulturellen und politischen Umstände sagen lässt, so wenig ist – außer einer Handvoll Jahreszahlen – bisher über den Auftraggeber selbst bekannt.

Pierfrancesco di Salvi Borgherini wurde 1480 geboren (vgl. Stammbaum 7). Sein Vater Salvi ging spätestens ab 1485 Geschäften in Rom nach.<sup>973</sup> In diesem Jahr mieteten dieser und sein Bruder Niccolò ein Haus für sich und ihre Nachkommen in der Tiberstadt.<sup>974</sup> 1494 taucht sein Name in der Liste der Bankiers auf, die mit der Kurie Geschäfte trieben<sup>975</sup>, und drei Jahre später befanden sich dann auch seine Söhne Pierfrancesco und Giovanni unter den Mitgliedern der römisch-florentinischen Bruderschaft der Pietà von San Giovanni dei Fiorentini.<sup>976</sup> Im Jahre 1506 wurde Salvi Borgherini und seinen Nachkommen die römische Bürgerschaft angetragen, und spätestens ab 1511 betrieb sein Sohn Pierfrancesco die römische Firma unter eigenem Namen.<sup>977</sup> Er kaufte im Jahre 1512 den Palazzo des Kardinals Federico Sanseverino, der bei Sant'Agata lag und auch „giardina santa agate“ genannt wurde.<sup>978</sup> Dabei handelt es sich wohl um den von Kardinal Federico Gonzaga ab 1461 angelegten Garten, der neben einem Labyrinth auch Wandmalereien mit Darstellungen aus der antiken Mythologie enthalten haben soll.<sup>979</sup> Vielleicht trat Pierfrancesco hier aber lediglich als Strohmann auf. Das Grundstück befindet sich nämlich wenige Jahre später im Besitz

<sup>973</sup> Nicht erst ab 1497, wie Hirst anmerkt. Michael Hirst, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S.50, Anm.4. Salvi Borgherini (1436 – ca. 1515) war 1494 Florentiner Botschafter in Rom, 1495 Priore di Libertà (Quartiere Santa Maria Novella, Gonfalone Vipera) und 1503 Gonfaloniere. Vgl. Alessandro Cecchi, Alessandro, X-XI. Storie di Giuseppe Ebreo, in: Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze, (Kat. Ausst. Firenze Palazzo Pitti), Milano 1986, S.105 u. S.110, Anm.3.

<sup>974</sup> ASF, Archivio Castellani Borgherini 74.

<sup>975</sup> Dokument vom 25.2.1494. Eine Liste der Namen aus diesem Dokument bei: Bullard, Mercatores Florentini, S.55, Anm.16.

<sup>976</sup> AASGF, 382, Mitgliederliste 1497. Der Schrank mit dem Wappen der Familie, den die Inventarliste von 1501/2 nennt, könnte auf ihn zurückgehen (AASGF 337, f.139v.), und 1511 schenkt er der Bruderschaft 30 Dukaten (AASGF,338, f.27v.). Vgl. auch Polverini Fosi, Pietà, devozione e politica, S.130, Anm.22. Auch liturgische Gewänder mit dem Wappen der Borgherini waren im Besitz der Bruderschaft. Ebd. S.136.

<sup>977</sup> In einem Dokument vom 3.10.1511, das die Namen der Bankiers, die mit der Kurie in Verbindung stehen, nennt, erscheint: „Petrofrancesco de Burgarinis“ Vgl. Bullard, Mercatores, S.55, Anm.16.

<sup>978</sup> ASF, Archivio Castellani Borgherini 90. 1525 verzeichneten die Maestri delle Strade dann ein Haus der Borgherini im Zentrum der Rione Ponte. ASR, Presidenza delle Strade, 445 f.81r. Veröffentlicht bei Frommel, Palastbau, Bd.II, S.31.

<sup>979</sup> Neben einem Kampf zwischen Lapithen und Zentauren sollen diese um 1479/80 geplanten Malereien auch noch eine Theseusgeschichte auf einer Wand beim Labyrinth und eine Meleagerdarstellung bei einem Brunnen umfasst haben. Dieser Garten wurde Ende des 16. Jhs. zerstört. David R. Coffin, The Villa in the Life of Renaissance Rome, Princeton 1979, S.183f.

von Alfonsina de' Medici, und die Familie Medici wollte möglicherweise nicht vor aller Augen in Geschäftsbeziehungen mit dem bisherigen Besitzer Federico Sanseverino treten, da dieser zum Zeitpunkt des Kaufs im Jahre 1512 in offener Rebellion gegen den Papst stand.<sup>980</sup>

Pierfrancesco heiratete 1515 Margherita Acciaiuoli und ging damit eine Verbindung mit einer der einflussreichsten Familien von Florenz ein.<sup>981</sup> Im selben Jahr trat er in das Kollegium der Abbreviatoren des *parcus minor* ein und 1520 in dasjenige der *scriptores litterarum apostolicarum*.<sup>982</sup> Seine Beziehungen zu Florenz blieben anscheinend immer sehr eng. Die Familie besaß dort einen Palast im Borgo Santi Apostoli, der vom Architekten Baccio d'Agnolo erbaut worden war.<sup>983</sup> Zwei Kamine von Benedetto da Rovezzano und insbesondere Teile des Prachtzimmers, welches Salvi Borgherini anlässlich der Hochzeit seines Sohnes mit Margherita Acciaiuoli ausstatten ließ, sind von dessen ursprünglicher Ausstattung noch erhalten. Berühmtheit erlangte vor allem das Bett dieses Hochzeitzimmers, das nach Entwürfen Baccio d'Agnoles angefertigt und mit Malereien von Andrea del Sarto, Pontormo, Granacci und Bacchiacca geschmückt wurde.<sup>984</sup> Neben dem Stadtpalast besaß Pierfrancesco auch noch eine Villa bei Florenz, die er wiederum vom Architekten Baccio d'Agnolo umbauen ließ.<sup>985</sup> In Santi Apostoli hatte die Familie die Patronatsrechte über die vierte Kapelle des rechten Seitenschiffes.<sup>986</sup> Auch in der Florentiner Politik engagierte sich Pierfrancesco.

<sup>980</sup> 1526 schenkte es die Erbin von Alfonsina dem Bischof von Pistoia aus der mit den Medici eng verbundenen Familie Pucci. Vgl. Rodolfo Lanciani, *Il Panorama di Roma delineato da Antonio van den Wyngaerden circa l'anno 1560*, in: *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, 23 (1895), S.90; Lanciani erwähnt jedoch auch ein Dokument, nach dem die Villa im Januar 1512 als Sicherheit für einen Kredit über 2000 Dukaten, den Girolamo dei Gottifredi über die Borgherini-Bank dem Kardinal gewährte, angegeben wird. Er geht davon aus, dass sie erst beim Tode des Kardinals an Alfonsina de' Medici ging (ebd.). Die Kaufurkunde im ASF bezeichnet den Kaufpreis der Villa dann aber mit 2941 Dukaten (ASF, Archivio Castellani Borgherini 90).

<sup>981</sup> Michael Hirst, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S.50, Anm.4.

<sup>982</sup> Frenz, *Kanzlei der Päpste*, S.426, Nr.1866. Sein Bruder Giovanni wird mit weit mehr Ämtern in der päpstlichen Verwaltung versehen: 1507 Sollizitator, 1511-1520 Abbreviator (*parcus minor*), 1520-1528 Kolleg der apostolischen Sekretäre, 1520 milites di S. Pietro. Ebd. S.366, Nr.1169, vgl. auch S.251.

<sup>983</sup> Ob Pierfrancesco hier der alleinige Auftraggeber war, ist nicht zu sagen. Vasari allerdings erwähnt in seiner *Vita Agnoles*: „Diede a Pierfrancesco Borgherini i desegni della casa che fece in borgo Santo Apostolo“; Vasari, *Milanesi*, Bd.V, S.352. 1534 kauften Pierfrancesco und sein Bruder Giovanni zwei baufällige Häuser auf, um den Palazzo mit einem großen Garten zu versehen. Leonardo Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Bd.I, Firenze 1971, S.126, Anm.3.

<sup>984</sup> Vasari, *Milanesi*, Bd.V, S.26, S.342f., S.352; Bd.VI, S.261f., S.455; Allan Braham, *The Bed of Pierfrancesco Borgherini*, in: *The Burlington Magazine*, 121 (1979), S.754ff. Literatur bis 1994 bei Philippe Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris 1994, S.123f. Vgl. auch: ebd. S.124ff. Zum Hochzeitzimmer zuletzt: Antonio Natali, *La camera fiorentina di Pierfrancesco Borgherini*, in: Santiago Arroyo Esteban u.a., *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Firenze 2010, S.36-39.

<sup>985</sup> Vasari, *Milanesi*, Bd.V, S.352; Anna Ferrari Bravo, *Firenze e Provincia (Touring Club Italiano)*, Milano 2005, S.589; Cecchi, *Percorso di Baccio d'Agnolo Legnaiuolo*, S.40.

<sup>986</sup> Paatz, *Kirchen von Florenz*, Bd.I, S.236. Davor eine Grabplatte aus dem Jahr 1519 für Piero, Francesco und Giovanni de'Burgarini.

Nachdem er sich am 11. Oktober 1505 in die „Arte di Por Santa Maria“ eingeschrieben hatte, wurde er im Januar 1517 zum Gonfaloniere des Viertels Santa Maria Novella gewählt, 1526 wird er Podestà von Pistoia und 1527 Commissario.<sup>987</sup>

Wie lange er sich in Rom aufhielt, ist nicht eindeutig festzustellen. Spätere Quellen nennen nämlich nicht mehr ihn, sondern die „Fili di Pierfrancesco Borgherini“ als Bankiers am päpstlichen Hof.<sup>988</sup> Wahrscheinlich hatte er seinen Hauptaufenthaltsort schon in den 20er Jahren nach Florenz zurückverlegt. Ab September 1521 werden ihm in Briefen, die Michelangelo aus Rom erhält, Grüße ausgerichtet.<sup>989</sup>

Es ist anzunehmen, dass Pierfrancesco dem Kreis der Medicianhänger zuzurechnen ist. Sein Schwiegervater Roberto Acciaiuoli, der Florenz in mehreren diplomatischen Missionen diente, lässt sich zumindest als „moderato fautore dei Medici“ einschätzen.<sup>990</sup> Er war Florentiner Botschafter in Rom und am französischen Hof und wurde später vom Medicipapst Clemens VII. zum päpstlichen Nuntius in Frankreich ernannt. Die erneute Vertreibung der Medici aus Florenz brachte ihn aufgrund dieser Doppelfunktion in eine unangenehme Lage, und als die antimedicischen Repressalien überhandnahmen, floh er von Florenz nach Lucca. Auch Pierfrancesco muss durch die Wiederherstellung der Republik durch Niccolò Capponi in eine komplizierte Lage gebracht worden sein. Wird er einerseits oft als überzeugter Medicianhänger beschrieben<sup>991</sup>, so war andererseits sein Bruder Giovanni nicht nur glühender Republikaner, sondern auch der Schwiegersohn des neuen starken Mannes in Florenz, eben jenes Niccolò Capponi. Capponi, der durchaus auch auf einen Ausgleich mit den Medici und Papst Clemens VII. bedacht war, wurde im Jahre 1529 gestürzt. Die folgende Errichtung eines radikalen Regimes muss die Situation für die beiden Brüder nun aber unhaltbar gemacht und sie veranlasst haben, Florenz zu verlassen.<sup>992</sup> Vasari berichtet, dass sich Pierfrancesco nach Lucca begab und dass seine Frau Margherita Acciaiuoli „col proprio sangue e colla stessa vita“ bereit war, eine Konfiszierung des berühmten Brautgemachs des Palazzo Borgherini

<sup>987</sup> Luciano Berti, (Hrsg.) u.a., *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, (Ausst. Florenz 1986/1987), Milano 1986, S.110, Anm.12.

<sup>988</sup> Vgl. die Liste der Florentiner Bankiers, die Bullard für die Jahre 1513-1534 zusammengestellt hat: Bullard, *Mercatores*, S.58, Anm.25. Ein Stammbaum im Florentiner Staatsarchiv nennt keine Nachkommen Pierfrancescos, sein Bruder Giovanni hatte anscheinend einen Sohn namens Vincentio, vgl. ASF, Archivio Bardi, III. Serie, 98, c.189v. u. c.190r. Braham weiß von einem Sohn namens Giovanni und einer Tochter namens Lucrezia. Braham, *The Bed of Pierfrancesco*, S.762, Anm.29.

<sup>989</sup> Vgl. Barocchi/Ristori, *Carteggio di Michelangelo*, Bd.II, S.315; Bd.III, S.49 u. S.63.

<sup>990</sup> Er war Botschafter in Rom und am französischen Hof, darüber hinaus u.a. „gonfaloniere di giustizia“ 1518 und Prior 1522; Guido Verucci, *Acciaiuoli Roberto*, in: DBI, Bd.1, S.91.

<sup>991</sup> Cecchi, *Storie di Giuseppe Ebreo*, S.105; Antonio Natali/Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, S.119, Costamagna, Pontorno, S.124.

<sup>992</sup> Ab August 1529 halten sich Giovanni und Pierfrancesco in Venedig auf. Felix Gilbert, *Andrea del Sarto „Heilige Familie Borgherini“ und Florentinische Politik*, in: Lucius Grisebach/Konrad Renger (Hrsg.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a.M., 1977, S.287.

von Seiten der neuen Regierung, welche dieses Kunstwerk dem Kaiser zum Geschenk machen wollte, zu verhindern.<sup>993</sup> Nach der erneuten Etablierung der Medici übernahm Pierfrancescos Schwiegervater Roberto Acciaiuoli wieder eine bedeutende Stellung in Florenz, und auch Pierfrancesco und sein Bruder kehrten dorthin zurück.<sup>994</sup>

Pierfrancesco Borgherini war dann nach dem Ende der republikanischen Regierungen auch Mitglied der ersten Balìa.<sup>995</sup> Er starb schließlich 1558 in Florenz und wurde in der Kirche San Francesco bestattet.<sup>996</sup>

### 8.1 Die Kapelle in San Pietro in Montorio

Mit der Kirche San Pietro in Montorio traf Pierfrancesco Borgherini eine Wahl, die unter den in Rom ansässigen Florentinern eine Ausnahme darstellt. Sein Vater Salvi hatte sich – wie viele Florentiner in Rom – für die Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva entschieden. Hier stiftete dieser im Jahre 1506 dem Andenken an seinen Onkel Aloysio und für sich selbst und seine Nachfahren eine Grabplatte.<sup>997</sup>

Salvis Sohn Pierfrancesco ließ sich nun von Sebastiano del Piombo eine Kapelle in der Kirche San Pietro in Montorio ausmalen.<sup>998</sup> Darüber unterrichtet uns nicht nur Vasari, sondern es werden auch in dem Briefwechsel, den Michelangelo mit Sebastiano del Piombo und Leonardo Sellaiole führte, diese Arbeiten mehrmals erwähnt.<sup>999</sup>

Es handelt sich bei der Borgherini-Kapelle um die erste Kapelle auf der rechten Seite. Der Kapellenraum wird aus einer halbrunden Nische mit Halbkuppel gebildet (Abb.43).

<sup>993</sup> Milanesi, Vasari, Bd.VI, S.262f.

<sup>994</sup> So kaufen er und sein Bruder 1534 zwei an den Palazzo angrenzende Grundstücke für die Einrichtung eines Gartens. Vgl. Anm.985.

<sup>995</sup> Benedetto Varchi, Storia Fiorentina, hg. von Enrico Bianchi, Firenze 1937, S.272.

<sup>996</sup> Hirst, Sebastiano del Piombo, S.50, Anm.4.

<sup>997</sup> Forcella, Iscrizioni Bd.I, S.434, Nr.1613. Die Platte war schon zu Forcellas Zeiten nicht mehr erhalten. Dieser stützt sich auf Gualdi, der sie im Boden vor der Kapelle des Rosenkranzes gesehen hatte. Ebd.

<sup>998</sup> Bei der Kirchenwahl könnte Pierfrancesco auch die Tatsache, dass die Kirche S.Pietro in Montorio dem heiligen Petrus geweiht war und von Franziskanern geführt wurde, geleitet haben. Hirst, Sebastiano del Piombo, S.54.

<sup>999</sup> In diesem Briefwechsel wird auch ein Bild erwähnt, welches Andrea del Sarto für einen Pierfrancesco ausführte. Da dieses Bild dem Auftraggeber allerdings nicht gefiel, habe sich Sebastiano erboten, ein besseres für ihn auszuführen. Dieser Pierfrancesco wird des Öfteren mit unserem Pierfrancesco Borgherini gleichgesetzt, und man will in der „Heiligen Familie“ in London (National Gallery) dieses Bild Sebastianos erkennen. Der darauf abgebildete Stifter zeige demnach die Porträtzüge Borgherinis; vgl. dazu u.a. Luitpold Dussler, Sebastiano del Piombo, Basel 1942, S.44 (Brief 1.3.1517 ebd. S.201, Nr.11); Hirst, Sebastiano del Piombo, S.82f. Schon in einem Brief vom 9.8.1516 wird auf ein „quadro di Pierfrancesco“ hingewiesen. Dussler, Sebastiano del Piombo, S.201, Nr.3.



Das Altarbild ist in Öl direkt auf die obere Hälfte der Nischenrückwand aufgetragen und hat die Geißelung zum Thema. Im Zentrum sieht man den an eine Säule gefesselten Christus, auf den von jeder Seite zwei Männer mit Geißeln einschlagen. Während die zwei Peiniger im Vordergrund einmal in Vorder- und einmal Rückenansicht mit identischer Körperhaltung gezeigt werden, verschwinden zwei weitere Schergen fast vollständig hinter dieser Dreiergruppe. Eingebettet ist diese Szene in eine Architektur, die mit enggestellten Säulen den Palast des Pontius Pilatus bezeichnet. Das Altarbild wird links und rechts von den großfigurigen Darstellungen der Heiligen Franziskus und Petrus, der Namenspatronen Pierfrancescos, gerahmt. Die Halbkuppel hat die Verklärung Christi zum Thema. Der Heiland der Verklärung steht dabei in exakt in einer Achse mit dem geschundenen Christus der darunter dargestellten Geißelung. Die drei Apostel Petrus, Johannes und Jakobus d.Ä. wohnen dem Ereignis bei und blicken zu Christus empor, während über ihnen Moses und Elias von links und von rechts ins Bild ragen. Die Zwickel links und rechts des Lünettenbogens zeigen zwei gelagerte Propheten, die jeweils von einem Engel begleitet werden.

Vasari gibt an, Borgherinis Wahl sei vor allem deshalb auf Sebastiano del Piombo gefallen, da er hoffte, Michelangelo selbst würde die Vorzeichnungen für das Werk seines Schützlings liefern. Diese Hoffnung scheint sich laut Vasari auch bewahrheitet zu haben, denn Michelangelo habe „il disegno di tutta l’opera“ erstellt.<sup>1000</sup> Über Borgherinis Bank liefen seit einiger Zeit finanzielle Transaktionen Michelangelos, und der Künstler und der Kaufmann scheinen auch persönlich befreundet gewesen zu sein. In einem Brief an seinen Bruder Buonarotto nennt Michelangelo Pierfrancesco

<sup>1000</sup> Vasari, Milanesi, Bd.V, S.569.



Borgherini am 16. Juni 1515 „mio amicho.“<sup>1001</sup> Das Voranschreiten der Arbeiten in der Kapelle und den Einfluss Michelangelos auf diese Arbeit Sebastiano del Piombos hat Michel Hirst anhand des Briefwechsels Michelangelos zu rekonstruieren versucht.<sup>1002</sup> Die Auftragsvergabe und die Festlegung des Programms hat sich wohl Mitte des Jahres 1516 abgespielt, kurz bevor Michelangelo Rom verließ. Im Briefwechsel Michelangelos mit Leonardo Sellaio, der ein Freund beider Künstler und wahrscheinlich ein Angestellter in Borgherinis römischer Bank war, tauchen ab August 1516 des Öfteren Hinweise auf eine Zeichnung Michelangelos für dieses Projekt auf. Dabei könnte es sich um eine Entwurfszeichnung zur Geißelung handeln, von der auch Vasari spricht.<sup>1003</sup> Hirst schlägt vor, eine Zeichnung aus der Hand Clovios könne eine Kopie des Michelangelo-Entwurfes darstellen.<sup>1004</sup> Am 22. September teilt Sellaio dann mit, dass Sebastiano mit den Arbeiten für die Kapelle begonnen habe.<sup>1005</sup> Er habe Kartons und auch ein Tonmodell für eine Christusfigur angefertigt.<sup>1006</sup> Die eigentlichen Arbeiten in der Kapelle wurden dann Anfang März begonnen, jedoch bald wieder eingestellt, da Sebastiano fast den gesamten Sommer 1517 nicht in Rom weilte.<sup>1007</sup> Doch auch danach scheint er sich nicht gleich wieder der Borgherinkapelle zugewandt zu haben. Vorrang hatte das Altarbild mit der Auferweckung des Lazarus für die Kathedrale von Narbonne, ein prestigeträchtiger Auftrag eines bedeutenden Mannes, des Kardinals Giulio de' Medici.<sup>1008</sup> Mit diesem Auftrag ergab sich darüber hinaus für den noch relativ unbekanntem Sebastiano die Möglichkeit, sich mit Raphael, dem unangefochtenen Star der römischen Malerszene, zu messen, da dieser von Kardinal Giulio de' Medici zur selben Zeit den Auftrag für eine Darstellung der Transfiguration Christi erhalten hatte, die ebenfalls für die Kathedrale von Narbonne bestimmt war.<sup>1009</sup>

<sup>1001</sup> Barocchi/Ristori, Carteggio, S.166.

<sup>1002</sup> Hirst, Sebastiano del Piombo, S.49ff. Auf die Erkenntnisse Hirsts stütze ich mich im Folgenden weitgehend.

<sup>1003</sup> Vasari, Milanesi, Bd.V, S.569; Hirst, Sebastiano del Piombo, S.51.

<sup>1004</sup> Hirst, Sebastiano del Piombo, S.51. Vgl. dazu auch: Lothar Sickel, Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelos, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 37 (2006), 2008, S.166f.

<sup>1005</sup> Barocchi/Ristori, Carteggio, S.199. Vgl. auch ebd. S.196.

<sup>1006</sup> Barocchi/Ristori, Carteggio, S.203. Hirst nimmt an, hier könne es sich nur um den Christus der Geißelung handeln. Hirst, Sebastiano del Piombo, S.52. Im November entstehen dann wohl die Kartons für die Propheten. Ebd. S.52.

<sup>1007</sup> Barocchi/Ristori, Carteggio, S.258; Hirst, Sebastiano del Piombo, S.53.

<sup>1008</sup> Hirst, Sebastiano del Piombo, S.53. Vgl. auch ebd. S.66ff.

<sup>1009</sup> Zu diesem *Paragone* zuletzt: Andreas Henning, Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur römischen Hochrenaissance, München-Berlin 2005, S.29ff. und: Claudio Strinati, Sebastiano del Piombo tra Michelangelo e Raffaello nella Cappella Borgherini, in: Santiago Arroyo Esteban u.a., Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale, Firenze 2010, S.94-96.

Anfang Mai nahm Sebastiano die Arbeit in der Kapelle wieder auf, und im Dezember scheinen die Malereien fast vollständig vollendet zu sein.<sup>1010</sup> Es kam dann jedoch wiederum zu Verzögerungen, die unter anderem mit einer Pestepidemie in Rom zusammenhängen könnten, so dass die Fresken der Kapelle erst im März 1524 feierlich enthüllt werden konnten.<sup>1011</sup>

Die von Vasari postulierte Autorschaft Michelangelos für die Vorzeichnungen der Malereien in San Pietro in Montorio sieht Michel Hirst – mit einigen Einschränkungen – weitgehend bestätigt. Lediglich die Figuren der beiden Propheten<sup>1012</sup> und diejenigen der Heiligen Peter und Franziskus seien auf eigene Vorarbeiten Sebastianos zurückzuführen.<sup>1013</sup> Neben der Geißelung vermutet er auch beim Entwurf der Verklärung Michelangelo am Werk und bringt einen neuen Aspekt in das Verhältnis von Sebastianos Bearbeitung des Themas und jener Raphaels ins Spiel. Während die Verklärung in der Borgherinkapelle zumeist als Reaktion auf das Bild Raphaels, das Kardinal Giulio de' Medici derselben Kirche schenkte, angesehen wurde<sup>1014</sup>, will Hirst als einziger nicht ausschließen, dass Sebastianos Werk der endgültigen Version Raphaels vorangehe.<sup>1015</sup> Sollte Michelangelo sowohl für die Geißelung als auch für die Verklärung die Vorzeichnungen geliefert haben, so scheinen diese, das zeigt eine Untersuchung der Draperien, allerdings nackte Figuren enthalten zu haben, die Sebastiano dann mit „eigenen Gewändern“ bekleidete.<sup>1016</sup> Ein anderer Aspekt der Kapellenausmalung scheint allerdings mit Michelangelo nichts zu tun zu haben, möglicherweise aber durchaus mit Raphael: Die Entscheidung, das zentrale Altarbild nicht „al fresco“ auf die Wand aufzubringen, sondern in Öl, könnte auf die Versuche Raphaels mit dieser Technik zurückzuführen zu sein.<sup>1017</sup>

<sup>1010</sup> Barocchi/Ristori, Carteggio, S.187 und ebd. S.336.

<sup>1011</sup> Hirst, Sebastiano del Piombo; S.54. Vgl.auch Barocchi/Ristori, Carteggio, S.339. Zur Enthüllung ebd. S.53.

<sup>1012</sup> Wobei sich Sebastiano insbesondere beim rechten Propheten wieder stark an Michelangelo orientiert (an der Darstellung des Joel in der Sistina); Hirst, Sebastiano del Piombo, S.57.

<sup>1013</sup> Hirst, Sebastiano del Piombo, S.58; Michelangelo war über die Darstellung eines heiligen Franziskus in dieser Kapelle äußerst entrüstet. Ebd. S.58, Anm.45. Zuletzt betont Costanza Barbieri wieder stärker die Eigenständigkeit Sebastianos, indem sie darauf hinweist, dass dieser neben den Vorzeichnungen Michelangelos auch weitere Vorbilder als Anregung nahm. So z.B. für den Kopf des hl. Petrus der Transfiguration die hellenistische Statue des „Arrotino“, die sich in der Antikensammlung der Chigi befand. Costanza Barbieri, „Bastiano è d'animo di fare chose grande“: un modello inedito per la Cappella Borgherini, in: Santiago Arroyo Esteban u.a., Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale, Firenze 2010, S.78-83.

<sup>1014</sup> Als Fortsetzung des Paragone. Vgl. dazu mit Literaturüberblick: Henning, Raffaels Transfiguration, S.264 und insb. Anm.699.

<sup>1015</sup> Hirst, Sebastiano del Piombo, S.58f. Eine Skizze Michelangelos führt ihn zu dieser Annahme. Er betont hier auch, dass Raphael sich auch eines Motivs aus Sebastianos Lamentatio (St. Petersburg) bediente. S.58. Dagegen wendet sich u.a. Henning, Raffaels Transfiguration, S.165, Anm.379.

<sup>1016</sup> Hirst, Sebastiano del Piombo, S.59.

<sup>1017</sup> Hirst weist auf diesbezügliche Pläne für die Sala di Costantino hin, merkt allerdings an, auch konservatorische Gründe könnten eine Rolle gespielt haben. Hirst, Sebastiano del Piombo, S.62f. Zur

## 8.2 Das Programm der Kapellenausstattung

Die nicht allzu häufige Verbindung einer Geißelungsdarstellung mit der Transfiguration Christi legte, genauso wie die Tatsache, dass sich Raphaels Transfiguration ebenfalls in S. Pietro in Montorio befand<sup>1018</sup>, die Vermutung nahe, dass ein wohlüberlegtes Programm den Hintergrund dieser Darstellungen bildet. Doch während man lange Zeit der Ansicht war, die Expansionsbestrebungen des Türkischen Reiches, die mit der Thronbesteigung von Selim I. Yavuz wieder aufflammten, seien Hintergrund des Programms<sup>1019</sup>, schlug Josephine Jungić 1988 eine andere Erklärung vor und brachte Gedanken der Kirchenreform und apokalyptische Vorstellungen, welche in Italien seit langem virulent waren, ins Spiel.<sup>1020</sup>

### 8.2.1 Die türkischen Expansionsbestrebungen als „Flagellum nostri temporis“

Im Jahre 1512 wurde Selim I. Yavuz türkischer Sultan und betrieb vom ersten Tag seiner Regierungsübernahme eine äußerst aggressive Politik. Nachdem er 1514 die iranische Safawiden-Dynastie geschlagen hatte, wandte er sich gegen Syrien, Palästina und Ägypten.<sup>1021</sup> Am 30. Oktober erfuhr man auch in Rom davon, und als im April 1516 gar das Gerücht aufkam, an der Küste vor Civitavecchia seien türkische Schiffe gesichtet worden, brach Leo X. fluchtartig einen Jagdausflug in dieser Gegend ab.<sup>1022</sup> Im Sommer 1516 schlug Selim. I. dann nahe der Stadt Aleppo den ägyptischen Sultan und überrannte Syrien.<sup>1023</sup>

---

Technik und den einzelnen Arbeitsschritten Sebastiano del Piombos bei der Ausmalung der Kapelle vgl. Bruno Marocchini, Sebastiano del Piombo e Michelangelo nella Capella Borgherini, in: Kermes 21 (2008), S.45-53. Zudem will er in der Darstellung des Petrus ein Porträtbildnis von Michelangelo erkennen. Ebd. S.52ff. Zu Materialien und Technik der Ausmalung vgl. auch: Bruno Marocchini u.a., Materiale e tecniche esecutive nella Cappella Borgherini, in: Santiago Arroyo Esteban u.a., Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale, Firenze 2010, S.87-93.

<sup>1018</sup> Zum Zeitpunkt der Enthüllung der Fresken der Borgherini-Kapelle befand sich Raphaels Verklärung Christi, die eigentlich für die Kathedrale von Narbonne in Auftrag gegeben worden war, schon in S. Pietro in Montorio. Sie schmückte hier wohl schon vor der Wahl Giulio de' Medicis zum Papst am 18. November 1523 den Hochaltar. Henning, Raffaels Transfiguration, S.49.

<sup>1019</sup> Vgl. Kokot, I., La cappella Borgherini a S. Pietro in Montorio, in: *Fede e Arte* II-IV (1954), S.100f.; Hirst, Sebastiano del Piombo, S.56f. Carlo Volpe und Mauro Lucco wiesen den Zusammenhang mit der Türkenbedrohung 1980 allerdings zurück: Carlo Volpe/Mauro Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980, S.109.

<sup>1020</sup> Josephine Jungić, Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's Transfiguration, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988). Einen knappen Überblick über die beiden Thesen zum Programm der Kapellenausmalung bietet auch: Tullia Carratù, *La Cappella Borgherini in San Pietro in Montorio*, in: Claudio Strinati u.a. (Hrsg.), *Sebastiano del Piombo. 1485-1547* (Kat.Ausst. Rom-Berlin 2008), Milano 2008, S.174ff.

<sup>1021</sup> Vgl. u.a. Mustafa M. Ziada, *The Mamluk Sultans 1291-1517*, in: Kenneth M. Setton (Hrsg.), *A history of the Crusades*, Bd.III, Madison (Wisconsin) 1975, S.511f.

<sup>1022</sup> Zur den Ereignissen im Osten und deren Wirkung auf die westliche Welt und insb. Rom zur Zeit des Pontifikats von Leo X. vgl. den sehr detaillierten Artikel von Kenneth M. Setton, *Leo X. and the Turkish Peril*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 113 (1969), S.367ff; hier S.392.

<sup>1023</sup> Setton, *Leo X.*, S.390.

Dieser Eroberungszug rief im Westen ungute Erinnerungen an frühere Expansionsbestrebungen wach, wie die Einnahme von Otranto im Jahre 1480 oder den Eroberungszug unter Sultan Mohamed II., der 1456 erst vor Belgrad aufgehalten werden konnte. Als Reaktion auf eben jenen Sieg vor Belgrad hatte Papst Calixtus III. 1457 das Fest Christi Verklärung für den 6. August ins Leben gerufen.<sup>1024</sup> Sowohl Raphaels Transfiguration<sup>1025</sup> als auch Sebastianos Bearbeitung dieses Themas wurden im Zusammenhang mit der Einrichtung dieses Feiertages und der neuerlichen Bedrohung von Seiten des Türkischen Reiches gesehen.<sup>1026</sup> Und auch die Geißelung Christi lässt sich gut in diesen Zusammenhang einordnen. Zwar waren innerhalb des Franziskanerordens Darstellungen dieser Szene aus der Passion kein unübliches Thema, doch kommen ihnen im Bezug auf die Furcht vor den islamischen Eroberern ein neues Gewicht zu. In zeitgenössischen Stellungnahmen taucht nämlich des Öfteren die Vorstellung auf, die Bedrohung durch die Türken sei als Geißel für Kirche und Christenheit zu verstehen. So bezeichnete Leo X. die türkischen Heere als „Dei flagellum“, und der Erzbischof von Patras sprach sie 1515 auf dem Lateranischen Konzil als „nostri temporis Flagellum“ an.<sup>1027</sup> Auch weist Kokot darauf hin, dass sich gerade die in San Pietro in Montorio ansässigen spanischen Franziskanermönche die Missionierung des Orients auf die Fahnen geschrieben hatten.<sup>1028</sup> Als Ideengeber des Programms der Borgherini-Kapelle rückte bald die Person des Kardinals Bernardino Lopez de Carvajal, Botschafter des spanischen Königshauses und an der Erbauung der Kirche S. Pietro in Montorio beteiligt<sup>1029</sup>, ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Kardinal Carvajal, der enge Beziehungen zu den Franziskanern in San Pietro unterhielt, gehörte ab 1517 mit weiteren sieben Kardinälen einer Kommission an, die über einen neuerlichen Kreuzzug gegen die Türken beriet.<sup>1030</sup> Aber er war auch familiär eng mit der Türkenproblematik verbunden. Sein Onkel Juan de Carvajal hatte bei der Bedrohung

<sup>1024</sup> Vgl. z.B. Hirst, Sebastiano del Piombo, S.56.

<sup>1025</sup> Z.B. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd.IV,1, S.528f.; Rudolf Preimesberger, Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987), S.97f. So war der Auftraggeber Kardinal Giulio de' Medici im Jahre 1517 auch Mitglied einer Kardinalskommission, welche einen Kreuzzug gegen die Türken vorbereiten sollte. Hirst, Sebastiano del Piombo, S.56.

<sup>1026</sup> Der erste, der dies für die Borgherini-Kapelle vorschlug, war Kokot (Kokot, Cappella Borgherini, S.100). Der gleichen Ansicht sind: Hirst, Sebastiano del Piombo, S.55; Tullia Carratù, La Flagellazione di Cristo di Viterbo: una replica ad hoc, in: Costanza Barbieri (Hrsg.), Notturmo sublime. Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Viterbo, Viterbo 2004, S.50.

<sup>1027</sup> Kokot, Cappella Borgherini, S.100.

<sup>1028</sup> Kokot, Cappella Borgherini, S.101.

<sup>1029</sup> Zu ihm vgl. u.a. Gigliola Fragnito, Carvajal, Bernardino Lopez de, in: DBI Bd.21, S.28ff.; Hugo Rossbach, Das Leben und die politisch-kirchliche Wirksamkeit des Bernardino de Carvajal, Bd.I, Breslau 1892; zu seinen Aktivitäten im Zusammenhang mit S. Pietro in Montorio: Nicole Riegel, San Pietro in Montorio in Rom, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 32 (1997/98), S.308f.

<sup>1030</sup> Setton, Leo X., S.399.

durch das osmanische Reich in den Jahren 1555/56 als Legat des Papstes beim siegreichen Heer Capistranos und Hunyadys einigen Anteil an der erfolgreichen Abwehr der türkischen Expansionsbestrebungen.<sup>1031</sup> Bernardino sah sich ganz offensichtlich in der Tradition seines Onkels, da er bei vielen Gelegenheiten auf die Auseinandersetzung mit den Ungläubigen hinwies und auch ab 1517 Mitglied jener Kardinalskommission war, welche die Möglichkeiten eines neuerlichen Kreuzzuges überprüfte.<sup>1032</sup> In diesem Zusammenhang brachte Carvajal auch insbesondere die Passion Christi als Rechtfertigung ins Spiel. Er vertrat die Ansicht, durch die Passion Christi sei alle Gewalt auf die Gläubigen übergegangen und das Erlösungswerk Christi berechtere sie daher, gewaltsam gegen die Heiden vorzugehen.<sup>1033</sup>

### 8.2.2 Kirchenreform, *Apocalypsis nova* und Savonarola

Obwohl die These der Türkengefahr in Verbindung mit der Person des Kardinals Bernardino Carvajal und der Einrichtung des Festes Christi Verklärung durchaus schlüssig erscheint, kam Josephine Jungić 1988 mit einem zweiten Erklärungsversuch des Programms der Kapelle heraus.<sup>1034</sup> Nicht die latente Türkengefahr, sondern eine reformistische Strömung im Franziskanerorden, die insbesondere bei den Mönchen von San Pietro in Montorio großen Anklang fand, bildet ihrer Meinung nach den Nährboden des Programms. Grundlage dieser Reformgedanken, die in der „intense atmosphere of apocalyptic expectancy [...] in Rome at the beginning of the sixteenth century“ aufblühten, war die Vorstellung der Ankunft eines „Angelic Pastor“, der die Kirche reformiere und in eine neues, reines Zeitalter führe.<sup>1035</sup> Wieder kommt dem Kardinal Bernardino Carvajal eine entscheidende Rolle zu. Schon 1492 hatte dieser in einer Rede vor dem Kardinalskollegium die Notwendigkeit eines zweiten Petrus an der Spitze der Christenheit, der die Kirche grundlegend reformiere, betont und dabei die Verklärung Christi als Sinnbild der Kirchenerneuerung gebraucht.<sup>1036</sup> 1511 wollte er diese Erneuerung dann selbst anstoßen, indem er mit einigen anderen Kardinälen ein Konzil

<sup>1031</sup> Pastor, Geschichte der Päpste, Bd.I, S.715ff.

<sup>1032</sup> Hirst, Sebastiano del Piombo, S.56. Vgl. auch die Bemerkung Sanutis aus dem Jahr 1500: „El reverendissimo Santa Croce [= Carvajal, seine Titularkirche war S.Croce in Jerusalem, Einf. von mir] è catholico, savio, e à cuor l'impresa contra infidelli.“ I Diari di Marino Sanuti, Bd.III, Sp.844. Selbst Kaiser Maximilian rühmte 1508 in einem Brief die Anstrengungen Carvajals im Bezug auf einen Kreuzzug gegen die Türken. Rossbach, Carvajal, S.98. Vgl. auch ebd. S.55f.

<sup>1033</sup> Rossbach, Carvajal, S.28f.

<sup>1034</sup> Josephine Jungić, Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's Transfiguration, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 51 (1988), S.66ff. Ihren Ausführungen folge ich im Weiteren.

<sup>1035</sup> Jungić, Joachimist Prophecies, S.68.

<sup>1036</sup> Die Rede fand auch am 6. August, dem Tag der Verklärung, statt. Ebd. S.68f. „Dabitis nobis pastorem, qui reformabit et eriget collapsam ecclesiam“, zitiert nach Rossbach, Carvajal, S.32.

ins Leben rief, das Papst Julius II. wegen mangelnder Reformbereitschaft zur Rechenschaft ziehen sollte. Der Versuch schlug fehl, und der rebellische Spanier wurde seiner Kardinalswürde entkleidet und exkommuniziert. Unter dem Florentiner Papst Leo X. erhielt er dann seine Stellung wieder zurück.<sup>1037</sup>

Doch schon einige Zeit vor diesen Ereignissen wurde im Jahre 1502 in San Pietro in Montorio ein Buch wiederentdeckt, dem der Ruf vorausging, dass derjenige, der es öffne, von Krankheit befallen werde und schließlich sterbe. Verfasser dieses Manuskripts mit dem Titel „Apocalypsis nova“ soll der für seine Askese und seine reformistischen Gedanken bekannte Franziskaner Amadeus Menez di Silva gewesen sein. Diesen hatte Sixtus IV. nach Rom gerufen und hatte ihm die Kirche San Pietro in Montorio zugewiesen.<sup>1038</sup> Kardinal Carvajal ordnete nun die Öffnung des Buches an.<sup>1039</sup> Nach Josephine Jungić enthält eben jene „Apocalypsis nova“ den Schlüssel zum Verständnis der Fresken der Borgherikapelle.<sup>1040</sup> Die Hauptaussage des Buches, die Ankunft eines göttlich gesandten Erneuerers der Kirche, steht in einer langen Tradition, welche sich bis zu Joachim von Fiore zurückführen lässt. In ihr wurde von drei Manifestationen Jesu auf Erden ausgegangen. Von der ersten, nämlich der fleischlichen Manifestation berichtet das neue Testament, die zweite, in der Christus als Manifestation des heiligen Geistes erscheint, wird der Erneuerung der Kirche gewidmet sein, während die dritte das Jüngste Gericht darstellt. Wurde die Transfiguration schon von den Kirchenvätern als Anspielung auf die triumphale Rückkehr Christi angesehen, so bekommt die Darstellung dieses Themas im Zusammenhang mit den Joachimistischen Ideen der „Apocalypsis nova“, wo die Verklärung in Verbindung mit der Ankunft eines „Pastor Angelicus“ gesehen wird, einen stark reformistischen Charakter.<sup>1041</sup> Auch Savonarola geht in seinen Predigten, die sich der Erneuerung der Kirche widmen, immer wieder auf joachimistisches Gedankengut ein, und auch die „Apocalypsis nova“ scheint bei ihm ein Echo zu finden. Jungić hält es in diesem Zusammenhang durchaus für möglich, dass es Verbindungen zwischen den Reformern in S. Pietro um Kardinal Carvajal und dem Dominikanermönch in Florenz gegeben

<sup>1037</sup> Vgl. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd.IV,1, S.38ff.; Fragnito, Carvajal, S.32.

<sup>1038</sup> Zu Beato Amadeo und S. Pietro in Montorio vgl. Primo Luigi Vannicelli, S. Pietro in Montorio e il tempio del Bramante, Roma 1971, S.27f.

<sup>1039</sup> Siehe dazu den Bericht des Mönches Giorgio Benigno, dem es oblag, das gefährliche Buch zu öffnen. Jungić, Joachimist Prophecies, S.70.

<sup>1040</sup> Jungić, Joachimist Prophecies, S.69.

<sup>1041</sup> Jungić, Joachimist Prophecies, S.73ff.

haben könnte.<sup>1042</sup> Doch nicht nur die Verklärung Christi passt ihrer Meinung nach zu den in der „Apocalypsis nova“ propagierten Ideen, sondern auch die Geißelung. Sie zeigt, als zentrale Darstellung des Programms, im Leiden Christi den aktuellen erbärmlichen Zustand der Kirche, der durch die prophezeite zweite Ankunft des Heilands, die in der Transfiguration dargestellt ist, behoben wird.<sup>1043</sup> Genauso stehen auch die beiden Heiligen Petrus und Franziskus, die bislang in erster Linie als Namenspatrone des Stifters und als Hinweis auf die Kirche und den Orden verstanden wurden, in joachimistischer Tradition. Petrus steht für die universale Kirche und verweist auf den *neuen Petrus* der sie reformiert. Franziskus symbolisiert die Rolle, die dem Franziskanerorden bei diesen Vorgängen zukommt.<sup>1044</sup> Ebenso finden auch die Propheten der Zwickel ihren Platz in diesem Gebäude. Jungić identifiziert sie mit den Propheten Hesekiel und Jesaja, die in ihren Prophezeiungen auf das Strafgericht Gottes bzw. die Reinigung des Hauses Gottes und den einen Hirten hinweisen, der über diesen neuen Zustand wacht (Christus, der Pastor Angelicus, aber auch der Papst).<sup>1045</sup> Insbesondere durch eine weitere Darstellung sieht sich Jungić in ihrer These bestätigt. Denn unterhalb des auf Füßen ruhenden Altartisches befindet sich ein weiteres Fresko. Hier ist, unter dem IHS-Monogramm, ein geschlossenes Buch zu erkennen, aus dem eine lose Seite herausragt, auf der die Worte „Aperietur in Tempore“ geschrieben stehen (Abb.44).<sup>1046</sup>



Abb.44: Fresko unter dem Altartisch, Cappella Borgherini, Rom, San Pietro in Montorio (Foto: Autor)

<sup>1042</sup> So war z.B. der Mönch Giorgio Benigno, der das Buch öffnen musste, ein Schüler Savonarolas, und Carvajal könnte vorgehabt haben, auf seinem Konzil die Kanonisierung Savonarolas zu propagieren; Jungić, *Joachimist Prophecies*, S.75.

<sup>1043</sup> Jungić, *Joachimist Prophecies*, S.76. Auch Savonarola verwendet oft die Metapher des „Flagellum.“

<sup>1044</sup> Die joachimistisch beeinflussten Franziskanerkreise sahen in ihrem Ordensgründer auch den sechsten Engel der Apokalypse. Jungić, *Joachimist Prophecies*, S.76.

<sup>1045</sup> Jungić, *Joachimist Prophecies*, S.77; auch durch einen Vergleich mit Figuren der Sixtinischen Decke sieht sie diese Zuschreibung bestätigt. Ebd.

<sup>1046</sup> Darauf, dass es sich hierbei um die „Apocalypsis nova“ handelt, weist schon Vannicelli 1971 hin. Vannicelli, *S. Pietro in Montorio*, S.116. Dieser allerdings schreibt das gemalte Buch den Umbauten des frühen 18.Jhs. unter den späteren Kapellenpatronen aus der Familie Orsini zu, die im 15. Jh. enge Verbindungen zu Beato Amadeo pflegten. Ebd. S.39f.

Der Legende nach soll der Autor der „Apocalypsis nova“, Amadeus Menez di Silva, mit dem von ihm verfassten Buch und der genannten Aufschrift begraben worden sein.

Daher gibt es Darstellungen, die ihn mit einem geöffneten Buch, in dem man ebenfalls die Worte „Aperietur in Tempore“ lesen kann, zeigen.<sup>1047</sup> Auch die beiden flankierenden Heiligenfiguren haben geöffnete Bücher in den Händen und weisen damit darauf hin, dass mit dem Programm der Kapelle das Buch zur rechten Zeit geöffnet wurde.<sup>1048</sup>

### **8.3 Die Gebrüder Borgherini zwischen Politik und Religion**

Wie passt allerdings all dies zum Auftraggeber der Kapelle? Auch hierzu kann Jungić einige interessante Angaben machen, denen ich noch einige Beobachtungen hinzufügen möchte. Pierfrancescos Schwiegervater Roberto Acciaiuoli, der 1515 als Florentiner Botschafter nach Rom kam und Kardinal Carvajal aus Frankreich kannte, könnte eine Verbindung zwischen dem Kardinal und seinem Schwiegersohn hergestellt haben. Auch der Erwerb des Palazzo von Kardinal Federico Sanseverino passt in diesen Zusammenhang. Der stark verschuldete Kardinal war ein enger Mitstreiter Carvajals und wurde zusammen mit diesem sowohl des roten Hutes entledigt und exkommuniziert als auch von Leo X. wieder in den Kardinalsrang erhoben.<sup>1049</sup>

Zum anderen ist aber insbesondere die Verbindung von joachimistischem Gedankengut und den Lehren des Dominikanermönches Savonarola zu bedenken. Zwei weitere Mitglieder aus Borgherinis Acciaiuoli-Verwandtschaft waren begeisterte Anhänger Savonarolas. Neben Alessandro Acciaiuoli ist hier insbesondere der für seine humanistische Bildung gerühmte Dominikanermönch Zanobi Acciaiuoli von Interesse<sup>1050</sup>, der 1513 nach Rom kam, päpstlicher Bibliothekar wurde, sich mit apokalyptischen Prophetien beschäftigte und auch den Mönch Giorgio Benigno, der auf Anweisung Carvajals die „Apocalypsis nova“ öffnete, gut kannte. Jungić ist der Ansicht, Zanobi und Carvajal könnten Urheber des Programms sein.<sup>1051</sup> Auch im Florenz der ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts waren apokalyptische Vorstellungen verbreitet. Das beste Beispiel dafür sind die Visionen des Albert von

<sup>1047</sup> Jungić, *Joachimist Prophecies*, S.77.

<sup>1048</sup> Jungić, *Joachimist Prophecies* S.77f.

<sup>1049</sup> Der Hauskauf erfolgt zu einem Zeitpunkt (9.1.1512), zu welchem Sanseverino schon unmissverständlich auf der Seite des Konzils stand, nur wenige Tage bevor ihn das Konsistorium absetzte (30.1.1512). Vgl. Pastor, *Geschichte der Päpste*, Bd.3,2, S.828, S.837; Bd.4,1, S.38ff. Vgl. auch Piero Sannazzaro, *Sanseverino, Federico*, in: *Enciclopedia Cattolica* Bd.X., Roma 1953, Sp.1815f.

<sup>1050</sup> Zu ihm vgl. auch Kap.II.3.

<sup>1051</sup> Jungić, *Joachimist Prophecies*, S.78.



Trent, in denen sich joachimistisches Lehren und das Gedankengut Savonarolas verbinden und die wohl um 1503/04 in Florenz niedergeschrieben wurden.<sup>1052</sup>

Auf die Nähe Pierfrancesco Borgherinis zu Ideen Savonarolas und Vorstellungen einer Herrschaft Christi weist auch ein anderes Kunstwerk hin, das die Borgherini in Auftrag gaben. Pierfrancescos Bruder Giovanni di Salvi Borgherini, der sich auch eine Zeitlang mit seinem Bruder in Rom aufgehalten hatte, gab im Jahre 1528 die sogenannte „Heilige Familie Borgherini“ bei Andrea del Sarto in Auftrag. Entscheidendes Moment dieser Darstellung ist die Weltkugel, die der Johannes- und der Christusknabe gemeinsam halten.<sup>1053</sup> Wahrscheinlich wird damit auf ein ganz konkretes Ereignis angespielt. 1528 beschloss die republikanische Regierung von Florenz unter Giovanni Borgherinis Schwiegervater Niccolò Capponi, Christus zum „Rex populi Florentini“ zu ernennen, ein Vorgang, der stark an Savonarolas gleichlautende Forderungen erinnert. Auch wenn nach Meinung von Felix Gilbert die Aussage der „Heiligen Familie Borgherini“ mehr ein Bekenntnis zur republikanischen Verfassungsform als der Wunsch nach einem theokratischen System darstellt, so bleibt die Anspielung auf Savonarola doch bestehen.<sup>1054</sup>

Die Erhebung Christi zum König von Florenz und die Verherrlichung dieses Entschlusses durch Andrea del Sartos Bild führt vor Augen, wie virulent Savonarolas Ideen noch 1528 in der Florentiner Gesellschaft waren und wie gerade auch die Familie Borgherini dieses Erbe wahrte. Denn auch die Josephsgeschichte, die das berühmte Bett des Ehepaars Francesco und Margherita (Accaiuoli) Borgherini schmückte, ordnet mancher in jenes Ambiente „postsavonaroliano“ ein.<sup>1055</sup>

Alle diese Hinweisen deuten eher daraufhin, dass theologische und nicht historische Fragestellungen dem Programm der Borgherini-Kapelle zugrunde liegen.

So ungekünstelt sich auch die Verbindung von Geißelung und Verklärung in San Pietro in Montorio in die Situation der Bedrohung durch das osmanische Reich einfügen mag, so wenig lassen sich konkrete Beziehungen zwischen dieser Idee und dem Auftraggeber herstellen. Hingegen scheinen durch Savonarola beeinflusste apokalyptische Vorstellungen in der Familie Borgherini vorhanden gewesen zu sein, und sie könnten

<sup>1052</sup> Donald Weinstein, *The Apocalypse in sixteenth-century Florence: The Vision of Albert of Trent*, in: Anthony Molho/John A. Tedeschi, *Renaissance Studies in Honour of Hans Baron*, Firenze 1971, S.313ff.

<sup>1053</sup> Felix Gilbert hat darauf hingewiesen, dass man hier nicht so sehr von einem Überreichen der Weltkugel von Seiten des Johannes an Christus sprechen kann, wie das die frühere Literatur tat, sondern dass man vielmehr von einem gemeinsamen Halten ausgehen muss. Gilbert, *Heilige Familie Borgherini*, S.286f.

<sup>1054</sup> Gilbert, *Heilige Familie Borgherini*, S.286.

<sup>1055</sup> Raffaele Monti, *Andrea del Sarto*, Milano 1965, S.47. Eine andere Deutung des Dargestellten, stärker an der Familiengeschichte und der Biographie Pierfrancescos orientiert, bei: Braham, *The Bed of Pierfrancesco*, S.762.

von den Wechselfällen der Florentiner Geschichte, die Pierfrancesco am eigenen Leib erfuhr und mit denen er auch durch die Biographien seines Schwiegervaters und des Vaters seiner Schwägerin aus erster Hand vertraut war, bestärkt worden seien. Insbesondere die konkrete Anspielung auf die „Apocalypsis nova“ in der Darstellung des Buches unter dem Altartisch der Borgherini-Kapelle verleihen der These Jungić große Glaubwürdigkeit. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass ebenso auch der Hinweis auf die Türkengefahr als eine weitere, ergänzende Ebene gewollt und erwünscht war.

## 9. FRA MARIANO FETTI: DER NARR DES PAPSTES

Als der Dominikanermönch Fra Mariano Fetti im Jahre 1507 durch die Bulle „cunupter“ aus der Hand von Julius II. die römische Kirche San Silvestro al Quirinale als Niederlassung der Ordensbrüder des Florentiner Dominikanerklosters San Marco erhielt, konnte er schon auf eine lange und facettenreiche Karriere zurückblicken.<sup>1056</sup> Ob seine Laufbahn in Florenz als Barbier Lorenzo de' Medici begann oder nicht<sup>1057</sup>, der Mönch, von dem es heißt, Savonarola selbst habe seine Ordenseinkleidung vorgenommen<sup>1058</sup>, stieg als Günstling der Medici schnell empor. Nach Rom gelangte er wohl im Gefolge des jungen Kardinals Giovanni de' Medici.<sup>1059</sup> Hier verstand er es, sowohl die Gunst des Papstes Julius II. zu gewinnen als auch die der Familie Gonzaga.<sup>1060</sup> Vor allem sein Ruhm als „Buffone“, als Hofnarr und derber Spaßmacher<sup>1061</sup>, und Anekdoten über die ungeheuerliche Aufnahmefähigkeit seines Magens haben sich erhalten.<sup>1062</sup> Die Pontifikate der Medicipäpste Leo X. und Clemens VII. bereiteten ihm dann eine hervorragende Bühne für seine Scherze. Unter Leo X. erhielt er nach Bramantes Tod 1514 das einträgliche Amt des päpstlichen Siegelmeisters.<sup>1063</sup> Er starb im Jahre 1531 in Rom als vermögender Mann.<sup>1064</sup>

Fra Mariano hat sich jedoch nicht allein durch sein komödiantisches Talent, das ihn übrigens auch zur Abfassung zahlreicher Komödien befähigte, einen Namen gemacht,

<sup>1056</sup> Während in der Forschung zuerst lediglich die kuriosen Aspekte Fettis als Buffone und Hoffnarr im Vordergrund standen, kam es bald zu einer ausgewogeneren Würdigung seiner Person. Zu Fetti vgl.: Alessandro Luzio, Federico Gonzaga. Ostaggio alla corte di Giulio II, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria 9 (1886), S. 549ff.u.572ff.; Arturo Graf, Attraverso il cinquecento, Torino 1888, S.369ff.; Emmanuel Rodocanachi, Cortigiane e buffoni di Roma. Studio dei costumi romani del XVI secolo, trad. di Nino della Casa, Bologna 1983 (Orig.Ausgabe 1927), S.125ff.; Cynthia Stollhans, Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro da Caravaggio: A new Look at Religious Landscapes in Renaissance Rome, in: The sixteenth Century Journal XXIII/3 (1992), S.506ff.; Giovanna Romei, Fetti (Felti), Mariano, in: DBI, Bd.47, S.312ff.; Achim Gnann, Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römische Innendekoration (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 68), München 1997, S.183ff.; Lothar Sichel, Die Testamente des Fra Mariano Fetti, in: QFIAB 84 (2004), S.497ff.

<sup>1057</sup> Eine in der Literatur weit verbreitete Vorstellung. Lothar Sichel weist jedoch darauf hin, dass sich dafür keine Belege finden lassen. Sichel, Testamente, S.497 Anm.1.

<sup>1058</sup> Vgl. Gnann, Polidoro, S.183.

<sup>1059</sup> Auch ein Bruder Fra Marianos mit Namen Simone Matteo taucht später im Gefolge des Medicipapstes auf. Sichel, Testamente, S.503. Zum Neffen Clemente und der Nichte Giovanna ebd.

<sup>1060</sup> Federico Gonzaga befand sich als Geisel am päpstlichen Hof. An Francesco Gonzaga sind Briefe aus der Hand Fettis erhalten. Gnann, Polidoro, S.184.

<sup>1061</sup> So berichtet ein Zeitgenosse über ein Gastmahl: „Frate Mariano [...] era più matto che mai. Durante il pranzo è saltato sulla tavola e vi ha passeggiato in lungo ed in largo, distribuendo colpi a tutti, vescovi e cardinali, ed urtando tutti.“ Rodocanachi, Cortigiane e buffoni, S.138f.

<sup>1062</sup> So soll er z.B. ungerupfte Hühner verschlungen haben. Vgl. Sichel, Testamente, S.498.

<sup>1063</sup> Daher wird er auch gelegentlich Fra Mariano del Piombo genannt. Diese Aufgabe verleitete ihn zu der scherzhaften Aussage: „che in mia vecchiaia mi son posto all'alchemista. Questo è che del piombo ne fo oro“ Luzio, Federico Gonzaga, S.574. Zur Ausübung dieses Amtes musste er in den Zisterzienserorden übertreten, Leo X. entband ihn aber der Pflichten gegenüber dem Orden. Gnann, Polidoro, S.185.

<sup>1064</sup> Er besaß neben seinem Wohnhaus in unmittelbarer Nähe von San Silvestro noch zwei weitere Häuser und eine Vigna in der Tiberstadt. Auch in Florenz nannte er ein Haus sein eigen. Sichel, Testamente, S.502. Er verstarb wahrscheinlich mit 71 Jahren, da er wohl 1460 geboren wurde. Romei, Fetti, S.313.

sondern auch als Kunstpatron. Von diesem Mäzenatentum zeugen einerseits einige Kunstwerke, die noch vorhanden sind, andererseits zahlreiche Nachrichten, die uns über Verlorengangenes informieren.

### 9.1 Die Kirche San Silvestro und der Quirinal

Im Jahre 1507 wurde durch eine Bulle Julius II. die Kirche San Silvestro al Quirinale als Niederlassung der Florentiner Dominikanerkongregation des Klosters S.Marco an Fra Mariano Fetti übergeben, der als Laienbruder dem Konvent im Amt eines Priors vorstand.<sup>1065</sup> Fortan widmete er sich hier der Errichtung eines Klosters mit Gartenanlage und dem Bau einer neuen Kirche, denn die Bulle beauftragte ihn „di costruire ed edificare una Casa con chiostro, refettorio, dormitorio, giardini [...] e ricostruire la chiesa parrocchiale.“<sup>1066</sup> Wann mit dem Neubau begonnen wurde, ist nicht ganz klar. Anscheinend wurde er nicht mehr unter dem Pontifikat von Julius II. in Angriff genommen. In einer Bulle von dessen Nachfolger Leo X. vom Mai 1514 wird jedenfalls nochmals auf die Errichtung von Konvent- und Kirchengebäude hingewiesen.<sup>1067</sup> Vermutlich wurde aber auch unter diesem Papst noch nicht mit dem Neubau begonnen. Eine Inschrift in der Kirche berichtet zwar davon, dass Leo X. ihr 1518 einen Besuch abstattete und einen Ablass für Gebete vor einem Marienbild erließ, erwähnt jedoch nicht die Kapelle seines Günstlings Fra Mariano. Das legt den Schluss nahe, dass eine solche Kapelle noch nicht bestand und damit auch kein erneuerter Kirchenbau.<sup>1068</sup> So spricht auch die Rombeschreibung des (nicht mit unserem Frate zu verwechselnden) Franziskanermönchs Fra Mariano da Firenze im Jahr 1518 noch von einer „ecclesiuncula“<sup>1069</sup>, womit wohl nur die ursprüngliche Kirche gemeint sein kann. Abgeschlossen war der Bau der einschiffigen, mit Lateralkapellen versehenen Kirche anscheinend erst im Jahre 1524, wie die Fassadeninschrift vermerkte.<sup>1070</sup> 1530 kommt es

<sup>1065</sup> Vgl. z.B.: Gnann, Polidoro, S.184.

<sup>1066</sup> Zitiert nach: Bruno Torresi, Un'architettura scomparsa del primo cinquecento romano: la facciata di S.Silvestro al Quirinale, in: Palladio NS 7, Nr.14 (1994), S.168f.

<sup>1067</sup> Breve vom 6.5.1514: „...una(m) domu(m) sed claustro refectorio dormitorio ortis ortalinis [...] construi ed edificari faciendi [...] paroch(ia)lis eccl(es)iam...“ Zitiert nach: Gnann, Polidoro, S.185. Dieses Schriftstück entthob Fetti auch seiner Pflichten gegenüber dem Zisterzienserorden, in den er hatte eintreten müssen, um das ertragreiche Amt des päpstlichen Piombatore bekleiden zu können.

<sup>1068</sup> Vgl. diese Inschrift z.B. bei: Gnann, Polidoro, S.186, Anm.784. Quinterio ist wohl aufgrund dieser päpstlichen Visite der Ansicht, der Kirchenneubau habe schon bestanden: Francesco Quinterio, Il pavimento Robbiano della Cappella di Santa Caterina in San Silvestro al Quirinale, in: Faenza. Bollettino del Museo Nazionale della Ceramica in Faenza 74 (1988), S.18.

<sup>1069</sup> Fra Mariano da Firenze, Itinerarium Urbis Romae, S.196.

<sup>1070</sup> Abgedruckt z.B. bei Torresi, Un'architettura scomparsa, S.169. Dieser, wie auch Quinterio, halten eine Beteiligung Antonio da Sangallos bei diesem Bau für möglich. Ebd. S.169 und Quinterio, Pavimento robbiano, S.19. Marabottini und Ravelli sehen das Datum 1524 als Beginn der Arbeiten an, die 1525 dann abgeschlossen wurden. Alessandro Marabottini, Polidoro da Caravaggio, Roma 1969, S.137; Lanfranco Ravelli, Gli affreschi di Polidoro in S.Silvestro al Quirinale, in: Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna

zu einer neuerlichen päpstlichen Visitation, nunmehr durch Clemens VII. Dieser versah nicht mehr wie Leo X. das Marienbild, sondern die Kapelle Fra Marianos mit einem Ablass.<sup>1071</sup>

Die oben erwähnte Bulle des Jahres 1507, durch die Fra Mariano Fetti in den Besitz von San Silvestro kam, wurde offiziell auf Betreiben des Kardinals Galeotto Franciotti ausgestellt. Da dieser aber zu den Freunden und Förderern des jungen Kardinals Giovanni de' Medici gehörte, ist anzunehmen, dass letzterer hinter diesem Gunstbeweis an seinen Landsmann und Protegé steckte.<sup>1072</sup> Die Wahl des Ortes wird nicht ganz zufällig gewesen sein. Mit seinen Gärten, antiken Ruinen und dem weiten Blick über die Stadt war der Quirinal eines der bevorzugten „Villenviertel“ Roms. Kardinal Giovanni de' Medici besaß hier selbst eine Vigna, ebenso wie der einflussreiche Kardinal und alte Medicifreund Olivero Caraffa. Auf dem Quirinal befand sich auch der vielfach gerühmte Garten des Kardinals Francesco Gonzaga, der zu jenen Zeiten zuerst im Besitz des Kardinals Sanseverino war und ab 1516 der Familie Medici gehörte.<sup>1073</sup> Daneben besaßen auch Mariano Fetti selbst sowie die Florentiner Familie Bonsi<sup>1074</sup> und Kardinal Giovannstefano Ferraro<sup>1075</sup> Gartengrundstücke auf diesem römischen Hügel. Nachdem die Kirche San Silvestro al Quirinale von der Florentiner Domenikanerkongregation unter dem Prior Mariano Fetti übernommen worden war, stößt man bald auch auf einige Florentiner, die sich nun hier bestatten ließen. Den Beginn machte der Dominikanermönch Zanobi Gaddi, der 1507 verstarb. Ab 1522 trifft man auf die Namen weiterer Personen aus der Arnostadt, sicherlich ein Hinweis darauf, dass der Neubau im Jahre 1522 schon sehr weit vorangeschritten war.<sup>1076</sup>

In seinem Testament vom 4. Oktober 1529 vermachte der Frate seiner Kapelle zwei Häuser, mit deren Mieterlös die Seelenfürbitten am Tage der heiligen Katharina von

---

(Hrsg.), Raffaello e l'Europa, Roma 1990, S.299.

<sup>1071</sup> Mit Abschrift der Inschrift z.B. Gnann, Polidoro, S.186, Anm.784.

<sup>1072</sup> Stollhans, Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro, S.512; Torresi, Un'architettura scomparsa, S.168; Gnann, Polidoro, S.184.

<sup>1073</sup> Coffin, Villa, S.185. Zu diesem Garten und dem Florentiner Kaufmann Pierfrancesco Borgherini, der ihn 1512 erwarb vgl. Kap.II.8. 1521 erwarb die Familie Gonzaga dann wiederum eine Vigna auf dem Quirinal. Vgl. Lanciani, Il Panorama di Roma, S.89, Anm.1.

<sup>1074</sup> Vgl. Sickel, Testament, S.507 und Kap.II.6.

<sup>1075</sup> Giovanni erwarb vor 1509 hier eine Vigna mit Garten und Casino, die westlich der Kirche S.Agata gelegen war. Coffin, Villa, S.185. Kardinal Carafa gehörte die „Villa Napoli.“ Hier wurde am 2 Juli 1512 ein Gastmal für Federico Gonzaga gegeben, bei welchem auch Fra Mariano Fetti zugegen war, ebd.S.187ff. Zur Vigna von Kardinal Ferrero vgl. ebd. S.185.

<sup>1076</sup> Nach der Inschrift für Gaddi kennt Forcella dann noch zwei Grabinschriften aus dem Jahr 1518, während er für die Jahre 1522-1530 acht Bestattungen erwähnt. Forcella, Iscrizioni, Bd.IV, S.40ff.

Siena finanziert werden sollten.<sup>1077</sup> Erst im zweiten Testament vom 11. Oktober 1531 hielt Fetti fest, dass er auch in seiner Kapelle bestattet werden wollte.<sup>1078</sup>

## 9.2 Die Kapelle der heiligen Katharina

Wie viele andere Werke Florentiner Auftraggeberschaft in Rom ist uns auch die Ausstattung der Cappella di Santa Caterina, welche Fra Mariano in San Silvestro einrichten ließ, nicht in ihrem ursprünglichen Aussehen erhalten geblieben.<sup>1079</sup> In diesem Fall allerdings kommt einer Rekonstruktion der glückliche Umstand zugute, dass die späteren Patrone der Kapelle aus der Familie Sannesio, die 1602 das Patronatsrecht erhielten, eine Reihe von Elementen der alten Dekoration durchaus zu schätzen wussten und in das Konzept ihrer Neugestaltung integrierten (Abb.45).<sup>1080</sup>



Abb.45: S. Silvestro al Quirinale, Rom, Cappella Fetti/Sannesio (Foto: Autor)

<sup>1077</sup> Allerdings traute er seinen Ordensbrüdern anscheinend nicht ganz. Würden sie den testamentarisch festgehaltenen Bestimmungen nicht nachkommen, sollte der Mieterlös den Dominikanern von der Minerva bzw. dem Hospital von Santa Maria della Consolazione zufallen. Eine Abschrift dieses ersten Testaments (ASR, Collegio dei Notai Capitolini, vol.504, f.4v-6v, Notar Antonius de Carussis) findet sich bei: Sickel, Testamente, S.506ff.

<sup>1078</sup> ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.504, f.59v. Vgl. Sickel, Testamente, S.502.

<sup>1079</sup> Zur Kapelle und ihrer Ausstattung vgl. insb.: Domenico Gnoli, La cappella di Fra Mariano del Piombo in Roma, in: Archivio storico dell'arte, 4 (1891), S.117ff.; Clara Pacchiotti, Nuove attribuzioni a Polidoro da Caravaggio in Roma, in: L'Arte 30 (1927), S.200ff.; A. Richard Turner, Two Landscapes in Renaissance Rome, in: The Art Bulletin 43 (1961), S.275ff.; A. Richard Turner, The Vision of Landscape in Renaissance Italy, Princeton 1966, S.153ff.; Marabottini, Polidoro, S.135ff.; Lanfranco Ravelli, Polidoro a San Silvestro al Quirinale, Bergamo 1987; Quinterio, Pavimento Robbiano, S.16ff.; Ravelli, Affreschi di Polidoro, S.299ff.; Gnann, Achim, Polidoro da Caravaggio in S.Silvestro al Quirinale in Rom: Die Ausmalung der Kapelle Fra Mariano del Piombos, in: Arte Lombarda 98/99 (1991), S.134ff.; Gnann, Polidoro, S.183ff. mit weiteren Literaturangaben S.166, Anm.690; Pierluigi Leone de Castris, Polidoro da Caravaggio, Napoli 2001, S.212ff. Maurizio Marini, Polidoro Caldara da Caravaggio. L'invidia e la fortuna, Venezia 2005, S.40ff.

<sup>1080</sup> Dabei ist möglicherweise eine Gewölbekonstruktion Polidoros zerstört worden. Dazu und zu den Umbauarbeiten durch die Sannesio und später durch die Familie Cavallieri vgl. Gnann, Polidoro, S.168f. Zum Umbau durch die Sannesio sehr ausführlich auch: Zygmunt Ważbiński, Addenda: La Cappella di Fra Mariano in San Silvestro al Quirinale e il suo Restauratore Cardinale Jacopo Sannesio, in: Ravelli, Polidoro a San Silvestro, S.121ff.

So sind neben Teilen des Majolikafußbodens insbesondere Partien der Fresken Polidoro da Caravaggios und Maturinos erhalten geblieben, die in der italienischen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts einen ganz besonderen Stellenwert einnehmen, da sie zum ersten Mal südlich der Alpen innerhalb eines religiösen Umfelds monumentale Landschaftsdarstellungen in den Vordergrund stellen und damit die religiösen Themen „zu reiner Staffage reduzieren.“<sup>1081</sup>

Einer Zerstörung im Zuge der Umgestaltungen Roms zu Ende des 19. Jahrhunderts entging die Kapelle nur um Haaresbreite. Der Verbreiterung der Via XXIV Maggio wurden die Fassade und die ersten beiden Lateralkapellen von San Silvestro al Quirinale geopfert. Die Cappella di Santa Caterina, die ursprünglich die zweite Kapelle der linken Seite war, überlebte diesen Eingriff unbeschadet. Er führte dazu, dass sie heute die erste Kapelle linker Hand ist.<sup>1082</sup>

### 9.2.1 Die Fresken Polidoro da Caravaggios und Maturinos

Von der ursprünglichen Freskenausstattung der Kapelle der heiligen Katharina zeugen noch die beiden Landschaftsdarstellungen von Polidoro da Caravaggio und Maturino mit Szenen aus dem Leben der Katharina von Siena und der Maria Magdalena an den beiden Seitenwänden des Kapellenraums sowie die darunter angebrachten Putti in Grisaillemalerei. Auch die beiden stehenden Heiligenfiguren von Katharina und Maria Magdalena, die das heutige Altarbild flankieren, gehören ebenso zum Oeuvre Polidoros und Maturinos wie die Putti, die darunter links und rechts des Altartisches zu finden sind. Eingefasst werden die beachtlichen Reste der ursprünglichen Ausmalung von der späteren architektonischen Gliederung und skulpturalen Dekoration, welche Onorio Lunghi in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts im Auftrag des neuen Patrons Jacopo Sannesio entwarf. Einige der Fresken Polidoros, wie die der beiden Heiligen der Altarwand oder die Landschaftsbilder der Seitenwände, wurden dabei mit Rahmungen versehen. Völlig neugestaltet hingegen wurde die Gewölbedekoration der Kapelle, wo man heute, in reicher Stuckrahmung, drei Szenen aus dem Leben des heiligen Stephan von Cavalier d'Arpino sehen kann.<sup>1083</sup> Vasari erwähnt in seiner Lebensbeschreibung Polidoros und Maturinos lediglich die Landschaftsdarstellungen, ohne auf die beiden großen Heiligenfiguren oder die Putti einzugehen.<sup>1084</sup>

<sup>1081</sup> Gnann, Polidoro, S.168f.

<sup>1082</sup> Vgl. z.B. Quinterio, Pavimento robbiano, S.17. Zur ursprünglichen Fassade: Torresi, Un'architettura scomparsa, S.167ff.

<sup>1083</sup> Gnann, Polidoro, S.168; Leone de Castris, Polidoro, S.213.

<sup>1084</sup> Wobei er allerdings fälschlicherweise in beiden Bildern Szenen aus dem Leben Maria Magdalenas sehen will. Vasari, Milanese, Bd.V, S.147.

Während die beiden Puttenpaare der Altarwand einen fröhlichen und ausgelassenen Eindruck machen<sup>1085</sup>, sind jene der Seitenwände in Trauer versunken. Diejenigen der rechten Wand nehmen dabei mit den überkreuzten Beinen und den umgedrehten Fackeln Motive antiker und zeitgenössischer Grabmalplastik auf. Betont wird dieser Eindruck durch die Grisailletechnik, und es ist anzunehmen, dass gemalte Täfelchen, welche sich zwischen diesen Paaren befanden, den Namen des Verstorbenen Fra Mariano Fetti trugen (Abb.46).<sup>1086</sup>



Abb.46: Cappella Fetti/Sannesio, rechte Seitenwand, Sockelzone, linke Hälfte (Foto: Autor)

Über den Putti der Altarwand befinden sich die lebensgroßen Figuren der heiligen Katharina von Siena und der Magdalena.<sup>1087</sup> Beide sind zum Altarbild hingewandt, und während Katharina von Siena keusch in ihr Ordensgewand gehüllt mit Buch und Lilie dargestellt wird, präsentiert Magdalena in prächtigem Gewand das Salbgefäß und ihr langes Haar. Als Altarbild fungierte laut Vasari ein Gemälde Albertinellis.<sup>1088</sup> Hinweise auf die ursprüngliche Gliederung der Altarwand bietet nach Meinung einiger Autoren möglicherweise eine Zeichnung Polidoros in Chantilly, die erstmals von Alessandro Marabottini mit der Kapelle Fra Mariano Fetti in Zusammenhang gebracht wurde. Er sah in ihr die Wiedergabe eines frühen Planungsstadiums der Altarwand.<sup>1089</sup> In dieser Zeichnung flankieren in einer Architektur mit Pilastern und verkröpftem Gesims zwei Heilige, unter ihnen eine Katharina von Alexandria, ein wohl als Fresko gedachtes Altarbild mit einer Beweinung Christi. Darunter werden ähnlich einer Predella kleinere Szenen gezeigt. Die Lünette beinhaltet eine Auferstehung Christi. Über den weiblichen Heiligenfiguren erscheinen je zwei Puttenpaare, die in ihren Händen Wappenschilder

<sup>1085</sup> Hier wird immer wieder auf Michelangelos Ignudi der Sixtina verwiesen. Gnann, Polidoro, S.182.

<sup>1086</sup> Gnoli, Cappella di Fra Mariano, S.120; Gnann, Polidoro, S.182f.

<sup>1087</sup> Zu Vorbildern und Vorbildwirkung: Gnann, Polidoro, S.180f.

<sup>1088</sup> Auf die Probleme, die sich im Zusammenhang mit dieser Aussage ergeben, werde ich weiter unten genauer eingehen.

<sup>1089</sup> Marabottini, Polidoro, S.137, vgl. auch S.140f.



halten. Weite Teile der Forschung folgten dieser These Marabottinis<sup>1090</sup>, doch Gnann wandte zu Recht ein, dass ein Zusammenhang dieser Zeichnung mit der Kapelle eher unwahrscheinlich erscheint. So ist Katharina von Alexandria anstelle von Katharina von Siena dargestellt, und es fehlen die Putti der Sockelzone und der Altar. Darüber hinaus befand sich dort, wo die Zeichnung eine Auferstehung zeigt, in der ursprünglichen Anordnung der Kapelle ein Fenster.<sup>1091</sup>

Die Darstellungen der beiden weiblichen Heiligen an der Altarwand der Kapelle stehen in engem Zusammenspiel mit den Bildern der Seitenwände. Über den Putti der Sockelzone werden hier, eingebettet in große Landschaftsprospekte, Szenen aus dem Leben der beiden Frauen gezeigt. Aufgrund der Tatsache, dass hier zum ersten mal die szenischen Darstellungen zugunsten der Landschaftsdarstellungen deutlich in den Hintergrund gerückt wurden, erregten sie immer wieder das besondere Interesse der Kunstgeschichte. Schon Vasari verweist auf die Vorbildhaftigkeit dieser Kompositionen, wenn er Polidoros und Maturinos Werk in der Kapelle der heiligen Katharina mit folgenden Worten rühmt: „ed in chiesa gli dipinsero la sua cappella, e due storie colorite di Santa Maria Maddalena, nelle quali sono i macchiati de' paesi fatti con somma grazia e discrezione; perchè Polidoro veramente lavorò i paesi e macchie d'alberi e sassi meglio d'ogni pittore; ed egli nell'arte è stato cagione di quella facilità, che oggi usano gli artefici nelle cose loro.“<sup>1092</sup>

Auf dem Freskenfeld der linken Seitenwand sind in eine weite Landschaftsperspektive mit niedrigem Horizont kleine Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina eingebettet. Das rechte Drittel der Darstellung wird von einer hohen Böschung eingenommen, welche steil zum Ufer eines Flusses abfällt. Bäume und Sträucher, die sich bis über die Bildmitte erstrecken, wachsen an deren linken Rand. Rechts von diesen ist die mystische Hochzeit der heiligen Katharina mit dem Jesuskind dargestellt, an welcher auf einer Wolkenbank sitzend der heilige Paulus, Johannes Evangelista, der heilige Dominikus und König David teilnehmen.<sup>1093</sup> Vom linken Bildrand her zieht sich der Fluss an der Böschung vorbei in den Bildmittelgrund. Am anderen Ufer sieht man im linken Bildmittelgrund ein Gebäude mit Säulenportiken, giebelbekrönter Serliana

<sup>1090</sup> Ravelli, *Affreschi di Polidoro*, S.302. Er ist der Ansicht, das Bild Albertinellis sei an Stelle der zentralen Beweinung Polidoros eingesetzt worden: ebd.S.303; Leone de Castris, *Polidoro*, S.213f. Er schlägt eine Pietà-Darstellung als zentrales Fresko vor, wie man sie in einem anderen Blatt Polidoros sieht. Ebd.S.220.

<sup>1091</sup> Gnann, *Polidoro*, S.194f.

<sup>1092</sup> Vasari, *Milanesi*, Bd.V, S.147. Vasari hebt in dieser Stelle mit den Begriffen „facilità“ und „macchiato“ insbesondere die spezielle Malpraxis der beiden Künstler hervor.

<sup>1093</sup> Textgrundlage dieser Darstellung scheint neben der *Legenda Maior* des Raimund von Capua auch der hagiographische Text des sog. Anonimo Fiorentino zu sein. Gnann, *Polidoro*, S.173.

und Mediciwappen, vor dem die heilige Katharina mit zwei Ordensschwestern vor einem thronenden Papst dargestellt ist. Hier wird wohl auf Katharinas Erscheinen vor dem Kardinalskollegium anlässlich des drohenden Schismas im Jahre 1378 angespielt.<sup>1094</sup> Hinter dem Gebäude ist eine Stadtansicht zu erkennen, welche Bauwerke zeigt, die sich stark an römischen Bauten orientieren (Stadtmauer, eine „Cestiuspyramide“ oder ein Obelisk, „Engelsburg und Engelsbrücke“ etc.). Der Hintergrund wird von einem Felsmassiv eingenommen, zu dessen Füßen wiederum eine Gebäudegruppe zu erkennen ist.<sup>1095</sup>

Das Fresko der rechten Seitenwand ist Maria Magdalena gewidmet. Es zeigt im linken Vordergrund in einem Garten mit Rosenbusch und Laubengang eine Nolimetangere-Darstellung. Hinter dieser Szene befindet sich auf einer felsigen Erhöhung ein Gebäudekomplex aus Säulenportiken und einer Tempelfassade. Dahinter sind ein Obelisk, mächtige Ruinen und ein Rundbau zu erkennen. In derjenigen Säulenhalle, die den Komplex zur Bildmitte hin abschließt, spielt sich das „Gastmahl im Hause des Simon“ ab. Die rechte Bildhälfte wird von einem Wasserlauf eingenommen, der kaskadenartig einige Stufen herunterfällt. Hinter dessen bewaldetem Ufer nimmt ein Felsblock den Hintergrund ein. Auf einem Felsvorsprung knapp unter dem Gipfel kniet die heilige Martha vor einer Höhlenöffnung und beobachtet, wie Maria Magdalena von Engeln in den Himmel getragen wird.<sup>1096</sup>

Während im Zusammenhang mit diesen beiden Landschaftsdarstellungen in der Forschung immer wieder auf transalpine Einflüsse hingewiesen wurde und die Namen von Jan van Scorel und Patenier ins Spiel gebracht wurden<sup>1097</sup> oder auf die Raphaelschule verwiesen wurde, sieht Achim Gnann „in der panoramaartig gesehenen Überschau dieser Landschaften keine direkten Parallelen zu Polidoros ‚Kulissenräumen‘ mit niedrigem Horizont.“<sup>1098</sup> Auch die Vorbildwirkung antiker Kompositionen, die der Künstler in den Ruinen der Domus Aurea erkunden konnte, weist Gnann zurück.<sup>1099</sup> Die Verbindung von Episoden aus dem Leben der 1380 verstorbenen und 1461 kanonisierten Katharina von Siena und der heiligen Maria Magdalena in der Kapelle des Dominikaners Fra Mariano verwundert nicht. Schließlich war Katharina von Siena

<sup>1094</sup> Eine andere Deutung sieht die Heilige hier als Vermittlerin zwischen dem aufgebrachten römischen Volk und dem Papst. Diega Giunta, *La presenza di Santa Caterina da Siena in Roma. Cenni storico- iconografici II*, in *L'Urbe* 42 (1979), S.17f. Dagegen: Gnann, Polidoro, S.175.

<sup>1095</sup> Zu Vorzeichnungen und Vorbildern vgl. Gnann, Polidoro, S.176f.

<sup>1096</sup> Zu Vorzeichnungen und Vorbildern vgl. Gnann, Polidoro, S.171ff.

<sup>1097</sup> Vgl. z.B. Ravelli, Polidoro a San Silvestro, S.42; Leone de Castris, Polidoro, S.224 u. S.241; Marini, Polidoro, S.43.

<sup>1098</sup> Gnann, Polidoro, S.177.

<sup>1099</sup> Gnann, Polidoro, S.178. Gnann betont in motivischer Hinsicht eher die venezianischen Einflüsse und verweist insb. auf Tizian, ebd. S.180. Dagegen: Leone de Castris, Polidoro, S.241.

Dominikanerschwester, und Maria Magdalena erfreute sich in diesem Orden besonderer Verehrung. Zudem soll im Jahre 1370 Katharina eine Vision zuteil geworden sein, in welcher sie von Christus unter die Obhut Maria Magdalenas gestellt wurde.<sup>1100</sup>

Die beiden Mediciwappen auf dem Giebel über der Darstellung Katharinas mit Papst Urban VI. sind als Huldigung an die großen Gönner unseres Frate zu verstehen.<sup>1101</sup> Die Szene aus dem Leben der heiligen Katharina enthält möglicherweise auch zeitgeschichtliche Bezüge. Wenn Katharina hier als Mahnerin vor den Gefahren eines Schismas agiert, wird wohl auf zwei aktuelle Ereignisse angespielt. Zum einen hatte wenige Jahre vor Vollendung der Fresken Leo X. den „Kirchenspalter“ Luther exkommuniziert<sup>1102</sup>, zum anderen nahm im Jahre 1523 Giulio de' Medici eben den Namen an, den der Avignonesische Papst, der zu Zeiten Katharinas das Papsttum Urbans VI. bedrohte, getragen hatte: Clemens VII.

Sylvie Deswarte-Rosa war 1997 der Ansicht, das ikonographische Programm der Kapelle sei „speziell auf die neuen Mitglieder des Klosters, die beiden Siensesen Lattanzio Tolomei und Fra Ambrogio Catarino [...] sowie Vittoria Colonna zugeschnitten.“<sup>1103</sup> Diese drei könnten unseren Frate durchaus gekannt haben, da sie alle zeitweise mit den Kreisen um Leo X. in Berührung kamen. Abgesehen von der Tatsache aber, dass Fra Ambrogio seinen Beinamen Catarino aufgrund seiner tiefen Verehrung für Katharina von Siena angenommen hatte und Vittoria Colonna insbesondere die heilige Maria Magdalena verehrte, bleibt die Autorin allerdings weitere Hinweise schuldig.<sup>1104</sup>

Möglicherweise haben Polidoro und Maturino schon vorher einige Arbeiten für Fetti's Garten ausgeführt (s.u.). Den Entschluss, diesen beiden Meistern auch die Innendekoration der eigenen Kapelle anzuvertrauen, könnte Fetti getroffen haben, nachdem er sich in der Villa seines Freundes Baldessare Turini von deren Befähigung zur Innenausmalung hatte überzeugen können.<sup>1105</sup>

<sup>1100</sup> „Da quel momento la vergine si senti tutta con Maddalena, e sempre la chiamava sua Madre.“ Zitiert nach: Giunta, *Presenza di Santa Caterina*, S.18. Dazu und zu weiteren Kunstwerken, welche diese beiden Heiligen in Verbindung bringen, vgl. Gnann, Polidoro, S.188ff.

<sup>1101</sup> Gnann, Polidoro, S.174.

<sup>1102</sup> Giunta, *Presenza di Santa Caterina*, S.18.

<sup>1103</sup> Sylvie Deswarte-Rosa, *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale nach den Gesprächen des Francisco de Holanda*, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos* (Kat.Ausst.Wien 1997), Wien 1997, S.356.

<sup>1104</sup> Deswarte-Rosa, *Vittoria Colonna*, S.356ff. Da der Autorin im Bezug zur Kapelle Fetti's weitere Fehler unterlaufen, befürchte ich, dass sie sich der Datierung der Fresken nicht bewusst war und ihre Entstehung in jene Jahre legt, in welchen tatsächlich Tolomei, Fra Ambrogio und Vittoria Colonna in S.Silvestro zusammentrafen. Fra Mariano aber war zu diesem Zeitpunkt schon einige Jahre tot.

<sup>1105</sup> Leone de Castris, Polidoro, S.213.

Dass Polidoro und Maturino diese Arbeiten, wie so viele in Rom, gemeinsam ausführten, findet sich schon in der Beschreibung Vasaris. Versuche jedoch, die Hände Polidoros und Maturinos in den Fresken der Katharinenkapelle in San Silvestro auseinanderzuhalten, sind vom Großteil der Forschung zurückgewiesen worden.<sup>1106</sup> Über eine mögliche Dekoration des Gewölbes lassen sich kaum Aussagen treffen. Ravelli ist der Ansicht, im Bogenunterzug des Kapelleneingangs könnten sich zwei Darstellungen der Apostel Petrus und Paulus befunden haben. Seiner Meinung nach geben zwei Stiche, die ein anonymer Stecher nach Polidoro angefertigte, diese Bogendekoration wieder.<sup>1107</sup>

### 9.2.2 Das Altarbild und die Gemälde von Fra Bartolomeo

Das Altarbild der Kapelle war laut Vasari ein Gemälde „con San Domenico, Santa Caterina da Siena che Cristo la sposa, con la Nostra Donna“, das Fetti beim Florentiner Künstler Mariotto Albertinelli in Auftrag gegeben haben soll.<sup>1108</sup> Das heutige Altarbild zeigt jedoch eine thronende Muttergottes, auf deren Schoß das Jesuskind sitzt und die von zwei Engeln bekrönt wird. Links und rechts wird sie von den beiden Heiligen Michael und Johannes Evangelista flankiert, während darunter als Halbfiguren Maria Magdalena und Katharina von Alessandria und nicht Katharina von Siena dargestellt sind. Es sind also weder die mystische Hochzeit Katharina von Sienas noch der heilige Dominikus zu sehen. Domenico Gnoli wies im Jahre 1891 das erste Mal auf diese Widersprüche hin und vermutete, hier liege ein Irrtum Vasaris vor. Laut Gnoli habe sich ein derartiges Bild Albertinellis möglicherweise nie in der Kapelle befunden, und die Beschreibungen der folgenden Jahrhunderte, welche ein solches Bild erwähnen, seien gedankenlos Vasari gefolgt.<sup>1109</sup> Marabottini folgt dieser These Gnolis. Er weist das heutige Altarbild der Umgestaltung durch die Familie Sannesi zu und bringt die schon besprochene Zeichnung Polidoros aus Chantilly ins Spiel. Eine andere Lösung erscheint allerdings wahrscheinlicher.<sup>1110</sup> Die früheren Beschreibungen der Kapelle folgen nämlich nicht einfach nur Vasari, sondern geben, wie Achim Gnann erarbeitet hat,

<sup>1106</sup> Pacchiotti schreibt 1927 die Putti der Altarwand und die beiden weiblichen Heiligenfiguren Maturino zu. Pacchiotti, *Nuove attribuzioni*, S.203 u.S.205. Ähnlich argumentiert auch Nicole Dacos. Nicole Dacos, *Ni Polidoro, ni Peruzzi: Maturino*, in: *Revue de l'art* 57 (1982), S.14. Turner schreibt die beiden Landschaften zwar der Erfindung Polidoros zu, will in der Landschaft mit den Szenen aus dem Leben von Katharina von Siena aber die Hand Maturinos erkennen. Turner, *Two Landscapes*, S.285f. Vgl. dazu: Marabottini, *Polidoro*, S.146; Ravelli, *Affreschi di Polidoro*, S.305f; Gnann, *Polidoro*, S.182 Anm.759; Leone de Castris, *Polidoro*, S.222.

<sup>1107</sup> Ravelli, *Polidoro a San Silvestro*, S.28 u. S.37, Fig.4 u.6; Leone de Castris, *Polidoro*, S.220.

<sup>1108</sup> Vasari, *Milanesi*, Bd.IV, S.225.

<sup>1109</sup> Gnoli, *Cappella di Fra Mariano*, S.123.

<sup>1110</sup> Marabottini, *Polidoro*, S.139f. Ravelli schlägt vor, das Bild Albertinellis könne von Polidoro in die Ausführung des Chantilly-Entwurfes integriert worden sein. Ravelli, *Affreschi di Polidoro*, S.303.

zusätzliche Informationen. So erwähnen einige von ihnen noch die Anwesenheit eines heiligen Sylvester, andere die Tatsache, dass das Jesuskind stehend dargestellt ist. Während das Auftauchen des heiligen Sylvesters zum Patronat der ganzen Kirche passt, kennt man das Stehen des Jesuskindes aus anderen Darstellungen einer mystischen Hochzeit.<sup>1111</sup> Da Nibby 1839 in der Kapelle noch „un s.Domenico con s.Caterina da Siena e Christo, che stando in braccio a Maria la sposa“ sieht, spätere Autoren allerdings erklären, das Bild Albertinellis existiere nicht mehr, vermutet Gnann, dass es sich zumindest bis ins 19. Jahrhunderts an Ort und Stelle befunden habe.<sup>1112</sup> Einigkeit besteht jedoch darüber, dass Albertinelli sein Altarbild nicht für die Kapelle Fettis im Neubau von San Silvestro geschaffen haben kann, da er Rom gut zehn Jahre vor der Umgestaltung der Kirche verließ. Das Bild muss also in einem anderen Zusammenhang entstanden sein und wird erst später in der neuerrichteten Kapelle zur Aufstellung gekommen sein.

Des Weiteren berichtet Vasari auch darüber, dass Fettis Ordensbruder und Landsmann Fra Bartolomeo bei seinem Aufenthalt in Rom im Jahre 1514 zwei Bilder für Fra Mariano anfertigte, die den heiligen Petrus und den heiligen Paulus zeigten. Den Petrus aber habe er nicht vollendet und die Fertigstellung des Werkes Raffael überlassen.<sup>1113</sup> Diese Gemälde der beiden Apostel befanden sich bis ins 18. Jahrhundert zu Seiten des Hauptaltars, wurden dann aber in den Quirinalspalast und 1870 in den Vatikanspalast gebracht, wo sie sich heute in der Sala degli Apostoli des Appartamento Pontificio befinden.<sup>1114</sup>

### 9.2.3 Der Majolikafußboden und die Grabplatten

Zur weiteren Ausstattung gehörte ein buntfarbiger glasierter Terrakottafußboden, der nur noch partiell erhalten ist und dessen Reste in Holzrahmen gefasst auf dem neuen Boden der Kapelle liegen. (Abb.47)

<sup>1111</sup> Auch die fröhlichen Puttipaare der Altarwand passen zu diesem Thema. Gnann verweist u.a. auf Fra Bartolomeos „Vermählung“ in der Accademia in Venedig. Gnann, Polidoro, S.191ff.

<sup>1112</sup> Gnann, Polidoro, S.192 u. insb. Anm.809.

<sup>1113</sup> Vasari, Milanesi, Bd.IV, S.187.

<sup>1114</sup> Filippo Titti, Nuovo studio di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma, Roma 1721, S.300; Gnoli, Cappella di Fra Mariano, S.118; Pierluigi De Vecchi, Le tavole per San Silvestro al Quirinale, in: Fabrizio Mancinelli u.a (Hrsg.), Raffaello in Vaticano (Kat. Ausst. Città del Vaticano 1984/1985), Milano 1984, S.271; Quinterio, Pavimento Robbiano, S.19 u. Anm.11.



Die schweren Eingriffe, die seinen heutigen reduzierten Zustand zur Folge haben, erlitt er wohl erst nach 1928.<sup>1115</sup> Dieser Boden bestand aus vier unterschiedlichen Kachelarten: langgezogenen sechseckigen Kacheln mit unterschiedlichen Darstellungen von belaubten Ästen, zweierlei Arten von kleineren quadratischen Kacheln, die jeweils fünf Kugeln bzw. eine Diamantspitze aufweisen, und schließlich größeren quadratischen Kacheln, die Diamantringe mit drei Federn zeigen. Die ursprüngliche Komposition des Bodens überliefern zwei Zeichnungen des 19. Jahrhunderts von Francesco Vespignani und Lodovico Seitz.<sup>1116</sup> Die Kacheln scheinen nach der Zeichnung Vespignanis so angeordnet gewesen zu sein, dass diejenigen mit den Diamantspitzen den Altar umgaben, jene mit den „palle“ und dem Lorbeerschmuck die restlichen Bodenpartien bedeckten und die großen Kacheln mit den Ringen den Boden zu den Wänden hin mit einem umlaufenden Band abgeschlossen haben.<sup>1117</sup> Da der Lorbeerschmuck, die „palle“, die Diamantspitzen und der Diamantring mit den drei Federn Impresen der Familie Medici darstellen<sup>1118</sup>, war man lange Zeit der Ansicht, man habe hier Teile des Fußbodens vor sich, den Luca della Robbia d.J. in den Loggien des Vatikan für Leo X. geschaffen hatte, und ging davon aus, dass dieser seinem Günstling Fra Mariano Fetti einige Kacheln davon geschenkt habe.<sup>1119</sup> Auch wenn man inzwischen von dieser Vorstellung abgerückt ist<sup>1120</sup>, so ist doch anzunehmen, dass die Kacheln nicht für den heute noch existierenden Kapellenraum geschaffen wurden. Da die Anordnung der Kacheln unstimmig wirkt, ist es gut möglich, dass sie ursprünglich für einen anderen Bereich der Kirche vorgesehen waren und erst nach dem Neubau von Kirche

<sup>1115</sup> Vgl. Quinterio, Pavimento robbiano, S.20f.

<sup>1116</sup> Quinterio, Pavimento robbiano, S.21.

<sup>1117</sup> Vgl. Fig.2 in: Quinterio, Pavimento robbiano, S.25.

<sup>1118</sup> Quinterio will in den Eichenzweigen auch eine Hommage an die Familie della Rovere sehen. Quinterio, Pavimento robbiano, S.22. Darüber, ob es sich bei den fünf „palle“ tatsächlich um eine Anspielung auf das Mediciwappen handelt, ist sich die Forschung unsicher.

<sup>1119</sup> Der Boden der Loggien wurde unter Pius IX. entfernt. Es war Gnoli, der 1891 als erster diesen Vorschlag machte. Gnoli, Cappella di Fra Mariano, S.124f. Vgl. auch: Ernesto Iezzi, S. Silvestro al Quirinale, Roma 1975, S.26. Weitere Literatur bei: Leone de Castris, Polidoro, S.244, Anm.8.

<sup>1120</sup> Vgl. Quinterio, Pavimento robbiano, S.22; Gnann, Polidoro, S.168 Anm.697; Leone de Castris, Polidoro, S.212.

und Kapelle an ihren späteren Bestimmungsort gelangten.<sup>1121</sup> Eine Auftraggeberschaft Fra Mariano Fetti und eine Entstehung in der Werkstatt der della Robbia ist dennoch sehr wahrscheinlich. Man kann annehmen, dass Luca della Robbia d.J. nach seinen Arbeiten in den Loggien des Vatikan in der zweiten Jahreshälfte 1518 die Kacheln für die Kapelle in San Silvestro entwarf.<sup>1122</sup> Neben der Tatsache, dass die Familie della Robbia nicht nur dem Dominikanerorden und Savonarola in besonderer Weise zugetan war, sondern ebenso wie Fra Mariano Fetti nach dem Tode Savonarolas die Gunst der Medici erlangen konnte, stellen zwei Konsolen aus der Werkstatt der della Robbia, die sich heute in einer Florentiner Privatsammlung befinden und auf welchen, von zwei Tritonen gehalten, das Fetti-Wappen erscheint, eine direkte Verbindung zwischen der Familie Fetti und der Werkstatt der della Robbia dar.<sup>1123</sup>

In seinem zweiten Testament vom 11. Oktober 1531 bestimmt Mariano Fetti, dass er in seiner Kapelle in San Silvestro bestattet werden will.<sup>1124</sup> Unverständlicherweise beharrt die Forschung darauf, sein Grabmal nicht zu kennen,<sup>1125</sup> obwohl sich in der Kapelle zwei Grabplatten erhalten haben.<sup>1126</sup> Die beiden quadratischen Marmorplatten (Abb.48) zeigen jeweils im Zentrum unter einem Wappen einen Totenschädel mit gekreuzten Knochen.

<sup>1121</sup> Quinterio, Pavimento robbiano, S.24. Zu seinem Vorschlag für die ursprüngliche Anordnung in der Kapelle vgl. ebd. S.27, Fig.3. Vgl. auch: Allan Marquand, *The Brothers of Giovanni della Robbia*, Princeton 1928, S.90.

<sup>1122</sup> „databile tra il 1518 el il 1524“ Quinterio, Pavimento robbiano, S.22; „intorno al 1519“ Giancarlo Gentilini, *I della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze 1992, Bd.II, S.333; „1518ca.“ Francesco Quinterio, Katalogeintrag IV.22, in: Giancarlo Gentilini (Hrsg.), *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, Firenze 1998, S.319.

<sup>1123</sup> Zwei Brüder und zwei Schwestern Lucas treten dem Orden bei. Marco della Robbia (Fra Mattia) befand sich auch ab ca. 1518 für längere Zeit in Rom. Gentilini, *Della Robbia*, S.375 u. 492f. Für die Konsole schlägt Gentilini Girolamo della Robbia vor und datiert sie auf ca.1515. Ebd.S.358f. Vgl. auch Alfredo Bellandi, Katalogeintrag IV.18, in: Giancarlo Gentilini (Hrsg.), *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, Firenze 1998, S.313.

<sup>1124</sup> ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.504, f.59v. Vgl. Sickel, *Testamente*, S.502.

<sup>1125</sup> Pacchiotti, *Nuove attribuzioni*, S.202; Gnann, Polidoro, S.188; Sickel, *Testamente*, S.502; Leone de Castris, Polidoro, S.213.

<sup>1126</sup> Wazbiński will wissen, dass sich in der Kapelle die Gräber von Fiordalisa Boti und Barnabeo Sannesio befanden oder befinden. Ob er die beiden Grabplatten mit diesen Bestattungen in Zusammenhang bringt, geht aus seinem Text leider nicht schlüssig hervor und erscheint im Lichte des Folgenden auch mehr als unwahrscheinlich. Wazbiński, *Addenda*, S.122.



Die Rahmung ist mit Kandelaber- und Rankenmotiven geschmückt, und in ihren Ecken ist die Florentiner Lilie abgebildet. Die Konzessionsurkunde für die neuen Kapellenpatrone aus der Familie Sannesio vom 3.10.1602 weist auch darauf hin, dass sich in der Kapelle Grabmäler befanden.<sup>1127</sup> Als im 20. Jahrhundert der Majolikafußboden herausgerissen wurde, behielt man offensichtlich die Position der beiden Platten bei, die in der Zeichnung Vespignanis aus dem 19. Jahrhundert gut zu erkennen sind. Diese Position würde auch im Zusammenhang mit der ursprünglichen Anlage des Dekorationssystems der Kapelle einen Sinn ergeben. Die Platten befinden sich nämlich genau zwischen den beiden trauernden Puttopaaren der Sockelzone der Seitenwände, und zwar exakt unterhalb der Stelle, an der eine gemalte Tafel mit einer Inschrift vermutet wird (Abb.50).<sup>1128</sup>



Abb.50: Cappella Fetti/Sannesio, rechte Wand  
(Foto: Autor)

Obwohl auf den beiden Grabplatten eine Inschrift fehlt, sprechen die heraldischen Zeichen eine deutliche Sprache. Schon das Auftauchen der Florentiner Lilie lässt an unseren Fra Mariano Fetti denken. Das zudem abgebildete Wappen macht die Sache

<sup>1127</sup> Gnann, Polidoro, S.188.

<sup>1128</sup> Gnann, Polidoro, S.183. Pacchiotti nennt diesen Platz sogar den „luogo ove probabilmente doveva esser preparato il sepolcro del committente“, bringt jedoch die sich dort befindende Grabplatte nicht mit der Bestattung Fettis in Zusammenhang. Pacchiotti, Nuove attribuzioni, S.202.



dann vollends eindeutig (Abb.49). Der Delphin und der Balken mit dem Stern sind die Wappenzeichen der Florentiner Familie Fetti (Abb.51).<sup>1129</sup>



Abb.51: Wappen der Familie Fetti (© Archivio di Stato di Firenze)

Auch die drei Kugeln im oberen Drittel des Wappens sprechen meiner Meinung nach nicht gegen die Annahme, dass es sich hier um das Wappen Mariano Fetti handelt. Aufgrund seiner Loyalität zum Hause Medici könnte dieser durchaus das Recht erhalten haben, drei „palle“ aus dessen Wappen dem seinen hinzuzufügen. Warum aber handelt es sich um zwei Platten? Eine Erklärung wäre, dass neben Fra Mariano hier auch sein Bruder Simone Matteo, der als Kammerdiener Papst Leos X. in Rom weilte, bestattet wurde.<sup>1130</sup> Wahrscheinlicher erscheint mir allerdings, dass aus Gründen der Symmetrie eine zweite identische Platte nötig wurde.<sup>1131</sup> Zwei Beobachtungen bekräftigen diesen Annahme: Zum einen sind – wie Gnann hervorhebt – nur die vier Putti der rechten Sockelzone mit sepulkralen Symbolen wie den umgekehrten Fackeln ausgestattet<sup>1132</sup>, zum anderen ist allein die rechte der beiden Platten zum Öffnen, d.h. als Grablege gedacht. Denn nur sie verfügt über zwei Eisenschlaufen zum Anheben, und im Gegensatz zur anderen Platte kann der mittlere Teil, an dem sich diese Schlaufen befinden, herausgehoben werden, während der Mittelteil der linken Platte nicht von der Rahmung zu trennen ist. Es ist also anzunehmen, dass Fra Mariano Fetti unter der rechten der beiden Platten seine letzte Ruhestätte fand.

### 9.3 Der Garten des Fra Mariano Fetti

Neben der Kapelle der heiligen Katharina besitzen wir noch Nachrichten über weitere Objekte der Kunstpatronage des Fra Mariano Fetti. Es handelt sich dabei zum einen um die Anlage eines Gartens, zum anderen um weitere Malereien. Unser Mönch scheint insbesondere den Garten des Konvents geliebt zu haben und kümmerte sich intensiv um dessen Anlage und Ausstattung. Die Lage von Garten und Konvent muss äußerst

<sup>1129</sup> Vgl. die Darstellungen in: ASF, Archivio Ceramelli Papiani 1999.

<sup>1130</sup> Zu Simone Matteo vgl. Sickel, Testamente, S.503.

<sup>1131</sup> Lediglich die dekorativen Elemente der Rahmen weisen kleine Unterschiede auf.

<sup>1132</sup> Gnann, Polidoro, S.182f.

idyllisch gewesen sein, denn San Silvestro lag zu jener Zeit am Rande des bebauten Stadtgebietes. Richtung Stadt, am Fuße des Quirinal, lagen die Gärten der Colonna, auf der anderen Seite befand sich die Statuengruppe der Dioskuren. Die Fassade der Kirche blickte auf die mächtigen Ruinen der Konstantinsthermen, und hinter ihr ragte der sogenannte *Frontespizio di Nerone*, der Überrest eines Sol-Tempels, empor. Da der Garten des Konvents anscheinend mit dem Garten von Fra Marianos eigenem Hauses verbunden war, ist nicht ganz klar, ob die gerühmte Gartenanlage sich auf dem Gebiet des Konvents oder dem Privatbesitz des Mönches befand.<sup>1133</sup> Auch besaß dieser ganz in der Nähe der Kirche Sant'Agata eine Vigna mit Haus.<sup>1134</sup> Während die früheren Stadtpläne Roms im Bereich des Quirinals weder einen größeren Kirchen- noch einen Konventbau zeigen, können zwei Rompläne aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Anlage der Gärten verdeutlichen. Einer davon ist Mario Cataros großer Romplan aus dem Jahre 1576. Er stellt einen kleineren Komplex dar, bei dem außer der Kirche kaum Nebengebäude vorkommen. Der nur ein Jahr später entstandene Plan du Pérac zeigt hingegen eine unterschiedlich strukturierte und größere Anlage. Diese Unterschiede könnten – wenn es nicht einfach an Ungenauigkeiten der Zeichner liegt – die Situation vor und nach den Umbauten durch den Theatinerorden darstellen, an welchen Kirche und Konvent 1555 übergegangen waren. Beiden Plänen ist jedoch gemeinsam, dass sie größere Gartenanlagen im Bereich des Klosters abbilden. Sollte Cartaros Plan einen Zustand wiedergeben, wie er mehr oder weniger 30 Jahre früher unter Fra Marianos Priorat bestand, so könnte man in der kleineren der beiden Gartenanlagen rechts von der Kirche seinen Garten vermuten. Von diesen Gärten ist allerdings nichts erhalten geblieben.<sup>1135</sup> Einige schriftliche Aussagen geben jedoch ein paar Hinweise. Die ausführlichste Quelle stammt von Fra Mariano selbst, der in einem Brief an den Markgrafen von Mantua schreibt, dass es sein größter Wunsch sei, mit ihm in seinem Garten zu tafeln, in seinem Labyrinth, wo es kleine Haine gibt und Pflanzen des Waldes, die dem Gartenbezirk zum Schmuck gereichen, hundertfache Vielfalt und tausend amüsante Spielereien, dazu ein elfenbeinernes Kirchlein und eine Sakristei

<sup>1133</sup> Vgl. Testament vom 4.10.1529: „...domum eiusdem testatoris sitam in Monte Caballi [...] cui ab uno confinant bona Sancti Silvestri [...] retro ortum junctum cum orto Sancti Silvestri,...“ zitiert nach: Sickel, Testamente, S.506f. Fetti wohnte allerdings nicht immer in diesem Haus, da dem päpstlichen Siegelverwalter Räume im Vatikanpalast zugewiesen waren. Vgl. Fettis eigene Aussagen in einem Brief an Federico Gonzaga: „io fo la mia residentia in palazzo, nelle stanze di Innocentio.“ Er erwähnt jedoch im Weiteren, dass er so oft wie möglich den Konvent auf dem Quirinal aufsuche. Luzio, Federico Gonzaga, S.572ff.

<sup>1134</sup> Sie wird in seinem Testament erwähnt: „...vineam eiusdem testatoris cum domo [...] sita in loco dicto Sancta Agata Montis Caballi...“; zitiert nach: Sickel, Testamente, S.506f.

<sup>1135</sup> Einen letzten Überrest mag man vielleicht in dem kleinen gepflasterten Hof sehen, welchen man vom linken Querschiff aus betritt.

voller prächtiger liturgischer Gewänder: „Non desidererei altra gratia in questo mondo se non potevi invitare un dì all’orto qui di Monte Cavalli nel laberinto dove vedresti boschetti ed ornamenti silvestri nel domestico cento, 100 varietà e 1000 capricci; una chiesina poi di avorio lavorata di straforo ed atorno profumata ed abellita con molte cose devote; una sagrestia con paramenti profumati papali di broccato d’oro in oro, dove in fra tanti paramenti e uno dorsale come una pianeta di velluto rosso, le quali dicono furono già un palio.”<sup>1136</sup> Pietro Aretino vergleicht diesen Garten mit jenem „del Chisi [Chigi, Einf.von mir] in Trastevere”<sup>1137</sup>, Giambattista Sanga erinnert an „le grotte di edera di frate Mariano a Monte Cavallo”<sup>1138</sup>, und noch 1544 schildert Girolamo Rorario die Essplätze, die von kunstvoll gestalteten Hecken gebildet werden, die Gartenwege, die Durchgänge, die alle von Efeu umrankt werden.<sup>1139</sup> Es war wohl auch dieser Garten, in welchem wenige Jahre nach dem Tode des Fra Mariano die Zusammenkünfte zwischen Vittoria Colonna und Michelangelo stattgefunden haben. Die römische Adlige, die bei ihrem Aufenthalt in der Tiberstadt im Jahre 1538 im „Hauskloster“ der Colonna San Silvestro in Capite wohnte und sich oft im Familienpalast am Fuße des Quirinals aufhielt, schätzte Garten und Konvent von San Silvestro al Quirinale sehr. Der Chronist der Gespräche in San Silvestro, der Portugiese Francisco de Hollanda schwärmt von den Lorbeerbäumen, dem Efeubewuchs, den Brunnen („aque scorrenti“) und dem wunderbaren Blick, den man von diesem Garten aus hat, von dem sich die Stadt „molto graziosa e piena di maestà“ darbiete.<sup>1140</sup>

Bei der kleinen Kirche aus Elfenbein, die man laut Fra Mariano Fetti eigener Aussage in der Gartenanlage bewundern konnte, wird es sich kaum um ein kunsthandwerkliches Ausstattungsstück gehandelt haben. Man kann wohl eher davon ausgehen, dass es sich dabei um eine liebevolle Beschreibung der unter seiner Obhut entstandenen neugebauten Kirche San Silvestro handelt.<sup>1141</sup> Das Wort „avorio“ steht hier wahrscheinlich im übertragenen Sinne für die besondere Kostbarkeit oder aber die weiße Farbe des Bauwerks. Auch die Erwähnung der Sakristei mit all den Paramenten spricht dafür, dass Mariano Fetti an dieser Stelle auf den Kirchenbau anspielt.

<sup>1136</sup> Gnoli, La capella di Fra Mariano, S.118. Zitiert nach ebd. Der vollständige Text aus dem Jahre 1519 abgedruckt bei: Luzio, Federico Gonzaga, S.572ff.

<sup>1137</sup> Romei, Fetti, S.315.

<sup>1138</sup> Rodocanachi, Cortigiani e buffoni, S.140.

<sup>1139</sup> „topiary dining rooms, walkways, intercolumniations, all swathed in ivy.” Zitiert nach: David R. Coffin, Gardens and Gardening in Papal Rome, Princeton 1991, S.183.

<sup>1140</sup> Italienische Übersetzung aus: Francisco d’Olanda, I Trattati d’Arte, hg. von Grazia Modroni, Livorno 2003, S.128. Der portugiesische Originaltext mit deutscher Übersetzung bei: Joaquim de Vasconcellos, Francisco de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei, Wien 1899, S.82ff.

<sup>1141</sup> Gnoli, Capella Mariano Fetti, S.118; Quinterio, Pavimento robbiano, S.18.

### 9.3.1 Das Fresko Baldassare Peruzzis

Der Garten Fra Marianos ist aber nicht nur aufgrund seiner Lage und Anlage berühmt gewesen, sondern auch wegen seiner Kunstwerke. Denn neben den Pflanzen, Grotten und dem wunderbaren Blick haben auch Wandgemälde den Garten des Fra Mariano geschmückt. Vasari berichtet, dass Baldassare Peruzzi in jenen Jahren im Garten Fetti arbeitete und hier einen „San Bernardo di terretta, bellissimo“ schuf.<sup>1142</sup> Peruzzis Fresko selbst ist nicht mehr erhalten, doch wir besitzen glücklicherweise zwei weitere Quellen zu dieser Arbeit.<sup>1143</sup> Zum einen überliefert Giovanni Baglione in der Vita des Malers Paul Brill, dieser habe auf einem Chiaroscuro-Fresko aus der Hand Peruzzis im Garten von San Silvestro al Quirinale eine Landschaftsdarstellung „restauriert“ („rifece il paese“). Dieses Fresko habe den heiligen Bernardo bei seiner Marienvision gezeigt.<sup>1144</sup> Zum anderen hat sich ein anonymes Stich erhalten, der eine Marienvision des heiligen Bernhard zeigt und mit der Anmerkung „Ex Prototipo Balthesaris de Senis“ versehen ist.<sup>1145</sup> Bei diesem Stich könnte es sich um eine Kopie der Wandmalerei Peruzzis handeln. Auf der linken Seite dieses Blattes kniet der Heilige mit ausholender Gestik vor einem Felsblock, auf welchem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Neben ihm steht ein Engel, dessen rechter Arm auf der Schulter Bernhards ruht, während er mit dem anderen auf die Madonna mit dem Jesusknaben weist, die in der rechten oberen Bildhälfte schwebend aus einer Engelsglorie emporwächst. Den Hintergrund bildet eine sich stark in die Tiefe entwickelnde Waldlandschaft. Während – laut Frommel – diese Landschaftskomposition eher auf die Eingriffe von Paul Brill verweist, scheinen die Figuren die ursprüngliche, von Peruzzi ausgeführte Anordnung wiederzugeben.<sup>1146</sup> Eine Darstellung des heiligen Bernhard von Clairvaux verwundert in unserem Zusammenhang nicht, da Fetti ja, um das Amt des päpstlichen Siegelmeisters ausüben zu können, in den Zisterzienserorden übertreten musste, dessen Gründungsvater Bernhard von Clairvaux war.<sup>1147</sup> Auffallend ist jedoch, dass in Peruzzis Bearbeitung des Themas – auch wenn der Hintergrund durch Paul Brill einer Überarbeitung unterzogen wurde – dem Aspekt der Darstellung einer natürlichen Landschaft ein breiterer Raum

<sup>1142</sup> Vasari, Milanesi, Bd.IV, S.596.

<sup>1143</sup> Vgl. dazu: Frommel, Peruzzi als Maler, S.129f.; Stollhans, Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro, S.513ff.

<sup>1144</sup> „Dentro il Giardino de’Padri Theatini di Monte Cavallo, alla man diritta in un canto rifece il paese nella storia di s.Bernardo, che richiedeva da Maria di sapere, in qual’hora ella fusse nata, da Baldassar Peruzzi da Siena, a fresco su’l muro di chiaro, e scuro, perfettamente dipinta” Giovanni Baglione, *Le Vite de’ pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In sino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, hg. von Valerio Marini (Faksimile der Ausgabe Roma 1642) Roma 1935, S.196.

<sup>1145</sup> Frommel, Peruzzi als Maler, S.130; Stollhans, Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro, S.513f. (Ein Exemplar befindet sich im Gabinetto delle Stampe in Rom.)

<sup>1146</sup> Frommel, Peruzzi als Maler, S.130. Hier auch eine Diskussion möglicher Vorbilder.

<sup>1147</sup> Frommel, Peruzzi als Maler, S.130.

eingerräumt wird, als dies bei Bildern dieses Themas normalerweise der Fall ist.<sup>1148</sup> Dies und die Anbringung des Freskos im Garten des Konvents scheint wiederum auf die Wertschätzung des Frate für die Natur und für Gartenlandschaften hinzuweisen. Neben der „Naturbegeisterung“ des Auftraggebers weist Cynthia Stollhans in diesem Zusammenhang noch auf drei weitere Aspekte hin. So umgab sich Fra Mariano Fetti offensichtlich mit Künstlern, deren Interesse an Landschaftsdarstellung besonders ausgeprägt war<sup>1149</sup>, seine Amtsräume im Vatikan waren mit Fresken von Pinturicchio geschmückt, in denen ebenfalls Landschaftsdarstellungen eine wichtige Rolle spielten, und drittens passe auch die speziell zisterziensische Vorliebe für Einsamkeit und Rückzug in die naturbelassene Wildnis in diesen Zusammenhang.<sup>1150</sup> Zu datieren ist die Arbeit Peruzzis im Konvent von San Silvestro al Quirinale wohl in die Jahre von 1524 bis 1527.<sup>1151</sup>

### 9.3.2 Weitere Werke von Polidoro und Maturino

Für weitere Kunstwerke in diesem Garten ist wieder einmal Giorgio Vasari unsere Quelle. In der Vita Polidoros weist er darauf hin, dass jener neben der Ausmalung der Kapelle auch „di Montecavallo, per Fra Mariano, per casa e per il giardino, alcune cosette“ geschaffen habe.<sup>1152</sup> Die genaue Art der Arbeiten geht aus dieser Erwähnung leider nicht hervor. Es ist allerdings durchaus möglich – im Falle des Gartens sogar wahrscheinlich – dass hiermit die Bemalung von Außenwänden gemeint ist. Polidoro und Maturino hatten sich in Rom nicht nur durch die Dekorierung von Straßenfassaden einen Namen gemacht, sondern hatten mit der Fassade des Casino del’Buffalo auch ihre Eignung für Malereien im Rahmen eines Gartens unter Beweis gestellt.<sup>1153</sup> Über Umfang und Thema dieser „cosette“ lässt sich nur spekulieren. Allerdings ist anzunehmen, dass nicht wie üblich mythologische Themen eine Rolle spielten. Denn wie bei den Malereien Peruzzis zu sehen war, zog Fra Mariano anscheinend auch als Außendekoration, ganz entgegen dem Zeitgeist, religiöse Darstellungen vor.

<sup>1148</sup> Stollhans verweist auf Filippino Lippis und Fra Bartolomeos Versionen der Vision des heiligen Bernhard. Stollhans, Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro, S.516. Frommel sieht in Lippis Gemälde das Vorbild für die wilde Umgebung der Szene und in Bartolomeos Darstellung dasjenige für die Madonnenfigur. Da beide Bilder den Heiligen auf der rechten Bildseite und die Madonna auf der linken zeigen, könnte das auch für Peruzzis Fresko gegolten haben und der Stich die Vorlage seitenverkehrt wiedergeben. Frommel, Peruzzi als Maler, S.130.

<sup>1149</sup> Sie verweist insb. auf die Landschaftsstudien Fra Bartolommeos. Stollhans, Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro, S.521.

<sup>1150</sup> Stollhans, Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro, S.523f.

<sup>1151</sup> Frommel, Peruzzi als Maler, S.130.

<sup>1152</sup> Vasari, Milanesi Bd.V S.147.

<sup>1153</sup> Vgl. Leone de Castris, Polidoro, S.213.

#### 9.4 Zur Chronologie der Aufträge und den beteiligten Künstlern

Ravelli nimmt an, Fra Mariano Fetti habe von 1507 bis 1518 schon in der alten Kirche San Silvestro eine der Jungfrau Maria geweihte Kapelle besessen. Dies geht aber möglicherweise auf ein Missverständnis der bereits erwähnten Ablassinschrift Leos X. aus dem Jahre 1518 zurück.<sup>1154</sup> Sicher jedoch ist, dass Fra Mariano Fetti bereits für den ursprünglichen Kirchenbau einige Kunstwerke in Auftrag gab. Ob dies tatsächlich für eine Privatkapelle geschah, ist nicht festzustellen.<sup>1155</sup> Da der Kirchenneubau, wie oben gezeigt, ungefähr in den Jahren 1518/19-1522/24 anzusiedeln ist, können weder das Gemälde Albertinellis noch die Bilder Fra Bartolomeos für die neu angelegte Kapelle der heiligen Katharina angefertigt worden sein. Albertinelli verstarb nämlich bereits im Jahre 1515 in Florenz, und Fra Bartolomeo hielt sich wahrscheinlich nur im Jahre 1515 in Rom auf. Auch der Majolikaboden war wohl ursprünglich nicht für die Kapelle bestimmt, da er ja im Anschluss an denjenigen der Loggien des Vatikan entstanden sein dürfte, den Lucca della Robbia d.J. in der zweiten Hälfte des Jahres 1518 gestaltete.<sup>1156</sup> Auffallend ist, dass jene drei Künstler, die im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts von Fra Mariano Fetti beschäftigt wurden, einen ähnlichen Hintergrund aufweisen. Sowohl Fra Bartolomeo als auch sein enger Freund und Partner Mariotto Albertinelli wie auch Luca della Robbia haben entscheidende Punkte ihrer Biographien mit Mariano Fetti gemeinsam: die Herkunft aus Florenz, die Affinität zum Dominikanerorden und zum Florentiner Kloster San Marco, die einstige Begeisterung für Girolamo Savonarola und die spätere Gunst der Familie Medici. Auf diese Familie und insbesondere auf den Kardinal und späteren Papst Giovanni de' Medici geht auch die Verbindung Fra Mariano Fettis zu den anderen drei Künstlern, Baldassare Peruzzi, Polidoro und Maturino zurück. Fra Mariano Fetti und Baldassare Peruzzi könnten sich am päpstlichen Hofe kennengelernt haben, wo sich der eine als Komödiendichter und Initiator ausgelassener Vergnügungen hervortat, der andere als Festarchitekt und Bühnenbildner des Papstes in Erscheinung trat. Peruzzi war im Rom der 20er Jahre ein angesehener und vielbeschäftigter Künstler und insbesondere auf dem Gebiet der Fassadenmalerei eine Autorität. Er war es, der in der Fassadenmalerei durch die Einführung einer neuen Maltechnik die bis dahin übliche Sgraffitotechnik ablöste und jener so neue

<sup>1154</sup> Ravelli vermutet, das vom Papst durch einen Ablass privilegierte Marienbild sei jenes aus der Hand Albertinellis. Es handelt sich dabei aber wohl eher um die Madonna delle Catene aus dem 13. Jh. Ravelli, *Affreschi di Polidoro*, S.299f.; Gnann, *Polidoro*, S.193f.; Leone de Castris, *Polidoro*, S.212.

<sup>1155</sup> Leone de Castris schlägt vor, das Gemälde Albertinellis könne als Bild des Hauptaltars gedient haben und von den beiden Bildern seines zeitweiligen Werkstattkollegen Fra Bartolomeo flankiert worden sein. Leone de Castris, *Polidoro*, S.220.

<sup>1156</sup> „intorno al 1519“ Gentilini, *della Robbia*, S.333; „1518 ca.“ Quinterio, *Katalogeintrag IV.22*, S.319.

gestalterische Möglichkeiten erschloss. Seine Außendekorationen, beginnend mit der Fassade der Farnesina um 1511, übten einen starken Einfluss aus, insbesondere auf Polidoro da Caravaggio und dessen Mitarbeiter Maturino.<sup>1157</sup> Die Wirkung einer solchen Fassadenmalerei muss Fra Mariano Fetti, der mit der High Society der Tiberstadt auf vertrautem Fuß stand, nur allzu bekannt gewesen sein. Und es scheint, als habe der Frate mit der Dekoration einer Wand seines Gartens durch den Erneuerer der Fassadenmalerei selbst eine Neuerung bewirken wollen. Im Gegensatz nämlich zu den bisherigen Fassadendekorationen in der Stadt Rom, die sich mythologisch-heidnischen Themen widmeten, bestellte der Frate ein religiöses Sujet (vgl. S.229). Diese Arbeiten Peruzzis im Garten auf dem Monte Cavallo lassen sich ungefähr auf die Jahre 1524-1527 datieren.<sup>1158</sup> Ob die Arbeiten Polidoros und Maturinos in der Kapelle bzw. dem Garten vor, gleichzeitig oder nach den Arbeiten Peruzzis anzusiedeln sind, ist nicht zu entscheiden. Verlockend ist natürlich die These, dass über die Vermittlung Peruzzis die beiden ihre Fähigkeiten erst an einer Außenwand unter Beweis stellen durften, bevor sie im Innenraum mit den beiden Landschaftsdarstellungen ihr Meisterstück abliefern konnten.<sup>1159</sup> Von den Fähigkeiten der beiden Künstler hatte Fra Mariano sich aber auch an anderer Stelle überzeugen können. So waren ihm sicherlich die Fresken bekannt, welche die beiden unter Leitung Giulio Romanos 1524 für die auf dem Gianicolo gelegene Villa des Baldessare Turini schufen,<sup>1160</sup> mit dem Fetti auf freundschaftlichem Fuß verkehrte.<sup>1161</sup> Die Entstehung der Fresken Polidoros und Maturinos in San Silvestro werden von der Forschung einhellig auf die Mitte der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts datiert.<sup>1162</sup> Als absoluter terminus ante quem muss das Jahr 1527 gelten, da in diesem Jahr Maturino verstirbt und Polidoro (ebenso wie Peruzzi) wegen der Verheerungen durch die kaiserlichen Truppen Rom verlässt.<sup>1163</sup>

<sup>1157</sup> Frommel, Peruzzi als Maler, S.64.

<sup>1158</sup> Frommel, Peruzzi als Maler, S.130.

<sup>1159</sup> Leone de Castris, Polidoro, S.213.

<sup>1160</sup> Z.B. Leone de Castris, Polidoro, S.179. Diese Fresken der Villa Lante befinden sich heute im Palazzo Zuccari (Bibliotheca Hertziana).

<sup>1161</sup> Turini, der auch dem engeren Medicikreis in Rom angehörte, nennt Fetti schon 1514 in einem Brief an Lorenzo de' Medici „fra Mariano nostro.“ Leone de Castris, Polidoro, S.213.

<sup>1162</sup> Während z.B. Ravelli, Marabottini und Marini einen Zeitraum zwischen 1525 und dem Frühjahr 1527 für möglich halten (Ravelli, Affreschi di Polidoro, S.299; Marabottini, Polidoro, S.137; Marini, Polidoro, S.40) und Leone de Castris den Beginn der Arbeiten schon für das Jahr 1524 vorschlägt (Leone de Castris, Polidoro, S.213), ist Gnann der Ansicht, die Arbeiten könnten schon 1525 vollendet gewesen sein (aufgrund der Nähe zu den Malereien in der Villa Lante, der Fassade des Casino del Bufalo und der Distanz zur Fassade des Palazzo Milesi; Gnann, Polidoro, S.198 u. Anm.833).

<sup>1163</sup> Vasari weiß dazu zu berichten: „Maturino [...] morisse di peste; e fu sepolto in Sant'Eustachio. Polidoro verso Napoli prese il camino...“ Vasari, Milanese, Bd.V, S.150.

## 10. BINDO ALTOVITI: ZWISCHEN REPUBLIK UND PRINZIPAT

Das Leben des Florentiner Bankiers Bindo Altoviti spielte sich geradezu beispielhaft im Spannungsfeld zwischen Rom und Florenz, zwischen Republik und Prinzipat, zwischen den Florentiner Exilanten und der Familie Medici ab. Vor allem aber durch seine zahlreichen Kontakte zu den führenden Künstlern seiner Zeit, von Raffael über Francesco Salviati bis zu Benvenuto Cellini und Giorgio Vasari, ist sein Name bis heute ein Begriff geblieben. Eine ausführliche Würdigung erfuhr seine Person durch eine Ausstellung im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston und im Museo Nazionale del Bargello in Florenz im Jahre 2004, die von einem Katalog begleitet wurde, der die unterschiedlichen Aspekte seines Lebens beleuchtet und insbesondere seiner Rolle als Kunstmäzen Beachtung schenkt.<sup>1164</sup>

Geboren wurde der „schöne Bankier“<sup>1165</sup> am 26. November 1491 in Rom.<sup>1166</sup> Aufgrund der Sympathien der Altoviti für die Familie der Albizzi kamen seine direkten Vorfahren vielleicht schon in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts nach Rom, als viele Albizzi-Anhänger von der aufstrebenden Fraktion der Medici vertrieben wurden.<sup>1167</sup>

Schon im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts sind mit Gentile Altoviti und Arnaldus de Altovitis zwei Mitglieder der Familie in Rom verbürgt.<sup>1168</sup> Auch Antonio Altoviti, der Vater Bindos, erblickte in der Tiberstadt das Licht der Welt.<sup>1169</sup> Während des Pontifikats von Innozenz VIII. aus der Familie Cibo erhielten Antonio Altoviti und seine Partner aus der Familie Capponi dann die Möglichkeit, in größerem Stile in Rom Geschäfte zu betreiben<sup>1170</sup>, und im Jahre 1487 gelang es Antonio sogar, eine Nichte des Papstes zu ehelichen.<sup>1171</sup>

<sup>1164</sup> Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004. Schon Alfred von Reumont schenkte dieser Persönlichkeit 1868 eine ausführlichere Betrachtung. Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, Bd. 3,2, S.401ff.

<sup>1165</sup> So, in Anspielung auf sein Porträt aus der Hand Raphaels, der Titel der neuesten Publikation zu Bindo Altoviti: David A. Brown/Jane van Nimmen, *Raphael & the Beautiful Banker. The Story of the Bindo Altoviti Portrait*, New Haven-London 2005.

<sup>1166</sup> Pegazzano, *Vita di Bindo Altoviti*, S.3ff. Ein tabellarischer Lebenslauf findet sich ebd. S.XXIII, ein Stammbaum der Familie ebd. S.14/15.

<sup>1167</sup> Vgl. Melissa Meriam Bullard, *Bindo Altoviti, banchiere del Rinascimento e finanziere papale*, in: Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.22. Allerdings tauchen Mitglieder der Familie vereinzelt auch schon früher in römischen Quellen auf. Vgl. Pegazzano, *Vita di Bindo Altoviti*, S.4 u. S.16, Anm.19.

<sup>1168</sup> 1386-88: Gentile Altoviti „de Florencia mercator“ und 1399: Arnaldus de Altovitis „mercator florentinus in Urbe.“ Esch, *Florentiner in Rom um 1400*, S.501 u. S.508. Zum Haus des Gentile in der Rione Ponte vgl. Adinolfi, *Età di mezzo. Rione Ponte (1)*, S.126ff. und *Rione Ponte (2)*, S.200.

<sup>1169</sup> Er wurde 1454 geboren, vgl. Bullard, *Bindo Altoviti*, S.22. Auf diesen Artikel beziehe ich mich auch im Weiteren.

<sup>1170</sup> So lieh er z.B. im Jahre 1486 dem Papst die Summe von 3400 Dukaten und durfte im Gegenzug die Steuer auf Wein in Rom einziehen. Im Mai 1487 wurde er Direktor der Münze. Die Geschäftsverbindung mit den Capponi wird 1488 aufgelöst. Bullard, *Bindo Altoviti*, S.22f.

<sup>1171</sup> Dianora Altoviti war die Tochter der Papstschwester Clarenza di Arano Cibo und eines Onkels von Antonio namens Stoldo di Oddo Altoviti. Vgl. Stammbaum bei Pegazzano, *Vita di Bindo Altoviti*, S.14 u.



Als er 1507 starb, hinterließ er seinem Sohn Bindo ein beträchtliches Vermögen und einen angesehenen Namen in der römischen Finanzwelt. Im Jahre 1511 heiratete dieser Fiammetta Soderini, eine Nichte des Florentiner Gonfaloniere auf Lebenszeit Piero Soderini. Diese Verbindung belegt die republikanische Gesinnung der Familie und führte zu engen Beziehungen zu den medicikritischen Kreisen innerhalb und außerhalb von Florenz.<sup>1172</sup> Bindo selbst legte in diesen Jahren jedoch keine feindliche Haltung zur ehemals ersten Familie der Arnostadt an den Tag. Ganz im Gegenteil begründeten seine guten Beziehungen zu dem Medicipapst Leo X. den Grundstein seiner steilen Karriere.<sup>1173</sup> Unter dem Medicipapst Clemens VII. agierte er in enger Verbindung mit dem einflussreichsten Bankier Roms, dem Florentiner Filippo Strozzi, und finanzierte mit diesem sogar die Belagerung von Florenz durch Karl V., die zum Ziel hatte, dort die Herrschaft der Medici zu restaurieren.<sup>1174</sup> Erst die Herrschaft Alessandro de' Medici brachte ihn in erbitterten Gegensatz zu dieser Familie. Zwar unterstützte er anfangs noch den Kardinal Ippolito de' Medici als Gegenpol zu Alessandro, doch wurde sein römischer Palazzo bald zum Treffpunkt der Florentiner Exilanten. Auch die Flucht des Mörders von Alessandro de' Medici unterstützte er demonstrativ mit einem Geldgeschenk.<sup>1175</sup> In Rom stand Bindo Altoviti zweimal der dortigen Florentiner Gemeinde als Konsul der *Nazione Fiorentina* vor.<sup>1176</sup> Den Höhepunkt seiner Macht bescherten ihm das Pontifikat von Paul III. und insbesondere dasjenige von Julius III. Unter diesen beiden Päpsten gelang es ihm, seinen Partner Filippo Strozzi als ersten Bankier an der Kurie zu ersetzen. Sein Verhältnis zu den in seiner Heimatstadt regierenden Medici erreichte jedoch den absoluten Tiefpunkt. Zwar verhielt sich der neue Herzog Cosimo de' Medici ihm gegenüber zunächst vorsichtig und trug ihm 1546 sogar das Amt eines Senators von Florenz an. Die Ernennung eines Sohnes Bindo Altovitis, Antonio, zum Erzbischof von Florenz schürte den Konflikt allerdings weiter

---

S.15.

<sup>1172</sup> Der Heiratsvertrag wurde schon 1508 geschlossen. Durch ihn werden auch verwandtschaftliche Beziehungen zur eher republikanisch gesinnten Linie der Medici um Pierfrancesco il Giovane (nun Schwager Bindos) geknüpft. Pegazzano, Vita di Bindo Altoviti, S.5f.; Bullard, Bindo Altoviti, S.25.

<sup>1173</sup> Zu Einzelheiten seines Wirkens als Bankier und Kaufmann vgl. Bullard, Bindo Altoviti, S.26ff. Götz-Rüdiger Tewes weist darauf hin, dass dieses Netzwerk Altoviti-Medici-Cibo bis jetzt kaum Beachtung fand. Tewes, Die römische Kurie, S.265, Anm.31.

<sup>1174</sup> Bullard, Bindo Altoviti, S.33; Zu Bindo Altoviti und Filippo Strozzi vgl. auch: Bullard, Filippo Strozzi and the Medici, S.165f.

<sup>1175</sup> Pegazzano, Vita di Bindo Altoviti, S.7; Bullard, Bindo Altoviti, S.40f.

<sup>1176</sup> Alan Chong, Introduzione. Mercanti-banchieri, arte e politica, in: Chong., Ritratto di un banchiere, S.XXVIf. Des Öfteren wurde auch darüber spekuliert, ob Bindo an der Ausstattung des Oratoriums der Bruderschaft von San Giovanni Decollato beteiligt war. Konkrete Hinweise haben sich dafür allerdings noch nicht gefunden. Er war der Bruderschaft 1551 beigetreten. Vgl. Weisz, Pittura e Misericordia, S.7 u. S. 71; Donatella Pegazzano, Un banchiere e le arti, in: Chong, Ritratto di un banchiere, S.69f.

an.<sup>1177</sup> Der Krieg von Siena der Jahre 1552-54 brachte dann den endgültigen Bruch. Er wurde mit der Niederlage des Exilantenheeres in der Schlacht bei Marciano besiegelt, für die Bindo seinen Sohn Giovanni Battista mit acht Kompanien ausgestattet hatte.<sup>1178</sup> Cosimo I. ließ Bindo daraufhin offiziell zum Rebellen erklären, und alle seine Güter in Florenz und in der Toskana wurden eingezogen.<sup>1179</sup>

Bindo Altoviti starb zwei Jahre darauf im Januar 1556 in Rom. Sein Leichnam konnte aufgrund der politischen Situation nicht wie der seines ein halbes Jahrhundert früher ebenfalls in Rom verstorbenen Vaters in die Familiengrablege Santi Apostoli in Florenz überführt werden. Nach einer vorläufigen Bestattung in Santa Maria sopra Minerva fand er seine letzte Ruhestätte in der Familienkapelle, die sein Sohn Giovanni Battista 1573 in Santa Trinità dei Monti einrichten ließ.<sup>1180</sup> Derselbe Giovanni Battista leitete schließlich eine Aussöhnung der Familie mit Cosimo de' Medici in die Wege, was dazu führte, dass der Erzbischof Antonio Altoviti endlich in seinem Bischofssitz Florenz residieren konnte. Giovanni Battista selbst blieb in Rom als Bankier tätig, wurde zweimal Konsul der *Nazione Fiorentina* und übte unter Pius V. die Ämter eines apostolischen Generaldepositars und des *Depositario dell'Abbondanza* aus.<sup>1181</sup>

### 10.1 Der Palazzo Altoviti und seine Ausstattung

Der römische Palazzo der Familie Altoviti befand sich an der Piazza di Ponte direkt gegenüber der Engelsburg. Trotz seines illustren Bauherren und der aufwendigen Ausstattung durch die angesehensten Künstler seiner Zeit, trotz seiner exponierten Lage direkt an der Engelsbrücke und der Erwähnungen bei Vasari und Cellini geriet er über lange Zeit in Vergessenheit und taucht in kaum einer Rombeschreibung des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts auf.<sup>1182</sup> Das mag zum einen damit zusammenhängen, dass die Familie ihn – obwohl er lange in ihrem Besitz blieb – nicht mehr selbst bewohnte, sondern nach Florenz zurückkehrte, zum anderen damit, dass seine Fassadengestaltung weder mit derjenigen anderer Renaissancepaläste in Rom zu konkurrieren vermochte

<sup>1177</sup> Pegazzano, Vita di Bindo Altoviti, S.9.

<sup>1178</sup> Pegazzano, Vita di Bindo Altoviti, S.11; Bullard, Bindo Altoviti, S.42.

<sup>1179</sup> Zu diesen Besitzungen vgl. Bullard, Bindo Altoviti, S.42ff. u. S.48f. Cosimo wollte auch Hand an die Güter in Rom legen, Papst Julius III. verhinderte dies jedoch. Pegazzano, Vita di Bindo Altoviti, S.11.

<sup>1180</sup> Pegazzano, Vita di Bindo Altoviti, S.11.

<sup>1181</sup> Alan Chong, Mercanti-banchieri, S.XXVI. Zu Giovanni Battista vgl. auch: Aldo Stella, Altoviti, Giovanni Battista, in: DBI Bd.2, S.575ff.

<sup>1182</sup> Vasari, Milanesi, Bd.VII, S.695; Leben des Benvenuto Cellini, Kap.VII, S.433f. Eine Ausnahme bildet hier Gasparo Alveri, der der Familie Altoviti einen ausführlichen Exkurs widmet. Gasparo Alveri, Roma in ogni Stato, Roma 1664, II, S.100ff. Kurze Erwähnung auch bei Venuti: „Qui è il Palazzo Altoviti, prima Farnese [?], che gode una bella veduta, ed ha buone pitture a fresco, e Statue.“ Ridolfino Venuti, Accurata, e succinata descrizione topografica e istorica di Roma moderna, (Nachdruck der Ausgabe Roma 1766), Roma 1977, S.175.

noch mit einem bestimmten Architekten in Verbindung gebracht werden konnte. Aufgrund der auffälligen Lage an der Engelsbrücke gegenüber der Engelsburg erscheint er allerdings auf zahlreichen Gemälden, Stichen und frühen Fotografien. Eine erste schriftliche Würdigung erhielt er jedoch erst im Jahre 1818 durch einen Artikel im *Kunstblatt*, einer Beilage des *Morgenblatts für die gebildeten Stände*. Abgesehen von einigen Räumen im Erdgeschoss, wird hier beklagt, sei „das ganze übrige Haus ohne architektonischen oder anderen Schmuck, von armen Leuten bewohnt [...] und vollkommen einem Soldaten-Quartiere ähnlich, zu welchem es mehr als einmal benutzt worden ist.“<sup>1183</sup>

Doch trotz des aufkommenden Interesses fiel der Palazzo Altoviti – wie andere Paläste von Florentinern in Rom – den Umstrukturierungen der Stadt am Ende des 19. Jahrhunderts zum Opfer. Im Jahre 1888 musste er dem Bau des Lungotevere weichen, der an dieser Stelle zur Erinnerung den Namen *Lungotevere degli Altoviti* erhielt.<sup>1184</sup> Eine Inschrift, die zuletzt Domenico Gnoli vor dem Abriss in einem kleinen Innenhof des Gebäudes sah, berichtete davon, dass Bindo Altoviti den von seinem Vater geerbten Palazzo im Jahre 1514 renovierte.<sup>1185</sup> Diese Renovierung bestand wohl darin, dass Bindo mehrere von seinem Vater erworbene Häuser zu einem Komplex zusammenfügte.<sup>1186</sup> Domenico Gnoli nimmt an, die Fassade des neuentstandenen Palazzos habe ursprünglich über fünf Fensterachsen und ein zentrales Eingangsportal verfügt. Für die Errichtung der Via Paola durch Papst Paul III. habe eine Ecke dieses Palazzos abgetragen werden müssen, und Bindo habe später weitere Häuser angekauft, um ihn bis zum Tiberufer zu verlängern.<sup>1187</sup> Dadurch sei eine Fassade mit zwei Eingangsportalen entstanden.<sup>1188</sup> Eine Loggia mit Doppelpilastern, die später

<sup>1183</sup> *Morgenblatt für die gebildeten Stände*. *Kunstblatt* No.8 (1818), S.30f. Auf diesen Artikel weist zuerst hin: Charles Davis, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553: Incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontanalia di Villa Giulia*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz XXIII* (1979), S.218, Anm.14.

<sup>1184</sup> Zur Geschichte und den Umständen des Abrisses vgl. Paola Nicita Misiani, *Distuggere e conservare: la vicenda degli affreschi e degli stucchi di Palazzo Altoviti in Roma*, in: Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.263ff.

<sup>1185</sup> Domenico Gnoli, *Le Demolizioni in Roma. Il Palazzo Altoviti*, in: *Archivio storico dell'Arte I* (1888), S.202. Die Inschrift lautet: „BINDUS ANTONII DE / ALTOVITIS NOBILIS ET / MERCATOR FLORENTINUS / DOMUM AB EJUS GENITORE / EMPTAM RESTAURAVIT / ANNO D.MDXIII / REGNTE LEONE X POT. MAX. / PONTIFICATUS SUI ANNO I.“

<sup>1186</sup> Es handelte sich wohl um drei Häuser, von denen eines mit einem Turm versehen war. Bei dem von Gnoli angegebenen Datum 1440 für den Erwerb eines dieser Häuser muss es sich um einen Irrtum handeln, Bindos Vater Antonio wird erst 1454 geboren. Vielleicht hatte der neuentstandene Palazzo seinen Haupteingang ursprünglich nicht auf den Platz vor der Engelsbrücke, sondern auf jener Seite, auf der später die Kirche San Giovanni dei Fiorentini errichtet wurde. Dafür könnte die Tatsache sprechen, dass Gnoli den kleinen Hof, in dem sich die oben zitierte Inschrift befand, von hier aus betrat. Gnoli, *Palazzo Altoviti*, S.202. Vgl. auch Donatella Pegazzano, *Il palazzo e la Villa di Bindo Altoviti: la decorazione vasariana*, in: Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.187.

<sup>1187</sup> Vgl. auch Pegazzano, *Il Palazzo e la villa*, S.188. Zu Ankäufen auch: Lanciani, *Scavi*, Bd.I, S.216

<sup>1188</sup> Gnoli, *Palazzo Altoviti*, S.202f.

geschlossen wurde, bildete das oberste Stockwerk. Dieses Aussehen aus den Regierungsjahren Pauls III. habe der Palazzo dann mehr oder weniger bis zu seinem Abbruch behalten (Abb.52).<sup>1189</sup>



Abb.52: Palazzo Altoviti, Fotografie vor 1880 (aus: Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.188, Abb.99)



Abb.53: Palazzo Altoviti vom Tiber aus gesehen (aus: Gnoli, *Palazzo Altoviti*, S.205)

Die Fassade Richtung Tiber wies hingegen ein uneinheitliches Aussehen auf, was wohl von der Zusammenfügung mehrerer Häuser herrührte.(Abb.53) Domenico Gnoli berichtet von einer Graffito-Verzierung, die sie in kleine, eine Tuffsteinbauweise simulierende Rechtecke unterteilte.<sup>1190</sup>

Die Hauptfassade wurde im Jahre 1534 anlässlich der Wahl Paul III. mit dem Wappen des Farnesepapstes und „alcune figure grandi ed ignude“ aus der Hand Francesco Salviatis versehen, wie Vasari überliefert.<sup>1191</sup> Einige Jahre später war es dann Vasari selbst, der vom Mäzenatentum Bindos profitierte und den Palazzo an der Ponte Sant’ Angelo und die römische Villa Bindos auf den *Prati di Castello* am anderen Tiberufer mit Fresken ausstattete.

Bindo Altoviti lernte Giorgio Vasari in Camaldoli kennen, wo der Künstler für die dort ansässigen Mönche einige Arbeiten ausführte, während er selbst Baumaterial für Sankt Peter besorgte. Vasari berichtet, dass ihn Bindo noch an Ort und Stelle mit einem Bild für Santi Apostoli in Florenz, die Familienkirche der Altoviti, beauftragte.<sup>1192</sup> In den folgenden Jahren gab der Florentiner dann immer wieder Kunstwerke bei Vasari in Auftrag, und dieser wohnte, wenn er sich in Rom aufhielt, in Altovitis Palazzo an der Ponte Sant’ Angelo.<sup>1193</sup>

Im Jahre 1551 brachte er an der Fassade des Palastes das Wappen des neuen Papstes Julius III. an.<sup>1194</sup> Zwei Jahre später machte er sich an die Ausmalung der römischen

<sup>1189</sup> Eine mögliche frühere Ansicht findet sich bei Gnoli, *Palazzo Altoviti*, S.203.

<sup>1190</sup> Gnoli, *Palazzo Altoviti*, S.203.

<sup>1191</sup> Vasari, *Milanesi*, Bd.VII, S.14.

<sup>1192</sup> Vasari, *Milanesi*, Bd.VII, S.667.

<sup>1193</sup> So adressiert Bernadetto Minerbetti 1551 einen Brief an Vasari mit den Worten: „Al Mag.co Messer Giorgio Vasarij [...] Roma. In casa messer Bindo Altoviti“ (Carlo Frey, *Il carteggio di Giorgio Vasari*, München 1923, S.311), und Vincenzo Borghini schreibt an „Giorgio Vasari [...] à Roma. Nel banco di messer Bindo Altoviti.“ Ebd. S.315.

<sup>1194</sup> Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.397, Nr.15 u. S.418, Nr.28a. Vgl. ebd. auf S.419 Abb.28.

Villa Altovitis und einiger Innenräume im Erdgeschoss des römischen Palazzo.<sup>1195</sup> Er selbst berichtet dazu, er habe eine Loggia „nel terreno della sua casa in ponte, piena di storie a fresco“ geschaffen sowie „per lo palco di un’ anticamera, quattro quadri grandi a olio delle quattro stagioni dell’anno.“<sup>1196</sup>

Diese Ölbilder Vasaris sind nicht mehr erhalten. Sie zeigten die vier Jahreszeiten vielleicht in Verbindung mit den vier Altersstufen des Menschen, so wie sie der Künstler in der Sala del Trionfo della Virtù seines eigenen Hauses in Arezzo drei Jahre zuvor dargestellt hatte.<sup>1197</sup> Die Lage der Anticamera, in der sich die Bilder befanden, ist heute nicht mehr auszumachen, sie könnte sich aber in der Nähe der Loggia befunden haben. Auch ein weiterer Raum, der direkt an die Loggia anschloss, war wohl mit Fresken Vasaris verziert. Der Artikel des Morgenblattes berichtet darüber, dass sich an der Decke dieses Seitenkabinetts eine in Chiaroscuro gemalte Allegorie befand, die wohl „Diana, die als Hecate zur Unterwelt hinabsteigt“, darstellte.<sup>1198</sup> Des Weiteren waren hier noch vier Stuckmedaillons mit antiken Gottheiten, die unter Umständen Matteo di Niccolò Veneziano geschaffen hatte, angebracht. Drei dieser Medaillons sind heute im Palazzo Venezia zu sehen.<sup>1199</sup>

Vasaris Hauptwerk bestand aber in der Ausmalung der Decke der Erdgeschossloggia. Partien dieser Deckendekoration bilden heute, mit Ergänzungen aus dem Jahr 1929 durch den Maler Torello Rupelli, die Decke eines Raumes des Appartamento Cybo im Palazzo Venezia.<sup>1200</sup>

Nach eigener Auskunft begann Vasari mit den Arbeiten in der Loggia am 10. September 1553.<sup>1201</sup> Die Decke wird durch bemalte Stuckrahmungen in eine große Anzahl einzelner Felder unterschiedlicher Größe und Formen unterteilt. Das größte, in der Mitte

<sup>1195</sup> Zu Vasari im Palazzo Altoviti vgl. u.a.: Charles Davis, Per l’attività romana del Vasari nel 1553: Incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la *Fontanalia* di Villa Giulia, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz XXIII (1979), S. 211ff; Monica Grasso, Fasti romani di un banchiere. La loggia di Vasari per Bindo Altoviti, in: Gazzetta Antiquaria 28 (1996), S.26ff; Pegazzano, Il palazzo e la villa, S.187ff.

<sup>1196</sup> Vasari, Milanese, Bd.VII, S.695.Vgl. auch: Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari, hg. von Alessandro del Vita, Roma 1938, S.68.

<sup>1197</sup> Pegazzano schlägt vor, diese Räumlichkeit könnte anlässlich der Hochzeit von Bindos Sohn Giovanni Battista mit Clarice Ridolfi ausgestattet worden sein. Pegazzano, Il palazzo e la villa, S.190. Laura Corti wollte in zwei Bildern, welche Putti mit Ähren bzw. Früchten zeigen, zwei jener Ölbilder ausgemacht haben. Vgl. Florian Härb, Katalogeintrag 30: Dipinti perduti di Vasari, in: Chong, Ritratto di un banchiere, S.426.

<sup>1198</sup> Morgenblatt, Kunstblatt, S.31; Pegazzano hält eine Darstellung von Ceres und Proserpina für wahrscheinlicher. Pegazzano, Il palazzo e la villa, S.200.

<sup>1199</sup> Ein Exemplar ging wohl beim Abriss des Palastes verloren. Da sie (mit Vulkan, Juno und Neptun) die vier Elemente darstellen könnten, mutmaßt Pegazzano, dass auf dem verlorenen Medaillon die Göttin Opis zu sehen war. Pegazzano, Il palazzo e la villa, S.201.

<sup>1200</sup> Dazu insb. Pegazzano, Il palazzo e la villa, S.190 u. S.196.

<sup>1201</sup> Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari, hg. von Alessandro del Vita, Roma 1938, S.72. Zu weiteren Erwähnungen dieses Projektes vgl. Davis, Attività romana del Vasari, S.221, Anm.86.

des Deckenspiegels angebrachte Bildfeld zeigt in einem ovalen Feld den „Tribut an Ceres“. Die antike Göttin sitzt am rechten Rand des Bildes auf einem Wagen, neben dem sich eine Schlange aufbäumt. In den Händen hält sie ein Füllhorn und eine Ährengarbe, und auch aus ihrem Kopftuch ragen Ähren hervor. Der Rest der Bildfläche wird von einer Personengruppe eingenommen, welche der Göttin Gaben darbringt. Sie besteht aus teils knienden, teils stehenden jungen Frauen und alten, an Priesterfiguren erinnernden Männern. An den Schmalseiten der Decke finden sich jeweils zwei quadratische Felder mit Flusspersonifikationen. Das eine Feld zeigt den Tiber, der, auf eine wasserspendende Amphore gelagert, von Roma bekrönt wird. Hinter seinem Rücken säugt die Wölfin Romulus und Remus, über seine Schultern ragt ein Füllhorn, das in seinem nicht sichtbaren linken Arm zu ruhen scheint. Auf dem anderen Bild ist es der Fluss Arno, der von der Personifikation der Stadt Florenz einen Kranz erhält. Er stützt sich auf den Marzocolöwen und hält das Wappenzeichen von Florenz, die Lilie, in der rechten Hand, während er mit der linken ebenfalls ein Füllhorn umfasst. Links und rechts der Flusspersonifikationen sind in jeweils zwei kleinen rechteckigen Feldern Szenen aus der Geschichte von Ceres und Triptolemos dargestellt. Die übrigen Felder zeigen Grotteskenornamentik, Tritonenkämpfe und spielende Eroten. Während die Stichkappen ebenfalls Grotteskendekorationen aufweisen, sind die zwölf Zwickel mit oval gerahmten Monatsdarstellungen versehen. In die Lünetten sind Nischen mit antiken und neuzeitlichen Büsten eingelassen.

Die ursprüngliche Anlage des Dekorationssystems im Palazzo Altoviti wies drei Nischen auf der Rückwand des Raumes auf und jeweils eine an den beiden Seitenwänden, da sich zum Fluss hin die Bögen der Loggia auf einen kleinen vorgelagerten Balkon öffneten.<sup>1202</sup> Die heutige Anordnung im Palazzo Venezia zeigt jeweils zwei Büstennischen an den Längs- und eine an den Schmalseiten.

Bei der Ausführung dieser Dekoration standen Vasari wohl der Maler Marco Marchetti da Faenza und der Stuckateur Matteo di Niccolò Veneziano zur Seite, mit denen er auch später zusammenarbeitete und die man auch bei der Ausführung der Fresken in der Villa Giulia antrifft.<sup>1203</sup> Gerade die Errichtung und Ausstattung dieser Villa, die Papst Julius III. ab dem Jahre 1551 veranlasste, ist im Zusammenhang mit den Fresken des Palazzo Altoviti von Interesse. Denn auch Bindo Altoviti war in das Projekt seines Gönners Julius III. eingebunden, da er den Kauf des Grundstückes finanzierte und für

<sup>1202</sup> Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.195. Der Bericht aus dem Jahre 1818 hält hingegen Folgendes fest: „In vier Nischen unter der Decke stehen vier Marmor-Büsten, zwey im Kostume des Mittelalters, zwey in Römischen.“ *Morgenblatt, Kunstblatt*, S.31.

<sup>1203</sup> Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.195.

die Ausstattung von Villa und Garten antike Fundstücke bereitstellte.<sup>1204</sup> Auch in der Villa des Papstes sollte Vasari im Sommer 1553 mit der Bemalung einer Loggia beginnen, einer Unternehmung, die dann allerdings wohl nicht von ihm ausgeführt wurde.<sup>1205</sup> In einem Brief an Bernardo Minerbetti vom 4. Juli 1553 erläutert er das hierfür von Annibale Caro erdachte Programm, in dem auch eine Ceresdarstellung ihren Platz hatte: „Cerere col carro de’serpenti carico di biade, le femmine e i putti e i sacerdoti suoi che gli porgono le premizie e sacrificano gl’incensi del frumento.“<sup>1206</sup> Vasaris Verhältnis zu Julius III. hatte sich seit dessen Amtsantritt beständig verschlechtert, und so wurde der Künstler nach und nach aus dem Projekt für die prächtige Villa des Papstes hinausgedrängt.<sup>1207</sup> Auffällig ist aber die Ähnlichkeit der im Brief beschriebenen Ceresdarstellung mit der im Palazzo Altoviti ausgeführten. Es ist daher gut möglich, dass Vasari Teile des Entwurfes für die Villa des Papstes, die er nicht eigenhändig ausführen konnte, im Stadtpalast des Kaufmanns wieder aufnahm.<sup>1208</sup> Das ikonographische Programm würde einer solchen Wiederverwendung nicht im Wege stehen. Die Darstellung der antiken Getreidegöttin Ceres ist im Zusammenhang mit den Bemühungen Papst Julius III. zu sehen, das System der Getreideversorgung der Stadt Rom, das seit der Antike ein neuralgischer Punkt der römischen Innenpolitik war, zu verbessern. Als im Jahre 1551 eine große Getreidelieferung die Stadt erreichte, wurde dem Papst zu Ehren sogar ein regelrechter Triumphzug abgehalten.<sup>1209</sup> Auch für die Person Bindo Altovitis gibt es Anknüpfungspunkte an dieses Programm. Auf der einen Seite ist eine Darstellung des Überflusses und des reichhaltigen Angebots auch immer ein Signet für Reichtum und Tüchtigkeit, auf der anderen Seite könnte das Programm als Hommage an den päpstlichen Gönner und Freund verstanden werden. Zudem kann die Deckendekoration des Palazzo Altoviti auch direkt auf die geschäftliche Tätigkeit des Besitzers bezogen werden, da auch Altoviti im Bereich der Getreideversorgung tätig war. Von 1535-1547 war er *Tesoriere* der Mark Ancona, der „Getreidekammer“ Roms, und seit der Übernahme des Amtes eines *Depositario*

<sup>1204</sup> Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.197; Donatella Pegazzano, *La collezione di antichità di Bindo Altoviti*, in: Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.353.

<sup>1205</sup> Frey, *Carteggio*, S.348ff. Anm.5; Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.197; Davis, *Attività romana del Vasari*, S.211 u. S.222, Anm.102; Alessandro Nova, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, London 1988, S.137 u. S.166f.

<sup>1206</sup> Frey, *Carteggio*, S. 346; Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.197. Zu Caros Programm: Nova, *Artistic Patronage of Pope Julius III*, S.168ff.

<sup>1207</sup> Nova, *Artistic Patronage of Pope Julius III*, S.136ff. u. S.166f.

<sup>1208</sup> Davis, *Attività romana del Vasari*, S.222, Anm.102; Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.197.

<sup>1209</sup> Julius III. nahm von einer Loggia aus einen Triumphzug seines Präfekten der Getreideversorgung Leonardo Boccaccio ab, bei dem auch ein großes Wappen des Papstes mitgeführt wurde. Vgl. Auszüge aus einem zeitgenössischen Bericht bei: Nova, *Artistic Patronage of Pope Julius III*, Appendix IV. S.285ff.; Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.198.

*generale dell'Annona* im Jahre 1554 war er dann auch direkt für die Getreideversorgung der Tiberstadt zuständig.<sup>1210</sup> Vor allem die Darstellung der beiden Flüsse Tiber und Arno scheinen auf den Auftraggeber Bindo Altoviti zugeschnitten zu sein. Am Tiber vermehrten sein Vater und er den Reichtum, dessen Grundstein ihre Vorfahren am Arno gelegt hatten.<sup>1211</sup>

Am 20. November des Jahres 1553 hatte Vasari die Dekoration der Decke abgeschlossen, es fehlten jetzt noch die Zwickel, die Stichkappen und die Lünetten. Er schickte einen Angestellten zu Annibale Caro, der auch schon das Programm für die Fresken in der Villa Giulia entworfen hatte, um dort das Konzept der Monatsdarstellungen für die Zwickel abzuholen.<sup>1212</sup> Die Vorgaben Annibale Caros, der selbst öfters im Hause Altovitis verkehrte, haben sich in Vasaris Zibaldone erhalten.<sup>1213</sup> Interessanterweise stimmen zwei seiner Monatsdarstellungen im Palazzo Altoviti nicht mit den Vorgaben überein: Die Monate März und April zeigen keine landwirtschaftlichen Tätigkeiten, sondern werden von den Darstellungen der antiken Gottheiten Mars und Venus eingenommen. Vielleicht kann man auch hier wieder einen Bezug des Programms zur Familie des Auftraggebers sehen. Mars steht dabei für den kriegerischen Sohn Giovanni Battista. Zu seinen Füßen ruht ein Wolf, der ja auch das Wappentier der Altoviti ist. Venus wäre dann als Giovanni Battistas Ehefrau Clarice Ridolfi zu verstehen.<sup>1214</sup>

## 10.2 Die Villa auf den *Prati di Castello*

Auch die Villa Bindo Altovitis befand sich in bester Stadtlage. Auf der anderen Tiberseite unweit der Engelsburg auf den *Prati di Castello* gelegen, war sie von der Stadt aus bequem zu erreichen. Da sie jedoch genau im Zentrum des später neu errichteten Stadtviertels Prati lag, fiel sie in den Jahren nach 1876 den Grundstücksspekulationen in dieser Gegend zum Opfer.<sup>1215</sup> Die Anlage bestand wohl aus einer

<sup>1210</sup> Dieses Amt übernahm er jedoch erst nach der Fertigstellung der Loggia. Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.198.

<sup>1211</sup> Pegazzano weist auf die Bedeutung der Getreidegeschäfte für Bindo hin und führt den Reichtum der Familie Altoviti auf die „coltivazione del frumento nella fertile vallata dell'Arno“ zurück. Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.198.

<sup>1212</sup> Caro antwortet, dass Vasari sich etwas gedulden möge, da er die Entwürfe nicht finden könne. Frey, *Carteggio*, S.385f.; Davis, *Attività romana del Vasari*, S.211; Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.205 Anm.46.

<sup>1213</sup> U.a. gedruckt bei: Florian Härb, Katalogeintrag 31: *Invenzione dei Mesi*, in: Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.426f. Vasari verwendete diese Erfindung mit einigen Abwandlungen in der Ausmalung der Sala di Opi im Palazzo Vecchio in Florenz wieder. Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.194.

<sup>1214</sup> Grasso, *Fasti romani*, S.31.

<sup>1215</sup> Auch das Casino wurde nicht, wie Gnoli vermutete, schon bei der Belagerung Roms 1849 zerstört. (Gnoli, *Palazzo Altoviti*, S.211). 1864 verkauften die Altoviti Grundstück und Casino an Saverio de Merode. Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.202. Noch 1875/76 erscheint der jetzt Villa Merode genannte Komplex auf einer Karte des Istituto topografico militare. Frutatz, *Piante*, Bd.III, Tav.538. Heute nehmen



ausgedehnten Gartenfläche, einem Casino und einem prächtigen Eingangstor, das zum Fluss hin ausgerichtet war. Über ihre Innenausstattung ist nur wenig bekannt. Neben der Information, dass das Casino reichlich mit antiken Skulpturen versehen war, weiß man, dass Vasari auch hier eine Loggia dekorierte. Noch bevor er sich der Loggia des Palazzos in der Rione Ponte zuwandte, begann er hier am 3. Juli 1553 mit der Bemalung und Stuckierung eines Gewölbes „piena di storie et figure.“<sup>1216</sup> Erst seit den Forschungen von Charles Davis aus dem Jahre 1979 sind nähere Angaben zu den Darstellungen der Deckendekoration dieser Loggia bekannt. Er stieß auf eine Reihe von 13 Stichen, die Tommaso Piroli Anfang des 19. Jahrhunderts nach diesen Fresken Vasaris angefertigt hatte.<sup>1217</sup> Während in der Loggia des Palazzos Bezüge zur Familiengeschichte der Altoviti ausgemacht werden können, scheint eine solche Interpretationsmöglichkeit bei der Dekoration der Villa nicht beabsichtigt gewesen zu sein. Vielleicht war es wiederum Annibale Caro, der das Programm dieser Deckendekoration entwarf.<sup>1218</sup> Die Anordnung der Abbildungen lässt sich dabei folgendermaßen rekonstruieren: Im Zentrum der Decke waren drei Paare der antiken Mythologie dargestellt. Jupiter und Ganymed wurden von Pluto und Proserpina sowie von Neptun und Tetis flankiert.<sup>1219</sup> Um dieses Zentrum herum gruppieren sich dann zum einen die Darstellungen der Gottheiten Apoll, Diana, Merkur, Venus, Mars und Saturn, zum anderen vier weitere antike Götter, welche wohl für die vier Jahreszeiten standen: Aiolos (Winter), Flora (Frühling), Ceres (Sommer) und Bacchus (Herbst). Der Grundriss des Casinos ist uns nicht bekannt, doch den Aussagen Vasaris zufolge scheint dessen Loggia größer als jene des Palazzo gewesen zu sein. Sie befand sich wahrscheinlich an der Gartenseite des Gebäudes. Die frühen Stadtpläne Roms zeigen die Villa zumeist als Konglomerat mehrerer Gebäude, spätere Pläne geben ihr einen L-förmigen Grundriss. Auf Giovanni Antonio Dosios Plan aus dem Jahre 1561 ist ein Gebäude abgebildet, bei dem eine Architektur mit drei großen Bögen zwei seitliche

---

der Justizpalast, die Piazza Cavour und Teile der Casa madre dei mutilati den Platz der Villa Altoviti ein. Piero Della Seta/Roberto Della Seta, *I suoli di Roma*, Roma 1988, S.84. Zur Villa vgl. auch: Alberta Campitelli, *Committenti e giardini nella Roma della prima metà del Cinquecento*, in: Gianni Venturi/Francesco Ceccarelli (Hrsg.), *Delizie in Villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008, S.202ff.

<sup>1216</sup> *Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari*, hg. von Alessandro del Vita, Roma 1938, S.71.

<sup>1217</sup> Diese Stiche waren 1807 von den Gebrüdern Piranesi in Paris unter dem Titel „*Peintures de la Ville Altoviti à Rome, inventées par Michel-Ange, peintes par Giorgio Vasari et gravées au trait par Thomas Piroli*“ veröffentlicht worden. Davis, *Per l'attività romana del Vasari*, S.202. Vgl. Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.202.

<sup>1218</sup> Davis, *Attività romana del Vasari*, S.211.

<sup>1219</sup> Davis, *Attività romana del Vasari*, S.205. Davis untersucht in seiner Abhandlung auch die Bezüge dieser Abbildungen zu anderen Werken Vasaris. Ebd. S.206ff.

Gebäudeteile miteinander verbindet. Möglicherweise soll dieser mittlere Gebäudeteil die Loggia darstellen, in der sich die Malereien Vasaris befanden.

Im Jahre 1742 veranlasste Luigi Altoviti, ein Nachkomme von Bindo Altoviti, eine Restaurierung der Fresken, mit denen spätere Generationen aber noch rücksichtsloser umgingen als mit jenen des Palazzo an der Engelsbrücke.<sup>1220</sup>

### 10.3 Die Sammlung Bindo Altovitis

Den römischen Palast Bindo Altovitis schmückten neben den Fresken Giorgio Vasaris auch eine ganze Anzahl weiterer Kunstwerke. Am bekanntesten sind dabei das Porträtmalerei Bindo Altovitis, das von Raphael stammt, und die Porträtbüste, die Benvenuto Cellini schuf. Das Ölgemälde zeigt Bindo in jungen Jahren, mit langen blonden Haaren, wie er den Betrachter über die Schulter hinweg anblickt. Es könnte anlässlich seiner Hochzeit mit Fiammetta Soderini in Auftrag gegeben worden sein.<sup>1221</sup> Cellinis berühmte Büste entstand im Jahre 1549 und stellt Bindo Altoviti in reifen Jahren dar.<sup>1222</sup> Schon des Öfteren wurde darauf hingewiesen, dass die Darstellungsart in zeitgenössischem Gewand und mit Haarnetz in wohl intendiertem Gegensatz zu anderen Büsten der Zeit und hier insbesondere jenen von Cosimo I. de' Medici steht, die sich an Bildnisbüsten römischer Kaiser orientieren.<sup>1223</sup> Neben diesen beiden Bildnissen sind noch Angaben über zwei weitere Porträtdarstellungen, die sich im römischen Palazzo befunden haben könnten, überliefert. Es handelt sich zum einen um ein Gemälde Girolamo da Carpi, zum anderen um ein Porträt aus der Hand Jacopino del Contes.<sup>1224</sup> Darüber hinaus enthielt die Sammlung Bindo Altovitis mehrere Bilder Vasaris. Neben einer kleinen Kopie der *Immacolata Concezione*, die Vasari im Auftrag Bindo Altovitis für die Florentiner Kirche Santi Apostoli malte, befanden sich im römischen Palazzo zeitweise auch eine Pietà, eine Venusdarstellung, die Vasari nach Michelangelo anfertigte, und drei Gemälde mit der Heiligen Familie.<sup>1225</sup> Auch ein Tisch mit

<sup>1220</sup> Pegazzano, Il palazzo e la villa, S.202.

<sup>1221</sup> David A. Brown, Il ritratto di Bindo Altoviti eseguito da Raffaello, in: Chong, Ritratto di un banchiere, S.105. Neben diesem Aufsatz möchte ich aus der umfangreichen Literatur zu diesem Gemälde nur die neuesten Publikationen nennen: Brown/van Nimmen, Raphael & the Beautiful Banker; Jodi Cranston, Desiderio e Gravitas nei ritratti di Bindo, in: Chong, Ritratto di un banchiere, S.117ff. Zur „Reise“ des Bildes von Rom über München nach Washington vgl.: Jane van Nimmen, Italia, Germania, America: la migrazione di un ritratto di Raffaello, in: Chong, Ritratto di un banchiere, S.214ff.

<sup>1222</sup> Leben des Benvenuto Cellini, Kap.VII, S.433f. Zuletzt sehr ausführlich: Dimitrios Zikos, Il busto di Bindo Altoviti realizzato da Benvenuto Cellini e i suoi antecedenti, in: Chong, Ritratto di un banchiere, S.133ff.

<sup>1223</sup> Vgl. Zikos, Il busto di Bindo Altoviti, S.165.

<sup>1224</sup> Philippe Costamagna, Katalogeinträge 17-18, in: Chong, Ritratto di un banchiere, S.398ff.

<sup>1225</sup> Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari, S.40, S.42, S.43, S.44, S.64. Vgl. Florian Härb, Katalogeinträge 22-24, 27, in: Chong, Ritratto di un banchiere, S.411ff. und Donatella Pegazzano, Katalogeinträge 25-26, in: Chong, Ritratto di un banchiere, S.417.

Einlegearbeiten aus Halbedelsteinen, Elfenbein und Ebenholz scheint auf einen Entwurf Vasaris zurückzugehen.<sup>1226</sup>

Aber auch an antiken Kunstwerken war Bindo Altoviti stark interessiert. Mit kaufmännischem Gespür erwarb er eine ganze Reihe von Grundstücken in und um Rom, in denen archäologische Funde zu erwarten waren. So kaufte er weite Teile der Villa Adriana bei Tivoli oder auch eine Vigna auf dem Gebiet der Trajansthermen.<sup>1227</sup> Mit seiner Sammlung antiker Fundstücke schmückte er nicht nur seinen römischen Palast, seine Villa am anderen Tiberufer und den Palazzo in Florenz, sondern er bestückte damit auch die Villa Giulia von Papst Julius III.

#### **10.4 Das Schicksal der Bauten und der Kunstwerke Bindo Altovitis**

Bindo Altoviti war in der Tiberstadt zu einem der einflussreichsten und erfolgreichsten Bankiers seiner Zeit aufgestiegen. Er war Bauherr eines Palastes und einer Villa und Auftraggeber der anerkanntesten Künstler seiner Zeit. Doch mit den Mächtigen seiner Heimatstadt lag er in der zweiten Hälfte seines Lebens übers Kreuz und wurde zum Rebellen erklärt. Nicht einmal im Tode konnte er nach Florenz zurückkehren, und in Rom hatte er für ein angemessenes Begräbnis nur provisorische Vorkehrungen getroffen. Seine letzte Ruhestätte fand er schließlich in der Kapelle, die sein Sohn in der Kirche Santissima Trinità dei Monti errichten ließ.

Wie das Leben Bindo Altovitis geradezu exemplarisch die Möglichkeiten und Konflikte eines Florentiners im Rom der Mitte des 16. Jahrhunderts aufzeigt, so zeichnet uns das Schicksal seiner Werke ein ebenso typisches Bild Roms zu Ende des 19. Jahrhunderts. Bindos architektonische Hinterlassenschaften in der Tiberstadt überstanden die Umgestaltungen Roms zur Hauptstadt Italiens nicht. Während das Verschwinden seiner Villa sang- und klanglos über die Bühne zu gehen schien, zeigt das Schicksal seines Palastes, dass die Abrissarbeiten auf Widerstand stießen und keineswegs eilfertig erfolgten.<sup>1228</sup> Die damaligen Besitzer, der Marchese Corbizzo Altoviti Avila und die Marchesa Vittoria Altoviti Avila, kämpften um den Erhalt des Anwesens in Rom, nicht nur, da es die Geschichte ihrer Familie illustrierte, sondern weil es auch ein herausragendes Kunstwerk, ein „insigne opera d’arte“ darstelle.<sup>1229</sup> Auch Personen aus dem römische Kulturleben, wie der schon mehrmals erwähnte Gelehrte, Kunsthistoriker

<sup>1226</sup> Vgl. Alvar González-Palacios, Katalogeintrag 34, in: Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.432ff.

<sup>1227</sup> Zur Antikensammlung vgl. insb. Pegazzano, *Collezione di antichità di Bindo Altoviti*, S.352ff.

<sup>1228</sup> Minutiös hat Paola Nicita Misiani die Dokumente über die Verhandlungen um den Abriss des Palastes zusammengetragen und ausgewertet: Paola Nicita Misiani, *Distruiggere e conservare: la vicenda degli affreschi e degli stucchi di Palazzo Altoviti in Roma*, in: Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.263ff.

<sup>1229</sup> Misiani, *Distruiggere e conservare*, S.266.

und Direktor der Nationalbibliothek Domenico Gnoli oder der Archäologe Rodolfo Lancani, traten für den Palazzo ein.<sup>1230</sup> Als die Zerstörung nicht mehr abwendbar war, blieben den Besitzern aus dem architektonische Bestand lediglich das große Familienwappen der Fassade, die Tafel mit der Bauinschrift und die beiden Säulen der Loggia aus Cipollinomarmor.<sup>1231</sup> Zumindest Teile der Freskenausstattung wurden gerettet, und hätte nicht ein kunstliebender Restaurator mehr abgenommen als ihm aufgetragen worden war<sup>1232</sup>, wäre aus Kostengründen auch davon nicht soviel erhalten geblieben, da „il bilancio di questo Ministero [Ministero della Publica Istruzione, Einf. von mir] ulteriori spese per quelle pitture della Decadenza“ nicht vorsah.<sup>1233</sup> Die Fragmente seines freskierten Salons gelangten so ins Museo Venezia, große Teile seiner Antikensammlung kamen nach Turin, und die Büste Cellinis sowie das Porträt Raffaels wanderten nach Übersee.

---

<sup>1230</sup> Pegazzano, *Il palazzo e la villa*, S.190.

<sup>1231</sup> Misiani, *Distuggere e conservare*, S.267 u. S.269.

<sup>1232</sup> Das Istituto di Belle Arti hatte den Maler und Restaurator Pietro Cecconi Principi damit beauftragt. Misiani, *Distuggere e conservare*, S.269 u. S.271.

<sup>1233</sup> Misiani, *Distuggere e conservare*, S.271.

## **Exkurs: Florentiner in der Fremde – Fremde in Rom**

Wenn man weiter der Frage nachgehen will, inwieweit sich in der Auftraggeberschaft der Florentiner in Rom typisch florentinische Verhaltensweisen finden und andererseits der Standort Rom die Aufträge der Florentiner bestimmt, bietet sich auch ein kurzer Vergleich mit Florentiner Kolonien in anderen europäischen Städten an sowie ein Blick auf die Kolonien anderer Nationen in Rom.

Einschränkend muss dabei vorausgeschickt werden, dass die Städte, die man zum Vergleich heranziehen kann, in ihrer wirtschaftlichen, kulturellen oder politischen Stellung nicht mit Rom konkurrieren können. Zudem erreichen die Florentiner Kolonien in anderen Städten an Quantität und Qualität keineswegs die Bedeutung der Florentiner Kolonie in Rom. Sie können als Auftraggeber auch nur für kürzere Zeitabschnitte nachgewiesen werden, als das in Rom der Fall ist. Auch die unterschiedlichen ausländischen Kolonien in Rom, seien es die sienesisische, die spanische oder die deutsche, können nicht auch nur annähernd eine über einen derart langen Zeitraum dominierende Stellung in der Tiberstadt beanspruchen, wie sie die Kolonie der Florentiner erlangte.<sup>1234</sup>

### **Florentiner in der Fremde**

Als Unternehmer mit weitreichenden Interessen verfügten die Florentiner Bankiers und Kaufleute nicht nur über Niederlassungen in Florenz und Rom, sondern richteten in einer Vielzahl italienischer und außeritalienischer Städte Kontore ein. Im Zeitraum von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts findet man von London über Brügge, Lyon, Venedig, Neapel, Palermo bis Konstantinopel die Niederlassungen der Florentiner Handelshäuser. Ebenso wie es in Rom der Fall war, organisierten auch diese Kolonien das soziale Leben ihrer Gemeinden und traten als Auftraggeber auf.<sup>1235</sup>

Für einen Vergleich der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Florentiner Präsenz in Rom mit der in anderen Städten bieten sich aufgrund der Quellen- und Forschungslage insbesondere die Städte Mailand, Brügge und Lyon als Beispiele an.<sup>1236</sup> Die Aufträge

<sup>1234</sup> Die internationalen Handelsplätze von Lyon und Brügge lagen für die Florentiner dazu in ebenso gänzlich anders gearteten Kulturräumen wie das Rom der Renaissance für spanische bzw. deutsche Kaufleuten und Kleriker.

<sup>1235</sup> Zu den Statuten der einzelnen Florentiner Kolonien vgl. Gino Masi, *Statuti delle Colonie Fiorentine all'Estero* (sec.XV-XVI), Milano 1941.

<sup>1236</sup> Im Rahmen dieser Dissertation, die sich den Florentinern in Rom widmet, kann an dieser Stelle natürlich keine umfassende Studie zum Problem der Florentiner Auftraggeberschaft außerhalb Roms bzw.

Florentiner Familien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Mailand und Brügge und diejenigen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Lyon zeigen spezielle Facetten Florentiner Auftraggeberschaft in der Fremde auf.

### **Mailand: Politische Allianzen**

Der Stadt Mailand kam aus der Sicht der Florentiner weniger eine kommerzielle als vielmehr eine machtpolitisch-strategische Position zu. Es verwundert daher nicht, dass hier vor allem die die Florentiner Politik dominierende Familie Medici und deren Filialleiter aus dem Geschlecht der Portinari eine bestimmende Rolle spielten.

Das Mailand der Viscontiherzöge stellte für die Republik Florenz einen Hort ständiger Bedrohung dar. Umso erleichterter war man daher, als es dem Condottiere Francesco Sforza gelang, sich in dem Erbfolgestreit durchzusetzen, der nach dem Tode des Mailänder Herrschers Filippo Maria Visconti (1447) entbrannt war. Es gelang Sforza die Stadt einzunehmen und sich 1450 als neuen Herzog zu proklamieren. Die umsichtige Politik Cosimo de' Medicis, der zu Sforza stets hervorragende Beziehungen gepflegt hatte, spielte bei diesem Herrschaftswechsel, der Florenz von einem seiner unangenehmsten Gegner befreite, eine entscheidende Rolle. Der neue Herrscher Mailands zeigte sich auch sogleich dankbar gegenüber seinen Unterstützern aus dem Hause Medici und schenkte ihnen im Jahre 1455 ein Haus in Mailand, das im Herzen der Stadt nahe beim Palazzo Comunale gelegen war. Die Medici nutzten dieses Haus als Sitz ihrer Mailänder Filiale, bauten es um und versahen es mit einem aufwendigen Ausstattungsprogramm.<sup>1237</sup> Eine Beschreibung und eine Zeichnung Filaretos<sup>1238</sup> sowie eine kurze Beschreibung bei Vasari<sup>1239</sup> und der Briefwechsel zwischen dem mediceischen Filialleiter Pigello Portinari und Giovanni de' Medici<sup>1240</sup> geben einige Anhaltspunkte zu Aussehen und Ausstattung dieses Palazzo, der nicht mehr existiert. (Lediglich das Hauptportal, das heute im Castello Sforzesco eingebaut ist, hat sich

---

der Auftraggeberschaft von Fremden in Rom geliefert werden.

<sup>1237</sup> Zu diesem Bau vgl. insb. John T. Paoletti, *The Banco Mediceo in Milan: urban politics and family power*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24 (1994,2), S.199-238. Hier in Anm.2, S.199f. ein kurzer Literaturüberblick. Außerdem Roberta Martinis, *Il palazzo del Banco Mediceo: edilizia e arte della diplomazia a Milano nel XV secolo*, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 15 (2003), S.37-57. Zur ungewissen Frage des ausführenden Architekten und zu früheren Zuschreibungen vgl. v.a. Paoletti, *Banco Mediceo*, S.203f. Anm.13.

<sup>1238</sup> Vgl. Martinis, *Palazzo del Banco Mediceo*, S.37.

<sup>1239</sup> Vasari, *Milanesi* Bd.II, S.447-449.

<sup>1240</sup> Dieser Briefwechsel wird ausführlich besprochen bei: Paoletti, *Banco Mediceo*, S.200ff.

erhalten.) Die Architektur wie auch die Ausstattung des Palazzos scheinen toskanische mit lombardischen Stilelementen zu vereinen.<sup>1241</sup> Zur malerischen Ausgestaltung der Innenräume griff man dann aber auf einen am Mailänder Hof etablierten Künstler zurück. Es war der lombardische Maler Vincenzo Foppa. Dieser schuf neben Wandmalereien mit Szenen aus dem Leben Kaiser Trajans eine Reihe von acht Kaiserporträts und schmückte die Räume mit Impresen, Devisen und Wappen der Medici und Sforza aus sowie mit Porträts der Florentiner und der herzoglich-mailändischen Familie.<sup>1242</sup> Viele dieser Elemente finden sich auch bei der Gestaltung des noch erhaltenen Portals wieder. Auch hier tauchen, neben den Impresen des Herzogs und den Porträts von Francesco Sforza und seiner Frau Bianca, mehrere Medici-Impresen auf, die auf das Bruderpaar Piero und Giovanni de' Medici verweisen. Eben jener Vincenzo Foppa malte dann auch die gewaltige Familienkapelle aus, die sich der Medicifaktor Pigello Portinari in der Mailänder Kirche St. Eustorgio erbauen ließ. Das architektonische Vorbild dieser Kapelle ist allerdings explizit florentinisch, da sich die Architektur an der Sacrestia Vecchia von San Lorenzo in Florenz orientiert und damit an einem Schlüsselwerk der Auftraggeberschaft der Familie Medici.<sup>1243</sup>

### **Brücke: Kunstexport**

Das reiche Herzogtum Burgund stellte im Netz, das die italienischen Kaufleute über Europa geworfen hatten, einen zentralen Knotenpunkt dar. Insbesondere in der Stadt Brügge eröffneten ab dem 14. Jahrhundert viele italienische Handelsfirmen ihre Kontore.<sup>1244</sup> Hier traf man in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf die größte

<sup>1241</sup> Insbesondere die in die Fassade eingelassenen *imagi clipeati* und das aufwendig skulptierte Portal verweisen auf lombardische Konventionen. Zu möglichen Florentiner Einflüssen vgl. Martinis, *Palazzo del Banco Mediceo*, S.38. Zum Portal vgl. Paoletti, *Banco Mediceo*, S.212. Paoletti attestiert der Innenausstattung des Palazzos dann ein deutliches Übergewicht einer genuin Mailänder Formensprache, ebd. S.209.

<sup>1242</sup> Diese Malereien sind bis auf ein Fragment allerdings vollständig verloren. Paoletti, *Banco Mediceo*, S.208. Zum erhaltenen Fragment mit der Darstellung des Cicero als Knaben vgl. v.a. Elena Caldara, *Cicerone bambino che legge*, in: Giovanni Agosti u.a. (Hrsg.), *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, Milano 2003, S.143.

<sup>1243</sup> Zur Frage des Architekten der Kapelle vgl. Laura Mattioli Rossi, *Vincenzo Foppa. La cappella Portinari*, Milano 1999, S.19f.; Luciano Formica (Hrsg.), *La cappella Portinari. Documenti storici e letture critiche*, Milano 2001, S.13ff.; Martinis, *Palazzo del Banco Mediceo*, S.37. Zur Ausmalung durch Vincenzo Foppa vgl. v.a. Mattioli Rossi, *Foppa*, S.35ff.; Mauro Natale, *La maturità di Foppa*, in: Giovanni Agosti u.a. (Hrsg.), *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, Milano 2003, S.39-49.

<sup>1244</sup> Vgl. hierzu u.a. André Vandewalle, *Les nations étrangères à Bruges* in: André Vandewalle (Hrsg.), *Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis. Bruges, marché d'échanges culturels en Europe*, Oostkamp 2002, S.27-42 und Peter Stabel, *Les marchands dans la ville*, in: André Vandewalle (Hrsg.), *Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis. Bruges, marché d'échanges culturels en Europe*,

Florentiner Kolonie außerhalb Italiens.<sup>1245</sup> Sie war als Nazione mit eigenen Statuten und einem Konsul an der Spitze zusammengefasst und verfügte über ein eigenes Haus in bester Lage, welches auch als „consolato“ diente.<sup>1246</sup> Das religiöse Leben organisierte sie in einer dem Florentiner Stadtheiligen Johannes dem Täufer gewidmeten Bruderschaft, welche über eine eigene Kapelle verfügte.<sup>1247</sup> Die Florentiner Kaufleute waren darüber hinaus aber auch oft Mitglieder einheimischer Bruderschaften und traten auch in einigen weiteren Kirchen als Auftraggeber auf. So stiftete Gaspare Bonciani 1506 ein Hochaltarbild von Gerard David für die Kirche der Franziskanerobservanten<sup>1248</sup>, und Cornelio Altoviti versah diese Kirche mit „joyaulx et aornementz“.<sup>1249</sup> Auch die zentral gelegene Kirche St. Jakob zog zahlreiche Florentiner an. Insbesondere der Medicifaktor Tommaso Portinari trat hier in Erscheinung. Er trug entscheidend zu den Kosten des Umbaus und der Instandsetzung der Kirche in den 60er und 70er Jahren des 15. Jahrhunderts bei und sicherte sich in ihr eine Familienkapelle, die er aufwendig ausstattete.<sup>1250</sup>

Es sind darüber hinaus noch zahlreiche weitere Kunstwerke von flämischen Meistern bekannt, die von Florentinern in Brügge in Auftrag gegeben wurden. Doch viele davon waren nicht als Ausstattungstücke für ihre Brügger Niederlassungen und Kapellen gedacht, sondern wurden nach Florenz gebracht, um die dortigen Palazzi und Kirchen zu schmücken. Ab dem beginnenden 15. Jahrhundert war nämlich die Kunstproduktion immer mehr zu einem Exportschlager der burgundischen Niederlande geworden.<sup>1251</sup> Insbesondere die fein gewobenen Tapisserien und die niederländische Tafelmalerei mit ihrem extremen Verismus und Detailnaturalismus waren im Süden sehr gefragt.<sup>1252</sup>

---

Ostkamp 2002, S.85-96.

<sup>1245</sup> Zur Florentiner Kolonie in Brügge vgl. insbesondere: Paula Nuttall, *From Flanders to Florence. The impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, New Haven-London 2004, S. 43ff.

<sup>1246</sup> Zu den Statuten der Florentiner Kolonie in Brügge vgl. Masi, *Statuti*, S.3ff.

<sup>1247</sup> Vgl. dazu Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990, S.70f.; Nuttall, *From Flanders to Florence*, S.45. Vgl. auch Masi, *Statuti*, S.17.

<sup>1248</sup> Nuttall, *From Flanders to Florence*, S.72.

<sup>1249</sup> Nuttall, *From Flanders to Florence*, S.46.

<sup>1250</sup> Nuttall, *From Flanders to Florence*, S.47.

<sup>1251</sup> Hierzu insbesondere Michael Rohlmann, *Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter 1994. Zu den Florentiner Auftraggebern zuletzt auch: Robert Delort, *Les facteurs des Médicis à Bruges: Italiens et artistes flamands sur la fin du XVe siècle*, in: Mauro Natale/Serena Romano, *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques*, Roma 2007, S.41-54 und Paula Nuttall, *Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influo*, in: Bert W. Meijer, *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530. Dialoghi tra artisti*, Livorno 2008, S. 22-37.

<sup>1252</sup> Zum Urteil italienischer Gelehrter über die Qualitäten niederländischer Malerei vgl. Rohlmann, *Auftragskunst*, S.119ff. Aufgrund dieses Verismus waren Porträts der häufigste Bildtypus, den



Neben den Arnolfini aus Lucca, den Barbarigo aus Venedig und den Lomellini aus Genua wurden in starkem Maße Florentiner zu Mäzenen altniederländischer Malerei.<sup>1253</sup> So erreichte 1483 ein Altartriptychon von Hugo van der Goes die Kirche von Santa Maria Nuova in Florenz. Es war vom Statthalter der Medici in Brügge Tommaso Portinari in Auftrag gegeben worden. Weniger Glück hatte zehn Jahre zuvor Angelo Tani gehabt, der ebenfalls mit den Medici eng verbunden war. Sein Altarbild aus der Hand von Hans Memling befand sich auf einem Schiff, das dem in den Diensten der Hanse stehenden Piraten Paul Benecke in die Hände fiel, und so gelangte es nicht an den Arno, sondern landete in der Danziger Marienkirche.<sup>1254</sup> Auch die Medici selbst hatten für die Kapelle in ihrer Villa in Careggi ein Altarbild aus dem Norden nach Italien bringen lassen.<sup>1255</sup>

Die Anzahl der flandrischen Kunstwerke, die zur Ausfuhr nach Italien gedacht waren, überwog dabei wohl bei weitem die Zahl jener Werke, die von den Florentinern in Brügge aus Italien importiert wurden. Doch auch diese gab es, wie zwei Fälle zeigen, die eng mit der Person des Medicistatthalters Tommaso Portinari verbunden sind. Im Jahre 1466 erwarb dieser im Namen der Medici einen repräsentativen gotischen Stadtpalast in bester Lage. Der Vorbesitzer des Hauses, Pierre Bladelin, war eine der einflussreichsten Persönlichkeiten am burgundischen Hof. Portinari ließ dieses Haus umbauen und schmückte es – ähnlich wie das schon sein Verwandter in Mailand getan hatte – mit zahlreichen Wappen und Impresen der Medici und des lokalen Herrscherpaares Philipp des Guten und Eleonore von Portugal. Mit seinem prachtvollen, italienisch anmutenden Innenhof<sup>1256</sup> und den in die Innenhoffassade eingelassenen Tondi mit Büsten von Lorenzo de' Medici und seiner Frau Clarice Orsini

---

Florentiner in Flandern anfertigen ließen. Ebd. S.85ff.

<sup>1253</sup> Aus der zahlreichen Literatur zu diesem Thema möchte ich neben Michael Rohlmanns Arbeit noch auf die Veröffentlichungen von Paula Nuttall (Nuttall, Pittura; Nuttal, From Flanders to Florence) hinweisen.

<sup>1254</sup> Zu diesen beiden Werken zuletzt: Bernhard Ridderbos, *Il trittico con il giudizio universale di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes*, in: Bert W.Meijer (Hrsg.), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530*, Livorno 2008, S.38-65. Vgl. auch: Michael Rohlmann, *Luoghi del paragone. La ricezione del Trittico Portinari nell'arte fiorentina*, in: Bert W.Meijer (Hrsg.), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530*, Livorno 2008, S.66-83.

<sup>1255</sup> Hier zeigt sich allerdings, dass den niederländischen Künstlern des Öfteren italienische Werke als Vorbilder an die Hand gegeben wurden. So ist die Tafel für die Villa in Careggi nach einem Bild Fra Angelicos gemalt worden, und auch für die Herstellung von Wirkteppichen wurden Vorzeichnungen aus Italien in die Niederlande gebracht. Vgl. hierzu Rohlmann, *Auftragskunst*, S.25 u. S.32ff.

<sup>1256</sup> André Vandewalle, *Hanze@Médici*, Brügge, Marktplatz der europäischen Kulturen, Oostkamp 2002, S.23. Zum Hôtel de Bladelin vgl. auch: Luc Devliegher, *Les maisons à Bruges. Inventaire descriptif*, Amsterdam 1975, S.237-242 u. Abb.543-559.

erinnert es stark an italienische Vorbilder.<sup>1257</sup> In einem Brief bittet Tommaso Portinari auch tatsächlich Piero de' Medici, ihm aus Florenz steinerne Wappen und „qualchuna di quelle teste famose“ als Fassadenschmuck zu schicken.<sup>1258</sup> Tommaso Portinari richtete auch eine Johannes dem Täufer geweihte Familienkapelle im Chor der St. Jakobuskirche ein, welche er prachtvoll ausstattete.<sup>1259</sup> Für diese Kapelle wurde wohl auch das Majolika-Medaillon von Luca della Robbia, das Tommaso Portinari der Sint-Jacobskerk in Brügge stiftete und das sich heute noch dort befindet, aus Italien importiert.<sup>1260</sup>

### **Lyon: Kunstimport**

Während bei den Aufträgen von Florentinern in Mailand mit Vincenzo Foppa ein einheimischer Künstler herangezogen wird und in Brügge die Florentiner in großem Umfang Bilder bei flämischen Meistern bestellen, so fällt im Lyon der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts ein gänzlich anderes Verhalten der Florentiner Kaufleute und Bankiers auf.<sup>1261</sup>

1466 schlossen die Florentiner einen Vertrag mit den Dominikanern der Kirche Notre Dame de Confort, der ihnen dort eine eigene Kapelle zusicherte.<sup>1262</sup> Die „Nation Florentine“ begann daraufhin mit umfangreichen Umbauarbeiten in dieser Kapelle, die dem Stadtheiligen von Florenz San Giovanni Battista geweiht wurde und welche der Kirche bald den Namen „l'église des Florentins“ einbrachte.<sup>1263</sup> Neben dieser Johannes-

<sup>1257</sup> Dazu Abb. bei Vandewalle, *Les marchands*, S.160. Zu den Medaillons und der weiteren Ausstattung vgl. auch A. Heins, *A propos des médaillons florentins du XVe s. a Bruges (Hôtel Bladelin)*, in: *Bullettin Musées Royaux d'art et d'histoire*, 1911, S.33-36. Aby Warburg hatte schon 1902 in einer Fußnote auf diese Medaillons hingewiesen, die ihn stilistisch an jene der Mailänder Medicibank erinnerten. Aby Warburg, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien*, in: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers (Reprint der Ausgabe von 1932), Berlin 1998, S.200, Anm. 5.

<sup>1258</sup> Nuttall, *From Flanders to Florence*, S.48 und S.271, Anm.53.

<sup>1259</sup> Von der Ausstattung ist nichts mehr vorhanden, und auch Künstlernamen sind nicht überliefert. Portinari überließ diese Kapelle später der Zunft der Kürschner zur Nutzung, nicht jedoch ohne sich und seiner Familie weitgehende Privilegien zu sichern. Strohm, *Music*, S. 56; Jan Tilleman, *Brügge: die St. Jakobuskirche*, Regensburg 2009, S.14; Nuttall, *From Flanders to Florence*, S.47. Nuttall schlägt vor, dass Memlings Gemälde der Passion Christi ursprünglich das Altarbild dieser Kapelle dargestellt haben könnte. Nuttall, *Pittura*, S.27; Nuttall, *From Flanders to Florence*, S.64.

<sup>1260</sup> Vgl. mit Abb. André Vandewalle (Hrsg.), *Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis. Bruges, marché d'échanges culturels en Europe*, Oostkamp 2002, S.84f.

<sup>1261</sup> Allgemein zur Präsenz Florentiner Familien in Frankreich und insbesondere in Lyon vgl. Émile Picot, *Les Italiens en France au XVIe Siècle*, in: *Bulletin Italien II* (1902), S.23-53 und 109-147.

<sup>1262</sup> Giuseppe Iacono/Salvatore Ennio Furone, *Les marchands banquiers florentins et l'architecture à Lyon au XVIe siècle*, Paris 1999, S.243. Zu dieser Kapelle vgl. auch: Masi, *Statuti*, S.195ff., 216f., 221 u. 225.

<sup>1263</sup> Zur Geschichte der Kirche: Iacono/Furone, *Les marchands*, S.241ff.

Kapelle entstanden in den folgenden Jahrzehnten auch einige Familienkapellen von Florentiner Kaufleuten: Schon 1455 und dann 1479 traten die Medici hier in Erscheinung, und in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts waren es die Familien der Panciatici und der Guadagni.<sup>1264</sup>

Auffallend ist, dass von den Florentinern in Lyon so gut wie keine einheimischen, sondern Florentiner Künstler beauftragt werden. Nicht nur bei den Kapellen, sondern auch bei den Palazzi und Villen der Kaufleute und Bankiers machen sich italienische Vorbilder bemerkbar<sup>1265</sup> und es kommen, soweit dies nachweisbar ist, Florentiner Künstler zum Zuge. So kann die Kapelle der Guadagni mit dem Namen des Florentiner Architekten Salvator Salviati in Zusammenhang gebracht werden, der sich von 1533 bis 1536 in Lyon aufhielt<sup>1266</sup>, und Vasari berichtet von Altarbildern, welche Tommaso Guadagni und Tommaso Panciatici für ihre Lyoneser Kapelle bei Francesco Salviati<sup>1267</sup> und Andrea del Sarto in Auftrag gaben.<sup>1268</sup> Selbst Marmor für Gräber und Kapellen sowie ganze Grabmäler wurden aus Italien importiert.<sup>1269</sup> Auch die Medaillen, die die Panciatici und Guadagni in den Fundamenten ihrer Kapellen versenken ließen, stammen nicht, wie eine Zeitlang angenommen, vom französischen Medailleur Jaques Gauvin, sondern lassen sich wohl eher Paduaner oder Florentiner Werkstätten zuweisen.<sup>1270</sup> In diesen Zusammenhang passt auch die Tatsache, dass eines der Werke, das sich nun tatsächlich einem französischen Künstler zuschreiben lässt, nämlich die Galleria der außerhalb von Lyon gelegenen Villa des Florentiner Bankiers Gondi, von

<sup>1264</sup> Leider sind diese Kapellen nicht mehr erhalten und nur noch Fragmente ihrer Ausstattung vorhanden. Während der konfessionellen Spannungen der Reformation wurde die Kirche geplündert und ihre Ausstattung zum Teil zerstört. 1817 wurde sie schließlich abgerissen. Iacono/Furone, *Les marchands*, S.246f.

<sup>1265</sup> Zur Villa Beauregard der Florentiner Familie Guadagni vgl. Iacono/Furone: „Les Guadagni avaient voulu reconstruire sur les collines lyonnaises une fastueuse villa florentine selon l'art de vivre à l'italienne.“ Iacono/Furone, *Les marchands*, S.230. Zum Garten mit Nymphäum und italienischen Skulpturen vgl. ebd. S.219ff. Zu den möglichen Florentiner Vorbildern der Kapelle der Guadagni in Notre-Dame de Confort ebd. S.264.

<sup>1266</sup> Iacono/Furone, *Les marchands*, S.260f.

<sup>1267</sup> Francesco Salviati, *Der ungläubige Thomas*, 1544/45, heute im Louvre in Paris. Vasari *Milanesi*, Bd.VII, S.28; vgl. dazu u.a. Catherine Monbeig Goguel (Hrsg.), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, Milano 1998, S. 146ff.; vgl. auch Iacono/Furone, *Marchands banquiers*, S. 261. Eine ganz ähnliche Version des Themas hatte Salviati auch für das Oratorium der Florentiner Bruderschaft von San Giovanni Decollato in Rom gemalt. Monbeig Goguel, *Salviati*, S.148.

<sup>1268</sup> Sog. Assunta Panciatici, Firenze Galleria Palatina. Das Bild erreichte Lyon jedoch nie und verblieb in Florenz. Vasari *Milanesi*, Bd.V, S.33; vgl. dazu u.a. Antonio Natali/Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo*, Firenze 1989, S.92.

<sup>1269</sup> Iacono/Furone, *Les Marchands*, S.244.

<sup>1270</sup> vgl. Mathieu Meras, *Profils de banquiers florentins de la Renaissance, autor de deux médailleurs*, in: *Bulletin des Musées Lyonnais* (1992), S.51.

einem Manne stammt, der auf das Engste mit Italien verknüpft war<sup>1271</sup>. Es handelt sich dabei um den französischen Architekten Philibert de l'Orme, der sich zu Studienzwecken zwischen 1533 und 1536 in Rom aufgehalten hat.

### **Fremde in Rom: Sienesen, Genuesen, Spanier, Franzosen, Deutsche**

Ein Vergleich der Kolonien anderer italienischer Nationen in Rom mit derjenigen der Florentiner wird dadurch erschwert, dass für deren Auftragsverhalten keine so breite Basis vorhanden ist wie im Falle der Florentiner. Es sind insbesondere einzelne Personen, die hier hervortreten: der Sieneser Bankier Agostino Chigi, der reiche Genueser Kaufmann Meliaduce Cicala oder der Neapolitaner Kardinal Caraffa. Wenn diese Personen Palazzi, Kapellen und Grabmäler in Auftrag gaben, ist in erster Linie keine Bevorzugung eines heimischen Stils oder heimischer Künstler zu beobachten. Der Kreuzgang des Hospizes, das Meliaduce Cicala stiftete, erscheint mit seinen Achteckpfeilern sehr römisch, sein Grabmal erinnert an Werke des in Rom sehr gefragten Lombarden Andrea Bregno, und mit Mino da Fiesole beauftragte er für die Anfertigung eines Tabernakels einen Florentiner Künstler, der sich ebenfalls am Tiber etabliert hatte.<sup>1272</sup> Der Sieneser Chigi ließ sich zwar seine Villa vom Sieneser Architekten Baldessare Peruzzi bauen und vertraute diesen und den Sienesen Sodoma mit einem Teil der Freskenausstattung, zog ansonsten jedoch Raphael und die Künstler von dessen Werkstatt heran.<sup>1273</sup> Auch der Neapolitaner Kardinal Carafa vertraute die Ausmalung seiner prächtigen Kapelle in Santa Maria sopra Minerva dem Florentiner Filippino Lippi und nicht etwa einem Künstler seiner Heimat an.<sup>1274</sup>

<sup>1271</sup> Zur Villa Gondi, italienischen Einflüssen auf ihre Architekturformen und die Urheberschaft von de l'Orme vgl. Iacono/Furone, *Marchands banquiers*, S. 211.

<sup>1272</sup> Zum Kreuzgang von S. Giovanni dei Genovesi vgl. Stefan Grundmann (Hrsg.), *Architekturführer Rom*, Stuttgart-London 1997, S.109. Das Grabmal schrieb zuletzt Crescentini Bregno und seiner Werkstatt zu. Claudio Crescentini, *Due inediti tabernacoli bregneschi*, in: Andrea Bregno e la committenza agostiana, Roma 2008, S. 105-134, hier S.121. Michael Köhlenthal hingegen erwähnt es in seinem Aufsatz „Andrea Bregno in Rom“ nicht. Köhlenthal, *Bregno*, S.179-272. Ein weiteres Grabmal eines Genuesen in Rom ist dasjenige von Giovanni Antonio Lomellino aus der Hand Giovanni Dalmatas. Vgl. hierzu: Röhl, *Dalmata*, S.146ff. Die Zuschreibung des Tabernakels an Mino da Fiesole ist allerdings nicht gesichert, das Werk steht ihm stilistisch jedoch nahe. Chryso Kouma/Danilo Paganelli, *San Giovanni Battista dei Genovesi*, Roma 1986, S.42f.

<sup>1273</sup> Zur Farnesina vgl. vor allem: Christoph Luitpold Frommel (Hrsg.), *La Villa Farnesina a Roma*, Bd.I u. Bd.II, Modena 2003, hier v.a. Bd.I, S.12ff.

<sup>1274</sup> Auch die Architekten, die in der Forschung im Zusammenhang mit der Kapelle genannt werden, sind Florentiner. Vgl. dazu u.a. Silvia Catitti, *L'architettura della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma*, in: *Annali di architettura* 16 (2004), S.25-39, insb. S.29. Zur Ausmalung der Cappella Carafa zuletzt Guido Cornini, *Filippino Lippi, la cappella Carafa*, in: Maria Grazia Bernardini/Marco Bussagli, *Il'400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Bd.I, Milano 2008, S.247-255.

Ganz anders verhalten sich zunächst die spanischen, französischen und deutschen Auftraggeber in Rom. Bei ihnen fällt in der Zeit vor 1500 ganz im Gegensatz zu den italienischen Auftraggebern eine eindeutige Bevorzugung von Landsleuten auf. Allerdings kommt es dann in den Jahren um die Jahrhundertwende zu einem Bruch im Auftragsverhalten. Bevorzugte man im 15. Jahrhundert Handwerker und Künstler der eigenen Nation und bestellte Kunstwerke in der Formensprache des Heimatlandes, ja importierte man dazu sogar die zu verwendenden Materialien aus der Heimat, so änderte sich dies in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Die Stilformen der italienischen Renaissance wurden nun auch für die Ausländer in Rom verbindlich. Dies lässt sich insbesondere bei der Architektur der nationalen Stiftungen gut beobachten. Hier erfolgte nun, wie Michael Rohlmann feststellte, „der Prestigegegewinn [...] nicht mehr über die Vorführung nationaler Stileigentümlichkeiten, sondern über den Qualitätsrang moderner Renaissancearchitektur“<sup>1275</sup> Bestes Beispiel dafür ist Santa Maria del Anima, die Kirche der Deutschen Bruderschaft in Rom. Sollte sie anfangs explizit nach „Alemanico more“ u.a. mit Maßwerkfenstern errichtet werden, erhielt sie im Laufe der langen Bauzeit dann doch eine Renaissancefassade.<sup>1276</sup> Eine ähnliche Änderung des Geschmacks lässt sich auch in der Profanarchitektur beobachten. So ließ sich Johannes Burckhard zu Ende des 15. Jahrhunderts noch von deutschen Handwerkern in Rom einen Palazzo im Stil eines Straßburger Patrizierhauses errichten, während sich Johann Sander 1508 einen italienischen Palazzo erbauen ließ.<sup>1277</sup> Auch bei spanischen und französischen Aufträgen ist eine solche Tendenz zu erkennen. Importierte man für den Bau des französischen Konvents von Santissima Trinità dei Monti 1502 noch Steinmaterial aus Frankreich und errichtete einen gotischen Bau, so zeigt sich der ab 1518 begonnen Bau von San Luigi dei Francesi dann im Kleid der römischen Hochrenaissance.<sup>1278</sup>

<sup>1275</sup> Michael Rohlmann, Antigisch art *Alemanico more composita*. Deutsche Künstler, Kunst und Auftraggeber im Rom der Renaissance, in: Pirckheimer Jahrbuch 15/16 (2000/2001), S.101-180, S.114.

<sup>1276</sup> Dazu und zur beratenden Funktion von Bramante bzw. seinem Mitarbeiter Bartolomeo Lante sowie Andrea Sansovinos vgl. Rohlmann, Antigisch art, S.113.

<sup>1277</sup> Rohlmann, Antigisch art, S.114. Vgl. in diesem Zusammenhang auch den nordalpinen Charakter der Grabplatte und des Grabreliefs des deutschen Kardinals Nikolaus von Kues (gest. 1464). Dazu Johannes Röhl, Nordeuropäisch-spätgotische Motive in der römischen Sepulkralskulptur des 15. Jahrhunderts: Das Epitaph des Nicolaus von Kues in S.Pietro in Vincoli, in: Joachim Poeschke (Hrsg.), Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter, München 1993, S.109-128.

<sup>1278</sup> Allerdings wird immer noch ein französischer Architekt beauftragt, und auch der Grundrisstypus scheint sich an nordischen Beispielen zu orientieren. Rohlmann, Antigisch Art, S.114.

## SCHLUSS

Die Mitglieder der Florentiner Gemeinde Roms spielten nicht nur im wirtschaftlichen, sondern auch im kulturellen Leben der Stadt Rom eine wichtige Rolle. Abgesehen von ihrer vermittelnden Funktion zwischen römischen Auftraggebern und Florentiner Künstlern traten sie auch selbst als Bauherren von Palästen, als Patrone von Kapellen und als Stifter von Grabmälern und anderen Kunstwerken in Erscheinung.

Neben Ausstattungsobjekten für die Kapellen und für die Palazzi spielte dabei die Stiftung von liturgischem Gerät für römische Kirchen bzw. für die nationalen Bruderschaften eine wichtige Rolle.

Die finanziell aufwendigste Möglichkeit der öffentlichen Präsentation war ohne Zweifel die Errichtung oder Erwerbung eines eigenen Familienpalastes, wie es u.a. für die Familien Altoviti, Bini, Medici, Martelli, Gaddi, Strozzi und Salviati überliefert ist.<sup>1279</sup> Einige der Florentiner Familien verfügten zudem über Villengrundstücke im Stadtgebiet Roms.

Über die Ausstattungsgegenstände dieser Wohnsitze haben wir leider nur wenige Informationen. In einem Inventar Tommaso Spinellis werden drei Bilder erwähnt, und man weiß von einer ganzen Reihe von Kunstwerken im Palazzo und der Villa Bindo Altovitis.<sup>1280</sup> Ein bei Vasari in Auftrag gegebenes Porträt der Frau Andrea della Fontes wird wohl für das römische Haus dieser Familie bestimmt gewesen sein.<sup>1281</sup> Ebenso werden auch die Büsten Niccolò Strozzi und Rinaldo della Lunas, die Mino da Fiesole anfertigte, vermutlich in deren römischen Häusern ihren Platz gefunden haben (vgl. Kap.I.6.1).

Von den Kapellen, die von Mitgliedern der Florentiner Kolonie in römischen Kirchen in der zweiten Hälfte des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgestattet wurden, hat sich keine im Originalzustand erhalten. Es war jedoch in einigen Fällen möglich, anhand von Fragmenten der ehemaligen Ausstattungen sowie mit Hilfe von Archivangaben und frühen Beschreibungen die Ensembles zumindest teilweise zu rekonstruieren, wie dies bei den Kapellen der Familie Tornabuoni, der Familie Bonsi und dem Altar der Familie Martelli gezeigt werden konnte. Auch Grabmäler von

<sup>1279</sup> Zu den Palästen der Altoviti, Martelli und Bini vgl. Kap. II.5, II.7 und II.10. Zum Palazzo Gaddi vgl. Christoph L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, S.198ff. und Stefano Brezzi, *Palazzo Gaddi-Niccolini in Banchi*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Serie XXVII (1982), S.35ff. Zum Palazzo Medici-Lante vgl. Frommel, *Palastbau*, Bd.II, S.224 und Laura Marucci/Bruno Torresi, *Palazzo Medici-Lante: un progetto mediceo in Roma e il "raggiustamento" di Onorio Longhi*, in *Storia architettura 4-5* (1979-1982), S.39ff. Zum Palazzo Salviati vgl. Hurtubise, *Une famille et son palais*, S.21ff.

<sup>1280</sup> Vgl. dazu Kap.II.1 und Kap. II.10.

<sup>1281</sup> Vasari überließ diesem auch ein Bild eines kreuztragenden Christus. Vasari, *Milanesi*, Bd.VII, S.695.

Florentinern in Rom, die zum Teil im Zusammenhang mit den Familienkapellen standen, haben die Zeit überdauert und werfen - wie insbesondere in den Fällen der monumentalen Wandgrabmäler von Francesco Tornabuoni, Diotalvi Neroni und von den Gebrüdern Bonsi - ein bezeichnendes Licht auf das Selbstverständnis und die Bestattungskonventionen von Florentinern außerhalb ihrer Heimatstadt.

Auffallend ist, dass viele derjenigen Florentiner, welche in Rom in größerem Umfang als Auftraggeber auftreten – ebenso wie die meisten Florentiner an anderen Orten – zu keinem Zeitpunkt Florenz aus den Augen verloren zu haben scheinen, da sie parallel zu ihren römischen Projekten auch in der Stadt ihrer Herkunft Aufträge erteilten.

Das trifft sowohl auf Giovanni Tornabuoni als auch auf Bindo Altoviti zu. Bei beiden ist klar, dass sie offensichtlich vorhatten, ihren Wohnsitz zu gegebener Zeit nach Florenz zurück zu verlegen. Giovanni Tornabuoni richtete sich zwar in Rom eine Kapelle ein, schien aber während seines jahrzehntelangen Aufenthalts am Tiber in wenig repräsentativen Mietwohnungen gewohnt zu haben. Gleichzeitig kümmerte er sich jedoch in Florenz um die Errichtung eines prächtigen Palazzo und einer prominenten Grablege. Bindo Altoviti bewohnte zwar einen großen Palazzo in Rom, bemühte sich jedoch nie um eine Grablege in der Ewigen Stadt. In Florenz hingegen widmete er, neben anderen Projekten, insbesondere der Familienkirche SS. Apostoli große Aufmerksamkeit. Die Auftraggeberschaft dieser beiden Personen in Rom ist wohl zu einem großem Teil ihrer gesellschaftlichen Stellung geschuldet. Beide nahmen nicht nur Schlüsselpositionen in der römischen Finanzwelt ein, sondern vertraten als prominente Anhänger der Medici bzw. der Medicigegner in gewissem Sinne in Rom auch ihre Heimatstadt Florenz.

Etwas anders liegt der Fall bei Personen wie den Bankiers Tommaso Spinelli und Bernardo Bini, der Kurtisane Fiammetta oder dem Mönch Fra Mariano Fetti. Die herausgehobenen Positionen, die sie in Rom erlangten, hätten sie in Florenz wahrscheinlich nicht erreichen können, da es ihnen dort an der sozialen Stellung oder an der geeigneten Bühne fehlte. Tommaso Spinelli trat trotzdem in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, um die Unsicherheiten eines in Rom noch nicht voll etablierten Papsttums wissend, in beiden Städten gleichermaßen als Auftraggeber auf. Mehr als ein halbes Jahrhundert später scheint sich hingegen Bernardo Bini bis zu dem Rückschlag, der seinen Ambitionen durch den Tod Leo X. zugefügt wurde, voll auf Rom zu konzentrieren. Die Errichtung eines repräsentativen Palazzos, einer Kapelle in der römischen Kirche San Rocco und die Planung einer Kapelle im Neubau von San Giovanni dei Fiorentini gingen einher mit weiteren Bemühungen, sich ins soziale

Gefüge der Stadt Rom einzufügen: dem Eintritt in eine römische Bruderschaft, der Einheirat in eine römische Familie und der Erwerbung des Titels eines *Cavaliere di S. Pietro*.

Ein anderer Aspekt der Florentiner Auftraggeberschaft zeigt sich bei Mitgliedern der Familien Neroni und Soderini, die sich als Exilanten und Vertriebene in Rom aufhielten. Eine auf Zeitgenossen und Nachkommen gerichtete Repräsentation war ihnen in Florenz aufgrund der politischen Verhältnisse nicht möglich. So führten sie das, was ihnen am Ort ihrer Herkunft verwehrt blieb, in Rom aus. Ähnliches gilt auch für die wegen Wirtschaftskriminalität geflohenen Bonsi. Während aber die Neroni mit programmatisch-patriotischen Inschriften auf dem Grabmal Diotisalvis ihre Rechtfertigung suchten und die Soderini sich durch besondere Fürsorge um den Florentiner Stadtheiligen San Giovanni Battista hervortun wollten, betonten die Bonsi noch in der Grabinschrift ihre Unschuld und pflasterten ihre Kapelle geradezu mit dem Symbol der Arnostadt, der Lilie, zu.

Diese Zurschaustellung eines stark ausgeprägten „Florentiner Nationalstolzes“ schien eine wichtige Rolle bei den Stiftungen von Florentinern außerhalb ihrer Heimatstadt zu spielen und lässt sich auch bei einer ganzen Reihe von Kunstwerken der Florentiner in Rom nachweisen. Dabei zielte eine Repräsentation durch Kunst- und Bauwerke in der Fremde natürlich nicht nur auf die neue Umgebung ab, sondern bewegte sich innerhalb einer derartigen Kolonie auch immer in den aus Florenz „importierten“ sozialen Strukturen und war so zu einem guten Teil auch immer auf die eigenen Landsleute ausgerichtet. Deutlich wird dies zum Beispiel an einer Aussage des Florentiners Iacopo di Cristofano aus dem Jahre 1427. Dieser hatte sich in Venedig niedergelassen und rühmte sich, dort zu Ehren seiner Heimatstadt einen Palazzo errichtet zu haben, wie ihn noch kein Florentiner errichtet habe.<sup>1282</sup> Allerdings versuchten die Florentiner in Rom nicht, diesem Nationalstolz durch die bloße Kopie der heimischen Formensprache Ausdruck zu verleihen, so wie es etwa anfangs den in Rom ansässigen Deutschen vorschwebte, als sie eine Kirche im Stile der Gotik und damit nach „alemanico more“ errichten wollten.

Was die Wahl des Stils und der Künstler anbelangt, so lassen sich bei den Florentinern keine derart konkreten Aussagen treffen, wie es im Falle der deutschen oder französischen Auftraggeber möglich ist. Festzuhalten bleibt, dass die Florentiner in Rom nicht Florenz kopieren. Von ihnen in Auftrag gegebene Kunstwerke erscheinen im

<sup>1282</sup> „Per onorare la patria mia hio ho fabricato una chasa in Vinegia, che mai fiorentino niuno non fe' quello ho fato hio.“ Elio Conti/Roberto Lunardi, *La civiltà Fiorentina del Quattrocento*, Firenze 1993, S.156.



Großen und Ganzen nicht in einem stärkeren Maße von Florentiner Konventionen beeinflusst zu sein, als diejenigen vieler anderer Auftraggeber in Rom.

Während bei französischen, spanischen und, wie Michael Rohlmann herausgearbeitet hat, insbesondere bei deutschen Auftraggebern ein eindeutiger Trend von der anfänglichen Beschäftigung von Landsleuten hin zu Künstlern, welche in erster Linie dem neuen Formenschatz der Renaissance verpflichtet waren, zu erkennen ist, gestaltet sich diese Frage bei Florentiner Auftraggebern um einiges komplizierter. Aus einem der Zentren der italienischen Frührenaissance stammend, standen sie selbstverständlich von Anfang an mit den Protagonisten der damals zeitgenössischen Kunst in Verbindung. Und eben jene Florentiner Künstler prägten nicht nur die Kunstlandschaft in Florenz, sondern auch den römischen Standort.

In erster Linie waren es aber gar nicht die Florentiner Kaufleute, die ihre Landsleute nach Rom holten, sondern es waren die Päpste und Kardinäle. Wie viele der gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts gegebene Aufträge zeigen, treten andererseits durchaus auch Künstler aus anderen Regionen Italiens in die Dienste der Florentiner. So der Lombarde Luigi Capponi, der Sieneser Baldessare Peruzzi oder der Venezianer Sebastiano del Piombo. Dass Auftraggeber aus Florenz nicht zwangsläufig auf ihre Landsleute fixiert waren, zeigt auch ihr Verhalten in anderen Städten. Die Medici-Bank in Mailand und die dortige Kapelle des Pigello Portinari wurden von dem lombardischen Maler Vincenzo Foppa ausgeschmückt, und die in Brügge und Antwerpen tätigen Florentiner Kaufleute beschäftigten flämische Maler und bestellten deren Bilder sogar für ihre Stiftungen in Florenz.

Die Frage, inwieweit florentinische Elemente in den Kunstwerken Florentiner Auftraggeber in Rom tatsächlich ursächlich mit deren Herkunft zusammenhängen, lässt sich daher in den meisten Fällen nicht klären. Kunst mit Elementen „a la fiorentina“ und die Beschäftigung Florentiner Künstler sind in Rom ganz allgemein die Norm und nicht die Ausnahme. Auch die Florentiner in Rom folgen dieser Linie, sind jedoch auch offen für neue Entwicklungen.<sup>1283</sup>

---

<sup>1283</sup> Gut lässt sich dies am Beispiel der Architektur zeigen. Die Florentiner lassen in Rom nicht typisch Florentiner Paläste errichten, sondern orientieren sich an den gerade in Rom üblichen architektonischen Formen. Ausgeführt werden die Bauvorhaben jedoch oft von Florentiner Architekten oder an Florentiner Architektur geschulten Baumeistern. Dies zeigt unter anderem die Fassadengestaltung der heute nicht mehr erhaltenen Palazzi Martelli und Bini. Einige Florentiner übernahmen mit der Einfügung von Ladengeschäften ins Erdgeschoss ihrer Palazzi sogar ausgesprochen römische Konventionen, was sich bei den Palästen der Gaddi und Soderini nachweisen lässt. Zur Frage der Botteggen zuletzt: Claudia Conforti, *Palazzi con botteghe nella Roma moderna*, und Maria Grazia D'Amelio, *Edilizia commerciale e abitativa nel Borgo vaticano a Roma (XV-XVII secolo)*, beide in: Donatella Calabi (Hrsg.), *Il mercante patrizio. Palazzi e botteghe nell'Europa del Rinascimento*, o.O. 2008, S.131-138 und S.139-166.

Aus diesem Grund war die intensive Beschäftigung mit den Biographien der einzelnen Auftraggeber ein geeignetes Mittel, um ein differenzierteres Bild der Florentiner Auftraggeberschaft in Rom zu gewinnen. Dabei liegt es in der Natur der Sache, dass sich die individuellen Entscheidungen der einzelnen Personen zumeist einer Verallgemeinerung entziehen. Um so deutlicher allerdings kristallisieren sich hierbei diejenigen Elemente heraus, bei denen sich tatsächlich typisch florentinische Besonderheiten erkennen lassen.

Die augenfällige Zurschaustellung des Florentiner Nationalstolzes und ein absolutes Alleinstellungsmerkmal Florentiner Auftraggeberschaft in Rom ist, wie in Kapitel I.6.2 gezeigt, das Anbringen des Florentiner Stadtwappens. Hier scheinen die jeweiligen Auftraggeber bewusst jene Grenzen zu überschreiten, die ihnen in ihrer Heimatstadt Florenz aufgrund von reglementierenden Konventionen gesetzt worden wären. War dort die Anbringung der Florentiner Lilie im Zusammenhang mit persönlichen Stiftungen offenkundig untersagt, so taucht sie in Rom des Öfteren auf Grabmälern von Florentinern auf. Mit diesem Verhalten übernahm man aber keineswegs in Rom übliche Konventionen. Es zeigt sich hier neben einem starken Nationalstolz, der sich auch aus der in Florenz besonders ausgeprägten Idee einer republikanischen Staatsordnung speiste, dass die Anbringung dieses Symbols darüber hinaus von innerflorentinischen Konflikten veranlasst sein konnte. Das kann man an den Grabmälern der Tornabuoni und Neroni in Santa Maria sopra Minerva sehen (vgl. Kap.II.2 u. II.3). Ebenso setzte man sich über die Regel, dass nur bedeutenden und verdienten Personen Wandgrabmäler mit Liegefiguren errichtet wurden, in Rom hinweg, wie die Grabmäler der Familie Tornabuoni demonstrieren.

Auch in anderen Bereichen zeigten sich die Florentiner in Rom innovativ. Sowohl die Kombination von Freskenausstattung und Wandgrabmälern, wie sie sicherlich die Tornabuonikapelle zeigte, als auch die Landschaftsdarstellungen in der Kapelle von Fra Mariano Fetti spiegeln neue Entwicklungen innerhalb der italienischen Kunstlandschaft des jeweiligen Jahrhunderts wieder. Mit dem Relief der Gregorsmesse gaben auch die Gebrüder Bonsi ein neuartiges und sowohl für Rom als auch Florenz ikonographisch ungewöhnliches und einzigartiges Kunstwerk in Auftrag.

Eine Besonderheit der Florentiner Kolonie in Rom war – abgesehen von ihrer Größe – ihre Sozialstruktur. Bei den sonstigen nationalen Gruppen, die in Rom vertreten waren, standen einer mehr oder weniger großen Schicht von Handwerkern und Personen von geringer sozialer Stellung wenige Kaufleute und hohe Kuriale gegenüber. Ganz anders

war dieses Verhältnis bei den Florentinern. Zwar gab es auch hier eine große Anzahl von Handwerkern, Wirten, Babieren etc., jedoch war die Schicht der wirtschaftlich potenten Kaufleute und Bankiers wesentlich stärker ausgeprägt und dominierte die Geschicke der Kolonie.

Auch in einem weiteren Punkt unterscheidet sich die Entwicklung der Florentiner Kolonie sowohl von den sonstigen ausländischen Kolonien in Rom als auch von Florentiner Kolonien in anderen Städten. Es ist dies die Tatsache, dass nationale Strukturen in Form von Bruderschaften oder einer organisierten „Nazione“ bei den Florentinern in Rom erst relativ spät hervorgebracht wurden. Mitglieder anderer fremder Nationen in Rom scharten sich zumeist um explizit nationale Stiftungen, welche in der Regel von prominenten, oft dem Klerus angehörenden Mitgliedern der jeweiligen Nation gefördert wurden. So war es bei Spaniern, Franzosen und Genuesen der Fall. Ganz im Gegensatz zu ihrer Vormachtstellung im wirtschaftlichen Leben der Stadt mussten die Florentiner aber lange auf einen Landsmann warten, der als Kardinal oder Papst auch über entscheidenden Einfluss an der Kurie verfügte und seine Landsleute protegiere konnte. Die vergleichsweise geringe institutionelle Bindung der Kolonie an die Heimatstadt und die Aufspaltung in zwei Bruderschaften sind wohl auch Grund dafür, dass die Florentiner lange Zeit über keine Nationalkirche verfügten, in welcher sich ein guter Teil der Auftraggeberschaft im Sinne einer nationalen Repräsentation hätte bündeln können.

Den Florentiner Kolonien in anderen Städten wurden feste Strukturen ausdrücklich in eigenen Statuten von der Heimatstadt aus verordnet.<sup>1284</sup> Und so richteten sich diese Kolonien in der jeweiligen Stadt ihre Nationalkirche bzw. ihre Kapellen ein, um die sich ein guter Teil der Florentiner Auftraggeberschaft versammelte. Die einzelnen Florentiner Auftraggeber in Rom hingegen mussten bzw. konnten den Ort ihrer Repräsentation frei wählen. Natürlich spielten auch hierbei gewisse Zwänge und Vorlieben eine große Rolle. Das zeigt die Tatsache, dass sich, wie in Kapitel I.3.2 beschrieben, insbesondere in den Kirchen San Celso, Santa Maria sopra Minerva und Sant'Agostino Florentiner Zentren herausbildeten.

Festzuhalten ist auch, dass nicht jede Familie, welche in Florenz in großem Umfang durch Stiftungen auffiel, auch in Rom nach einer verstärkten Repräsentation durch Kunstwerke suchte. Familien wie die della Casa oder die Strozzi, die über einen langen Zeitraum in Rom anzutreffen sind, schienen dort den Wunsch nach einer öffentlichen

---

<sup>1284</sup> vgl. Kap. I.4.3.

Repräsentation in größerem Stile nicht oder - wie im Falle der Strozzi - erst sehr spät verspürt zu haben.<sup>1285</sup> Offensichtlich führten geschäftliche Interessen also noch keineswegs zur Notwendigkeit oder dem Wunsch, sich durch Kunstwerke in Rom zu positionieren. Anzunehmen ist, dass ein großer Teil der in Rom operierenden Florentiner die Stadt lediglich als einen Ort der Geschäfte betrachtete, das eigentliche Zentrum der Familie aber in ihrer Heimatstadt sah, wo über Jahrhunderte aufgebaute soziale und wirtschaftliche Verbindungen einen Grad an politischer Mitbestimmung und sozialer Vernetzung geschaffen hatten, welcher in Rom unmöglich im Laufe weniger Jahrzehnte erreicht werden konnte.<sup>1286</sup>

Auch wenn die Florentiner im römischen Wirtschaftsleben eine außergewöhnliche und zeitweise bestimmende Stellung einnahmen, so blieb der wichtigste Machtfaktor in Rom zweifellos immer der Papst. Doch so sehr die Florentiner auf ihn angewiesen waren, so wenig waren die Päpste als verlässlicher Geschäftspartner geeignet. Jede neue Papstwahl konnte den Status quo über den Haufen werfen und die Waagschale zu Gunsten oder zu Ungunsten der Florentiner beeinflussen. Eine Möglichkeit, diese Unwägbarkeiten etwas abzufedern und der Familie auf hohem Niveau ein sicheres und dauerhaftes Fundament in Rom zu schaffen, war der Aufstieg von Familienmitgliedern bzw. Landsleuten in den unterschiedlichen Hierarchien der Kurie. Ein Verwandter oder ein Landsmann mit einer einflussreichen Stellung im Vatikan gewährte sowohl Karriere- und Geschäftsmöglichkeiten als auch eine gewisse Sicherheit vor den Launen der Papstwechsel. Das war die Lektion, die Lorenzo de' Medici nach der Pazziverschwörung und den Auseinandersetzungen mit Papst Sixtus IV. gelernt hatte und die ihn dazu veranlasste, die Aufnahme seines Sohnes Giovanni in das Kardinalskollegium zu propagieren.<sup>1287</sup> Auch den Soderini, Gaddi, Pucci und Salviati

<sup>1285</sup> Obwohl die Familie Strozzi seit langem in Rom anzutreffen ist, werden erste größere Stiftungen, wie die Kapelle in S. Andrea della Valle, erst zu Beginn des 17. Jhs. begonnen. Borsoi, Strozzi, S.51ff. Zu den wirtschaftlichen Aktivitäten der Familie della Casa in Rom vgl. auch: Palermo, *Aspetti dell'attività mercantile*, S.67ff. Stammbaum der Familie in: Michele Cassandro, *Due famiglie di mercanti fiorentini: i della Casa e i Guadagni*, in: *Economia e Storia XXI* (1974), S.292. Zu ihrem römischen Wohnsitz: "la casa accanto delli muti et del commandatore de santo spirito habita pandolfo della casa." ASR, *Presidenza delle Strade*, vol.445 f.81r.-f.82r. Veröffentlicht bei: Günther, *Trivium*, S.240f.

<sup>1286</sup> So stellt auch Maria Giulia Aurigemma in ihrer Untersuchung zu den Häusern der Florentiner in Rom fest, diese hätten „la casa madre sempre a Firenze e la casa romana come sede commerciale senza necessità particolari di rappresentanza“ gesehen. Aurigemma, *Casa*, S.504.

<sup>1287</sup> Es war allerdings schon lange Politik des Hauses Medici gewesen, ihm genehme Männer in der Nähe der Päpste zu platzieren bzw. Gegner von solchen Posten fernzuhalten. So förderten die Medici u.a. die Karrieren von Niccolò Pandolfini, Francesco Soderini, Lorenzo und Antonio Pucci, Niccolò Gaddi, um nur einige zu nennen, während dem Fortkommen von Antonio Peruzzi und Leonardo Dati Steine in den Weg gelegt wurden. Dazu vgl. Partner, *Pope's men*, S.163ff. Es war so den Geschäften der Medicibank in Rom auch bestimmt nicht abträglich, dass, während Giovanni Tornabuoni die römische Filiale leitete, sein Bruder Antonio Tornabuoni sowie Carlo de' Medici Posten in der Verwaltung der Apostolischen Kammer innehatten. Partner, *Popes's men*, S.241 u. 252; Plebani, *Tornabuoni*, S.252.

gelang es, für eines ihrer Mitglieder den Kardinalshut zu erlangen und sich so eine stabile Position in Rom zu schaffen. Den Tornabuoni und Bini hingegen blieb dieser Wunsch in letzter Minute verwehrt.

Eine beherrschende Stellung in der Papstfinanz und das Eindringen in die päpstlichen Institutionen war nicht der einzige Weg, sich im römischen Machtgefüge zu positionieren. Eine vielversprechende Möglichkeit stellten auch eheliche Verbindungen mit Familien dar, die über Macht und Einfluss in Rom verfügten. Durch die Heirat Lorenzos mit Clarice Orsini im Jahre 1469 verbanden sich die Medici mit der neben den Colonna einflussreichsten Familie der Stadt, und Lorenzos Sohn Piero heiratete ebenfalls eine Frau aus dem Geschlecht der Orsini. Doch auch die Möglichkeit, sich mit nichtrömischen Familien zu verbinden, die am Tiber zu Macht und Ansehen gelangt waren, nahmen die Medici wahr, und so wurde im Jahre 1487 Maddalena de' Medici mit dem Papstsohn Francesco Cibo vermählt. Auch die Familie Altoviti ging durch die Ehe Stoldo di Oddo Altovitis mit Clarenza Cibo, einer Schwester von Innozenz VIII., diesen Weg.<sup>1288</sup> Der Florentiner Bankier Bernardo Bini versuchte ebenfalls seine Familie eng an jene Familien, die im kurialen Bereich über großen Einfluss verfügten, zu binden. Nachdem sein Sohn Pietro zuerst mit einer Nichte des Florentiner Kardinals Lorenzo Pucci verheiratet gewesen war, ehelichte er nach deren Tod eine Nichte des römischen Kardinals Cesarini.<sup>1289</sup>

Im 15. Jahrhundert und den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts blieben solche Verbindungen allerdings die Ausnahmen. Für das Gros der Florentiner im Rom des 15. und 16. Jahrhunderts trifft die Beobachtung Irene Fosis zu, dass ihre Hochzeiten eine auf die eigene Nationalität beschränkte „struttura endogamica“ im Sinne einer Konsolidierung von Familienmacht und Familienvermögen darstellten.<sup>1290</sup> Ein ähnliches Verhalten war in jener Zeit innerhalb der Kolonien von Auswärtigen allgemein üblich, und auch die Mitglieder von Florentiner Kolonien in anderen Städten Europas verhielten sich dementsprechend.<sup>1291</sup>

<sup>1288</sup> Pegazzano, Vita di Bindo Altoviti, Stambaum S.14. Irene Polverini Fosi behauptet, Antonio Altoviti sei mit Clarenza Cibo verheiratet gewesen. Fosi, Presenza, S.50. Mit einer der römischen Baronalsfamilien verschwägerten sich auch die Salviati durch die Verbindung von Lorenzo di Jacopo mit Costanza Conti im Jahre 1514. Fosi, Presenza, S.51.

<sup>1289</sup> Vgl. Michele Luzzati, Bini Bernardo, in: DBI Bd.10, S.504f. Zu Bernardo Bini und seiner Auftraggeberschaft in Rom vgl. Kap.II.7.

<sup>1290</sup> Fosi, Presenza, S.53. Laut Fosi beherrschte dieses national-endogame Verhalten die Florentiner Kolonie in Rom bis weit ins 17. Jahrhundert hinein. Ebd. S.54.

<sup>1291</sup> Arnold Esch, Viele Loyalitäten, eine Identität. Italienische Kaufmannskolonien im spätmittelalterlichen Europa, in: Historische Zeitschrift 254 (1992), S.597.

Die besonderen Machtstrukturen der Stadt Rom spielten bei der Frage der öffentlichen Repräsentation von Florentinern eine nicht unerhebliche Rolle. So ist ein Ausstattungsprogramm, wie es die Fassade der Mailänder Mediciniederlassung zeigt, für Rom kaum vorstellbar. In Mailand hatten die Medici ihren Palazzo mit einem Bildprogramm ausgestattet, welches dezidiert auf die Verbindungen ihrer Familie mit dem herrschenden Haus der Sforza hinwies.<sup>1292</sup> Ein solches Vorgehen war in Rom jedoch nur schwer möglich. Die Macht der Kommune war marginal, und die Päpste folgten einander in unregelmäßigen Abständen und waren unterschiedlichster Herkunft, was mit ständig wechselnden Loyalitäten und Allianzen einherging, so dass ein auf eine Familie ausgerichtetes Programm nur für einen kurzen Zeitraum von Interesse gewesen wäre. Einzig die Wappen des jeweiligen Papstes brachte man an der Fassade von Palästen an, wie dies z.B. vom Palazzo Altoviti und dem Palazzo Gaddi überliefert ist.<sup>1293</sup> Andere Florentiner, welche die Außenfassaden ihrer Häuser mit einem Bildprogramm versahen, schlossen sich, soweit dies zu rekonstruieren ist, römischen Gepflogenheiten an und stellten antik-römische Themen zur Schau und damit Szenen einer Vergangenheit, auf welche im Zuge der damaligen Antikenbegeisterung zurückzugreifen sich Römer und Florentiner gleichermaßen berechtigt fühlten.<sup>1294</sup>

Ein neues Kapitel der Florentiner Auftraggeberschaft in Rom bahnte sich dann ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Sowohl die Verhältnisse in Florenz als auch jene in Rom hatten sich geändert. Mit der Erlangung der Herzogswürde durch die Medici veränderte sich das sozial-politische Umfeld der Oberschicht in Florenz, und in Rom verloren die Florentiner schrittweise ihre Vormachtstellung in der Papstfinanz, fassten jedoch in der Kurie dauerhafter Fuß und errichteten im Verlauf des Jahrhunderts endlich ihre Nationalkirche San Giovanni dei Fiorentini. Die Präsenz und die Auftraggeberschaft von Florentiner Familien in Rom riss also nicht ab. Ganz im Gegenteil gelang nun vielen Florentiner Familien ein echtes Eindringen in die

<sup>1292</sup> Vgl. John T. Paoletti, *The Banco Mediceo in Milan: urban politics and family power*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24 (1994), S.199ff. und Roberta Martinis, *Il palazzo del Banco Mediceo: edilizia e arte della diplomazia a Milano nel XV secolo*, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 15 (2003), S.37ff.

<sup>1293</sup> Der Familienverband Medici-Orsini ging ebenfalls einen Schritt in diese Richtung, indem am Bauschmuck des Palazzo Lante-Medici in Rom, der wohl als Witwensitz Alfonsina de' Medicis geplant wurde, die Impresen der Florentiner und der römischen Familie nebeneinander auftauchen. Vgl. Frommel, *Palastbau Bd.II*, S.224ff.

<sup>1294</sup> Die Fassaden des Palazzo Gaddi und des Palazzo Cepperelli waren mit Malereien von Polidoro da Caravaggio versehen. Vgl. u.a. Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001, S.498 u. S.500. Zur Fassadendekoration des Palazzo Ricci vgl. Gnann, *Polidoro*, S.104, Anm.422. Zu den römischen Fassadendekorationen vgl. z.B. Kristina Herrmann-Fiore, *La retorica romana delle facciate dipinte da Polidoro*, in: Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna (Hrsg.), *Raffaello e l'Europa*, Roma 1990, S.269ff.

römischen Gesellschaftsstrukturen. Die Aldobrandini, Barberini und Corsini stiegen gar zu den bedeutendsten Familien der Stadt auf und stellten eine ganze Reihe von Kardinälen und Päpsten. Viele der Palazzi, Villen und Kapellen dieser florentinisch-römischen Geschlechter prägen auch heute noch das Bild der Stadt Rom – ihre Florentiner Herkunft vergaßen jedoch auch diese Familien nie!

## ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

### Archive und Bibliotheken:

ASF	Archivio di Stato di Firenze
AASGF	Archivio dell'Arciconfraternita di S. Giovanni dei Fiorentini
ASR	Archivio di Stato di Roma
ASV	Archivio Secreto Vaticano
ASVR	Archivio Storico del Vicariato di Roma
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana

### Zeitschriften und Lexika:

ASI	Archivio Storico Italiano
DBI	Dizionario Biografico degli Italiani
QFIAB	Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken

### Sonstiges:

Vasari, Milanesi	Giorgio Vasari, Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Bd.I-IX, Firenze 1906
Vasari, Kliemann	Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu herausgegeben und eingeleitet von Julian Kliemann, Bd.I-VIII, Worms 1983 (Nachdruck der Originalausgabe Stuttgart-Tübingen 1832-1849)



## LITERATURVERZEICHNIS

### Ungedruckte Quellen

Archivio dell'Arciconfraternita di S. Giovanni dei Fiorentini (AASGF)  
vol. 331; 337; 338; 344; 382; 384.

Archivio di Stato di Firenze (ASF)

Archivio Bardi, III. Serie, 98.

Archivio Castellani Borgherini, 74; 90.

Archivio Ceramelli Papiani.

Archivio Martelli, Filza I "Origine e storia della Famiglia Martelli"; B 13;  
Filza 371; Filza 1410; Filza 1426; Filza 1428.

Archivio Mediceo avanti il Principato, Filza 34; Filza 35, Filza 38; Filza 68.

Archivio Ricasoli in Brollo, 293; 294; 307; 308; 309.

Conventi soppressi, 102.

Manoscritti, 631 „Raccolta di Memorie Sepolcrali et Istoriche de piu Nobili  
Famiglie Fiorentine esistenti in Venezia, e suo Stato, raccolte da Matteo del  
Teglia Agente del Ser.mo G. Duca in Venezia 1760”.

Notarile Antecosimiano, vol.5675; vol.6463; vol.6441; vol.12518.

Registerband N364.

Archivio di Stato di Roma (ASR)

Agostiniani in S. Agostino, vol.15; vol.20; vol.21; vol.22; vol.35; vol.107; vol.108;  
vol.109; vol.110; vol.112.

Collegio dei Notai Capitolini, vol.260; vol.504; vol.1549.

Miscellanea Corvisieri, 208/3; 208/23.

Ospedale di S. Rocco, vol.1; vol.63; vol.94; vol.96; vol.174; vol.238; vol.239;  
vol.240, vol.584.

Ospedale SS. Salvatore, vol.164.

Ospedale S. Spirito, vol.961.

Presidenze delle Strade, vol.445.

Archivio generale del Ordine dei Predicatori, S. Sabina (Rom).

XI. 2890 a, Res historicae. Discriptio ecclesiae, saec.XVIII, ms, pp.131.

XIV. Liber C 1° Parte pp.1-83 „Cronica breve [della chiesa e del convento di  
S. Maria sopra Minerva di Roma], raccolta dal P. Maestro e Predicatore Fr.  
Ambrogio Brandi (+ 1645) Romano.” Copia con annotazioni del 1706.

Archivio Secreto Vaticano (ASV)

Fondo Agostiniani, Serie III., 160.

Reg. Vat., 869.

S.C. Visita Apostolica, Misc.Arm.VII.

Archivio Storico del Vicariato di Roma (ASVR)

S. Giovanni dei Fiorentini, vol.I.

Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV)

Chigi G, VII, 191.

### **Gedruckte Quellen**

- Alberici, Iacopo, *Compendio delle Grandezze dell'illustre, et devotissima Chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma*, Roma 1600.
- Albertini, Francisci, *Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*, Roma 1510, hg. von August Schmarsow, Heilbronn 1886.
- Alveri, Gasparo, *Roma in ogni Stato*, Roma 1664.
- Ammanati Piccolomini, Iacopo, *Lettere (1444-1479)*, hg. von Paolo Cherubini, Roma 1997.
- Anonimo Fiorentino, *Cronica Volgare di Anonimo Fiorentino dall'anno 1385 al 1409* già attribuita a Piero di Giovanni Minerbetti, hg. von Elina Bellondi, (RIS 27,III), Città di Castello, o.J.
- Aretino, Pietro, *Ragionamento del Zoppino. Fatto Frate, e Lodovico, puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le Cortigiane di Roma*, hg. von Mario Cicognani, Milano 1969.
- Averlino, Antonio, detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, hg. von Anna Maria Finoli /Liliana Grassi, Milano 1972.
- Baglione, Giovanni, *Le Vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In sino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, hg. von Valerio Marini (Faksimile der Ausgabe Roma 1642) Roma 1935.
- Besozzi, Raimondo, *La Storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, Roma 1750.
- Buonarroti, Michelangelo, *Il carteggio di Michelangelo*, hg. von Paola Barocchi /Renzo Ristori, Bd.I-V, Firenze 1965-1983.
- Buonarroti, Michelangelo, *I Ricordi di Michelangelo*, hg. von Lucilla Bardeschi Ciulich/Paola Barocchi, Firenze 1970.
- Buonarroti, Michelangelo, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, hg. von Gaetano Milanesi, Firenze 1875 (Osnabrück 1976).
- Burckardi, Johannis, *Liber Notarum*, hg. von Enrico Celani (RIS 32,I), Bd.I-II, Città di Castello 1906.
- Cambi, Giovanni, *Istorie*, Bd.III, hg. von F. Ildefonso di San Luigi (*Delizie degli eruditi Toscani Bd.XXII*), Firenze 1784.
- Carletti, Giuseppe, *Memorie Istorico-Critiche della Chiesa, e Monastero di S. Silvestro in Capite*, Roma 1795.
- Cellini, Benvenuto, *Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers von ihm selbst geschrieben, übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe*, Frankfurt a.M. 1965.
- Compagni, Dino, *Cronica*, hg. von Davide Cappi (*Fonti per la Storia dell'Italia Medievale*), Roma 2000.
- da Bisticci, Vespasiano, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, hg. von Paolo d'Ancona/Erhard Aeschlimann, Milano 1951.
- Dati, Giuliano, *Del diluio di Roma del M.CCCC.LXXXXV. Adi.iiii. di dicembre Et daltre cose di gran marauiglia*.
- de Hollanda, Francisco, *I Trattati d'Arte*, hg. von Grazia Modroni, Livorno 2003.
- de Hollanda, Francisco, *Vier Gespräche über die Malerei*, hg. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899.
- Dei, Benedetto, *La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, hg. von Roberto Barducci, Firenze 1984.
- de' Medici, Lorenzo, *Lettere*, Bd.I (1460-1474), hg. von Riccardo Fubini, Firenze 1977.
- de' Medici, Lorenzo, *Lettere*, Bd.III, hg. von Nicolai Rubinstein, Firenze 1977.
- de' Medici, Lorenzo, *Lettere*, Bd.V, hg. von Nicolai Rubinstein, Firenze 1981.
- de' Medici, Lorenzo, *Lettere*, Bd. VI (1481-1482), hg. von Michael Mallett, Firenze 1990.

- de' Medici, Lorenzo, Lettere, Bd.VII (1482-1484), hg. von Michael Mallet, Firenze 1998.
- de' Medici, Lorenzo, Lettere, Bd.XI (1487-1488), hg. von Melissa M. Bullard, Firenze 2004.
- de Vascho, Antonio, Il Diario della Città di Roma dall'anno 1480 all'anno 1492 di Antonio de Vascho, hg. von Giuseppe Chiesa (RIS Bd.23,3), Città di Castello 1904.
- de Voragine, Jacobus, Legenda Aurea, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gütersloh (13. Auflage) 1999.
- Egidi, Pietro, Necrologi e libri affini della provincia romana, Bd.I-II, Roma 1908-1914.
- Fanucci, Camillo, Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma, Roma 1601.
- Federici, Vincenzo, Regesto del Monastero di San Silvestro in Capite, in: Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria 22 (1899), S.489-535.
- Felini, Pietro Martire, Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma Città di Roma, Roma 1610, mit einem Beitrag von Stephan Waetzoldt, Berlin 1969.
- Forcella, Vincenzo, Iscrizioni delle Chiese e d'altri Edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri, Bd.I-XIV, Roma 1869-1884.
- Gamurrini, Eugenio, Istoria genealogica delle famiglie nobili Toscane ed Umbre, Bd.I, Firenze 1668.
- Gherardi da Volterra, Jacopo, Il Diario Romano di Jacopo Gherardi da Volterra, hg. von Enrico Carusi (RIS XXIII,3), Città di Castello 1904.
- Giacchetti, Giovanni, Historia della venerabile Chiesa e Monastero di S. Silvestro de Capite di Roma, Roma 1629.
- Gregor I., Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen vier Bücher Dialoge, aus dem Lateinischen übersetzt von Joseph Funk, München 1933.
- Infessura, Stefano, Römisches Tagebuch, übersetzt und eingeleitet von Hermann Hefele, Jena 1913.
- Infessura, Stefano, Diario della città di Roma di Stefano Infessura scribasenato, hg. von Oreste Tommasini (Fonti per la storia d'Italia 5), Roma 1890.
- Landucci, Luca, Ein Florentinisches Tagebuch 1450-1516, übersetzt, eingeleitet und erklärt von Marie Herzfeld, Jena 1912.
- Letarouilly, Paul, Édifices de Rome moderne, Paris 1840.
- Fra Mariano da Firenze, Itinerarium Urbis Romae, con introduzione e note illustrative del P. Enrico Bulletti O.F.M., Roma 1931.
- Mazzochi, Giacomo, Epigrammata antiqua urbis, Romae 1521.
- Mecatti, Giuseppe Maria, Storia Genealogica della Nobiltà, e Cittadinanza di Firenze, Napoli 1754 (unv. Nachdruck Bologna 1971).
- Muffel, Nikolaus, Nikolaus Muffels Beschreibung der Stadt Rom, hg. von Wilhelm Vogt, Tübingen 1876.
- Palladio, M. Andrea, Descrizione de le Chiese, Stationi, Idulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sonno in la Citta de Roma, Roma 1554, hg. von Lionello Puppi, Vicenza 2000.
- Panciroli, Ottavio, Tesori nascosti dell'alma città di Roma, Roma 1625.
- Pontani, Gaspare, Il Diario di Gaspare Pontani, hg. von Diomedede Toni (Rerum Italicarum Scriptores 3,2), Città di Castello o.J.
- Pulinari, Fra Dionisio da Firenze O.F.M., Cronache dei Frati Minori della Provincia di Toscana (secondo l'Autografo d'Ognisanti) ed. dal P. Saturnino Mencherini, O.F.M., Arezzo 1913.
- Richa, Giuseppe, Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri, Bd.III, Firenze 1755.
- Roiseco, Gregorio, Roma antica, e moderna o sia Nuova descrizione di tutti gl'edifizii antichi, e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma, Roma 1750.

- Sanuti, Marino, I Diari di Marino Sanuti, hg.von Federico Stefani/Guglielmo Berchet /Nicolò Barozzi, Bd. 1-59 (R. Deputazione Veneta di Storia Patria), Venezia 1879-1903
- Schiavo, Antonio di Pietro dello, Il diario Romano di Antonio di Pietro dello Schiavo, hg. von Francesco Isoldi (Rerum Italicarum Scriptores 24,V), Città di Castello o.J.
- Strozzi, Alessandra Macinghi negli, Briefe, hg. von Alfred Doren, Jena 1927.
- Tedallini, Sebastiano di Branca, Diario romano di Sebastiano di Branca Tedallini, hg. von Paolo Piccolomini, (RIS 23,III), Città di Castello 1904, S.337.
- Thukydides' Geschichte des Peloponnesischen Krieges, übersetzt von Adolf Wärmund, Berlin-Stuttgart 1855-1914.
- Titi, Filippo, Studio di Pittura, scoltura et architettura, nelle chiese di Roma, Roma 1674.
- Titi, Filippo, Nuovo studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma, Roma 1721.
- Tosi, Francesco M., Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma nei secoli XV e XVI, Bd.1-5, Roma 1842-1860.
- Varchi, Benedetto, Storia Fiorentina, hg. von Enrico Bianchi, Firenze 1937.
- Vasari, Giorgio, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu herausgegeben und eingeleitet von Julian Kliemann, Bd.I-VIII, Worms 1983 (Nachdruck der Originalausgabe Stuttgart-Tübingen 1832-1849).
- Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccelenti pittori scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1906.
- Vasari, Giorgio, Vita di Jacopo Tatti (detto il Sansovino), con una Introduzione, Note e Bibliografia di Giulio Lorenzetti, Firenze 1913.
- Vasari, Giorgio, Il carteggio di Giorgio Vasari, hg. von Carlo Frey, München 1923.
- Vasari, Giorgio, Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari, hg. von Alessandro del Vita, Roma 1938.
- Venuti, Ridolfino, Accurata, e succinata descrizione topografica e istorica di Roma moderna, (Nachdruck der Ausgabe Roma 1766), Roma 1977.

### **Sekundärliteratur**

- Adinolfi, Pasquale, Il canale di Ponte e le sue circostanti parti, Narni 1860.
- Adinolfi, Pasquale, La Torre de' Sanguigni e Santo Apollinare. Quarto saggio della topografia di Roma nell' età di mezzo, Roma 1863.
- Adinolfi, Pasquale, Roma nell'Età di Mezzo, Bd.III, Rione Trastevere, hg. von Emilia Carreras, Firenze 1981.
- Adinolfi, Pasquale, Roma nell'età di mezzo, Bd.IV, Campo Marzo, hg. von Clara Mungari, Firenze 1982.
- Adinolfi, Pasquale, Roma nell'età di mezzo. Bd.V, Rione Ponte (2), hg. von Emilia Carreras, Firenze 1984.
- Adorno, Piero, Il Verrocchio. Nuove proposte nella civiltà artistica del tempo di Lorenzo il Magnifico, Firenze 1991.
- Ait, Ivana, La dogana di terra come fonte per lo studio della presenza di mercanti stranieri a Roma nel XV secolo, in: Forestieri e stranieri nelle città basso-medioevali (Atti del Seminario Internazionale di Studio Bagno a Ripoli 4-8 Giugno 1984), Firenze 1988, S.29-43.
- Ait, Ivana, Credito e iniziativa commerciale: Aspetti dell'attività economica a Roma nella seconda metà del XV secolo, in: Credito e sviluppo economico in Italia dal Medioevo all'età contemporaneo, Verona 1988, S.81-95.

- Ait, Ivana, Aspetti del mercato del credito a Roma nelle fonti notarili, in: Maria Chiabò u.a. (Hrsg.), *Alle Origini della Nuova Roma. Martino V (1417-1431)*, Roma 1992, S.479-500.
- Angeli, Diego, *Mino da Fiesole*, Florence 1905.
- Arcelli, Federico, *La Costituzione della Compagnia di Antonio della Casa e Jacopo di Michele di Corso Donati presso la corte Pontificia (1438-1440)*, in: *Studi Romani* 45 (1997), S.5-26.
- Armellini, Mariano, *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X*, Roma 1882.
- Armellini, Mariano, *Le Chiese di Roma*, hg. von Carlo Cecchelli, Roma 1942.
- Arrighi, Vanna, Diotisalvi, Diotisalvi, in: *DBI*, Bd.40 (1991), S.231-234.
- Arrighi, Vanna u.a. (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e Testimonianze sulla vita e sull'opera*, Firenze 2005.
- Augusti, Adriana/Giacomelli Scalabrin, Sara, *Basilica dei Frari. Arte e Devozione*, Venezia 1994.
- Aurigemma, Maria Giulia, *Case di fiorentini a Roma nell'ultimo decennio del '400*, in: Maria Chiabò (Hrsg.), *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Bd.II, Roma 2001, S.495-520.
- Bacciotti, Emilio, *Firenze illustrata*, Bd.III, (Nachdruck der Ausgabe 1886), Roma 1977.
- Baldessarri, Stefano U./Saiber, Arielle, *Images of Quattrocento Florence. Selected Writings in Literature, History, and Art*, New Haven-London 2000.
- Baldini, Umberto/Nardini, Bruno (Hrsg.), *San Lorenzo. La Basilica, le sacrestie, le cappelle, la biblioteca*, Firenze 1984.
- Barbalarga, Donatella/Cherubini, Paolo/Curcio, Giovanna/Esposito, Anna/Modigliani, Anna/Procaccia, Michaela, *Il Rione Parione durante il Pontificato sistino*, in: Massimo Miglio u.a. (Hrsg.), *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, Città del Vaticano 1986, S.643-744.
- Barbieri, Costanza, „Bastiano è d'animo di fare chose grande“: un modello inedito per la Cappella Borgherini, in: Santiago Arroyo Esteban u.a., *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Firenze 2010, S.78-83.
- Bardeschi Ciulich, Lucilla/Barocchi, Paola, *I Ricordi di Michelangelo*, Firenze 1970.
- Barocchi, Paola, *Michelangelo e la sua scuola* Bd.I/II, Firenze 1962.
- Bartola, Alberto, *Il Regesto del Monastero dei SS. Andrea e Gregorio ad Clivum Scauri*, Roma 2003.
- Becherucci, Luisa/Brunetti, Giulia, *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, Bd.I, Firenze 1970.
- Becker, Marvin B., *Aspects of lay piety in early renaissance Florence*, in: Charles Trinkaus (Hrsg.), *The pursuit of holiness in late medieval and renaissance religion*, Leiden 1974, S.177-199.
- Bellandi, Alfredo, *Katalogeintrag IV.18*, in: Giancarlo Gentilini (Hrsg.), *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, Firenze 1998, S.313.
- Bellesi, Sandro, Ferrucci, Francesco, in: *DBI* Bd. 47 (1997), S.227-231.
- Benigni, Paola, *Palazzo Neroni a Firenze: storia, architettura, restauro*, Firenze 1996.
- Bernardini, Giorgio, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo 1908.
- Bernecker, Roland, *Vom gelehrten Bürger zum gelehrten Höfling. Die italienische Sprachkultur um 1500 zwischen Rom und Florenz*, in: Henry Keazor (Hrsg.), *Florenz-Rom: zwischen Kontinuität und Konkurrenz*, Münster 1998, S.85-101.

- Berner, Samuel, The Florentine Patriciate in the transition from Republic to Principato, 1530-1690, in: Howard L. Adelson, (Hrsg.), Studies in Medieval and Renaissance History IX, Lincoln 1972.
- Bertelli, Carlo, The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme, in: Douglas Fraser u.a. (Hrsg.), Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower, Bd.II, London 1967, S.40-55.
- Berthier, Joachim-Joseph., L'Église de la Minerve a Rome, Rome 1910.
- Berti, Luciano u.a. (Hrsg.), Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze, (Ausst. Florenz 1986/1987), Milano 1986.
- Bertoni, Maria Pedrolì, u.a (Hrsg.), Villa Tornabuoni-Lemmi di Careggi, Roma o.J.
- Bilancia, Fernando/Polito, Salvatore, Via Ripetta, in: Controspazio V,5 (1973), S.18-47
- Bode, Wilhelm, Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den königlichen Museen. II: Bildwerke des Andrea del Verrocchio, in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen 3 (1882), S.91-105.
- Bode, Wilhelm, Italienische Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887.
- Bode, Wilhelm/von Tschudi, Hugo, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Berlin 1888.
- Boehn, Otto von, Torni, Jacopo, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (Thieme-Becker), hg. von Hans Vollmer, Bd.33, Leipzig 1939, S.292-293.
- Böninger, Lorenz, Francesco Cambini (1432-1499): Doganiere, commissario ed imprenditore fiorentino nella „Pisa Laurenziana“, in: Bollettino Storico Pisano LXVII (1998), S.21-55.
- Bonito, Virginia Anne, The Saint Anne Altar in Sant'Agostino: restoration and interpretation, in: The Burlington Magazine 124,2 (1982), S.268-276.
- Borsi, Stefano, Leon Battista Alberti e Roma, Firenze 2003.
- Borsi, Stefano, Leon Battista Alberti e l'antichità romana, Firenze 2004.
- Borsoi, Maria Barbara Guerri, Gli Strozzi a Roma. Mecenate e collezionisti nel sei e settecento, Roma 2004.
- Boucher, Bruce, The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd.II, New Haven-London 1991
- Braham, Allan, The Bed of Pierfrancesco Borgherini, in: The Burlington Magazine, 121 (1979), S.754-765.
- Brezzi, Stefano, Palazzo Gaddi-Niccolini in Banchi, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Serie XXVII (1982).
- Brown, Alison, Insiders and Outsiders. The changing boundaries of exile, in: William J. Connell, Society and Individual in Renaissance Florence, Berkeley u.a. 2002, S.337-383.
- Brown, David A., Il ritratto di Bindo Altoviti eseguito da Raffaello, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/ Dimitrios Zikos (Hrsg.), Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini, Boston-Milano 2004, S.93-114.
- Brown, David A./van Nimmen, Jane, Raphael & the Beautiful Banker. The Story of the Bindo Altoviti Portrait, New Haven-London 2005.
- Bruschi, Arnaldo, Il teatro capitolino del 1513, in: Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio 16 (1974), S.189-218.
- Bruscoli, Francesco Guidi, Benvenuto Olivieri. I mercatores fiorentini e la Camera Apostolica nella Roma di Paolo III Farnese (1534-1549), Firenze 2000.
- Bucci, Mario, Palazzi di Firenze. Bd.IV: Quartiere di Santo Spirito, Firenze 1973.
- Buchowiecki, Walther, Handbuch der Kirchen Roms, Bd.I-IV, Wien 1967-1997.
- Buddensieg, Tilmann, Raffaels Grab, in: Tilmann Buddensieg/Matthias Winner, Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, S.45-70.

- Bullard, Melissa M., „Mercatores Florentini Romanam Curiam Sequentes” in the early sixteenth Century, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 6 (1976), S.51-71.
- Bullard, Melissa M., *Filippo Strozzi and the Medici. Favor and Finance in sixteenth-century Florence and Rome*, Cambridge 1980.
- Bullard, Melissa M., *Fortuna della banca medicea a Roma nel tardo Quattrocento*, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma capitale. 1447-1527*, San Miniato 1994, S.235-251.
- Bullard, Melissa M., *Lorenzo il Magnifico. Image and Anxiety, Politics and Finance*, Firenze 1996.
- Bullard, Melissa M., *Bindo Altoviti, banchiere del Rinascimento e finanziere papale*, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.21-57.
- Burger, Fritz, *Geschichte des Florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Strassburg 1904.
- Burroughs, Charles, *Below the Angel: an urbanistic project in the Rome of Pope Nicholas V*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLV (1982), S.94-124.
- Burroughs, Charles, *From signs to design. Environmental process and reform in early Renaissance Rome*, Cambridge (Massachusetts)-London 1990.
- Butterfield, Andrew, *Social Structure and the Typology of funerary Monuments in early Renaissance Florence*, in: *Res* 26 (1994), S.47-67.
- Butterfield, Andrew, *The sculpture of Andrea del Verrocchio*, New Haven-London 1998.
- Butters, Humfrey C., *Governor and Government in early sixteenth Century Florence (1502-1519)*, Oxford 1985.
- Cadogan, Jean K., *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven-London 2000.
- Caferro, William, *L'attività bancaria papale e la Firenze del Rinascimento. Il caso di Tommaso Spinelli*, in: *Società e storia* 70 (1995), S.717-753.
- Caferro, William, *The Silk Business of Tommaso Spinelli, fifteenth-century Florentine Merchant and Papal Banker*, in: *Renaissance Studies* 10 (1996).
- Caglioti, Francesco, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignai: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in: *Bollettini d'Arte* 67 (1991), S.19-86.
- Calabi, Donatella/Lanaro, Paola (Hrsg.), *La città italiana e i luoghi degli stranieri, XIV-XVIII secolo*, Roma-Bari 1998.
- Caldara, Elena, *Cicerone bambino che legge*, in: Giovanni Agosti u.a. (Hrsg.), *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, Milano 2003.
- Campitelli, Alberta, *Committenti e giardini nella Roma della prima metà del Cinquecento*, in: Gianni Venturi/Francesco Ceccarelli (Hrsg.), *Delizie in Villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008, S. 199-228.
- Cancellieri, Francesco, *Il mercato, il lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona*, Roma 1811.
- Canofeni, Paola, *La confraternita di San Rocco: Origini e primi anni*, in: *Archivio della Società romana di storia Patria* 109 (1986), S.57-85.
- Cantagalli, Roberto, *Bonsi, Domenico*, in: *DBI*, Bd.12 (1970), S.376-379.
- Capretti, Elena, *Benedetto da Rovezzano*, in: *Saur, Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd.9, München-Leipzig 1994, S.19-20.
- Caravale, Mario, *Le entrate pontificie*, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma capitale (1447-1527)*, San Miniato (Pisa) 1994, S.73-106.

- Carniani, Mario, Santa Maria del Carmine, Firenze o.J.
- Carratù, Tullia, La Flagellazione di Cristo di Viterbo: una replica ad hoc, in: Costanza Barbieri (Hrsg.), *Notturmo sublime. Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Viterbo*, Viterbo 2004, S.49-52.
- Carratù, Tullia, La Cappella Borgherini in San Pietro in Montorio, in: Claudio Strinati u.a (Hrsg.), *Sebastiano del Piombo. 1485-1547 (Kat.Ausst. Rom-Berlin 2008)*, Milano 2008, S.172-176.
- Cassandro, Michele, Due famiglie di mercanti fiorentini: i della Casa e i Guadagni, in: *Economia e Storia XXI* (1974).
- Cassandro, Michele, I Banchieri Pontifici nel XV secolo, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma Capitale (1447-1527)*, San Miniato (Pisa) 1994, S.207-234.
- Casti, Gabriele Bartolozzi/Zandri, Giuliana, San Pietro in Vincoli (Le Chiese di Roma illustrate NS 31), Roma 1999.
- Catalano, Angela, San Silvestro in Capite, in: *Roma sacra 5* (1998), S.10-17.
- Catitti, Silvia, L'architettura della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma, in: *Annali di architettura 16* (2004), S.25-39.
- Cavallaro, Anna, Antoniazio Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento, Udine 1992.
- Cecchi, Alessandro, X-XI. Storie di Giuseppe Ebreo, in: *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, (Kat. Ausst. Firenze Palazzo Pitti), Milano 1986, S.105-111.
- Cecchi, Alessandro, Percorso di Baccio d'Agnolo Legnaiuolo e Architetto Fiorentino. Dal Ballatoio di Santa Maria del Fiore alle ultime opere 2, in: *Antichità viva 29,2* (1990), S.40-57.
- Ceen, Allan, *The Quartiere de' Banchi. Urban planning in Rome in the first half of the cinquecento*, New York-London 1986.
- Cesareo, Giovanni Alfredo, Pasquino e Pasquinate nella Roma di Leone X, Roma 1938.
- Chiaroni, Vincenzo O.P., Il Vasari e il monumento sepolcrale del Verrocchio per Francesca Tornabuoni, in: *Studi Vasariani (Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle "Vite" del Vasari)*, Firenze 1952, S.144-145.
- Chong, Alan/Pegazzano, Donatella/Zikos, Dimitrios (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004.
- Chong, Alan, Introduzione. Mercanti-banchieri, arte e politica, in: Alan Chong /Donatella Pegazzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.XV-XXVI.
- Chrétien, Heidi L., *The Festival of San Giovanni. Imagery and Political Power in Renaissance Florence*, New York u.a. 1994.
- Cicconi, Maurizia, *Arte, Società, Economia: i mercanti-banchieri fiorentini a Roma tra Cinque e Seicento*, (Tesi di dottorato, Università di Roma Tre).
- Cistellini, Antonio, Una pagina di storia religiosa di Firenze nel sec.XVII, in: *Archivio storico italiano 125* (1967), S.186ff.
- Civai, Alessandra, Donatello e Roberto Martelli: nuove acquisizioni documentarie, in: *Donatello-Studien, hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz (Italienische Forschungen, Dritte Folge, Band.XVI)*, München 1989, S.253-262.
- Civai, Alessandra, *Dipinti e sculture in Casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990.
- Clayton, Martin, Francesco Salviati in the Oratory of S. Giovanni Decollato, Roma, in: *Apollo 151,1* (2000), S.9-11.
- Coffin, David R., *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979.
- Coffin, David R., *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princetion 1991.



- Cole, Bruce, Agnolo Gaddi, Oxford 1977.
- Coliva, Anna, Filippo Lippi nella Cappella Caraffa: L'Affermazione del nuovo spazio romano, in: Sergio Rossi/Stefano Valeri (Hrsg.), *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica dell '400 romano*, Roma 1997, S.148-153.
- Collins, Amanda, *Greater than Emperor. Cola di Rienzo (ca.1313-54) and the World of Fourteenth-Century Rome*, Ann Arbor 2002.
- Colonnelli, Lydia Saraca/Thau, Rosanna (Hrsg.), *Il Museo d'arte sacra di San Giovanni de'Fiorentini*, Roma 2002.
- Colonnelli, Lydia Saraca, *Memorie storiche attorno all'Oratorio della Compagnia della Pietà ad Ss. Thomae et Ursi Apud Pontem Aelium*, in: Lydia Saraca Colonnelli/Rosanna Thau (Hrsg.), *Il Museo d'arte sacra di San Giovanni de'Fiorentini*, Roma 2002.
- Conforti, Claudia, *La „Nazione Fiorentina“ a Roma nel Rinascimento*, in: Donatella Calabi/Paola Lanaro (Hrsg.), *La città italiana e i luoghi degli stranieri, XIV-XVIII secolo*, Roma-Bari 1998, S.171-191.
- Conforti, Claudia, *Palazzi con botteghe nella Roma moderna*, in: Donatella Calabi (Hrsg.), *Il mercante patrizio. Palazzi e botteghe nell'Europa del Rinascimento*, o.O. 2008, S.131-138.
- Conti, Elio/Lunardi, Roberto, *La civiltà Fiorentina del Quattrocento*, Firenze 1993.
- Corbo, Anna Maria, *Artisti e artigiani in Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma 1969.
- Cornini, Guido, *Filippino Lippi, la cappella Carafa*, in: Maria Grazia Bernardini/Marco Bussagli, *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Bd.I, Milano 2008, S.247-255.
- Corradini, Sandro, *Rapporti fra Michelangelo e Iacopo Galli per una Cappella in S. Agostino di Roma*, in: *Alma Roma* 21 (1986), S.39-48.
- Corti, Gino, *Iacopo Sansovino's Contract for the Madonna in Sant'Agostino, Rome*, in: *The Burlington Magazine* 113 (July 1971), S.395-396.
- Costamagna, Philippe, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris 1994.
- Costamagna, Philippe, *Katalogeinträge 17-18*, in: Alan Chong/Donatella Pegazzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.399-400.
- Covi, Dario A., *A Florentine Relief*, in: *North Carolina Museum of Art Bulletin* VII,4 (1968), S.13-22.
- Covi, Dario A., *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Firenze 2005.
- Cranston, Jodi, *Desiderio e Gravitas nei ritratti di Bindo*, in: Alan Chong/Donatella Pegazzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.115-131.
- Crescentini, Claudio, *Due inediti tabernacoli bregneschi*, in: *Andrea Bregno e la committenza agostiana*, Roma 2008, S. 105-134.
- Cruciani, Fabrizio, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano 1968.
- Crum, Roger J., *Roberto Martelli, the Council of Florence and the Medici Palace Chapel*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59 (1996), S.403-417.
- Cruttwell, Maud, *Verrocchio*, London-New York 1904.
- Cruttwell, Maud, *Antonio Pollaiuolo*, London-New York 1907.
- Dacos, Nicole, *Ni Polidoro, ni Peruzzi: Maturino*, in: *Revue de l'art* 57 (1982), S.9-28.
- D'Addario, Arnaldo, *Acciaiuoli, Angelo*, in: *DBI*, Bd.1 (1960), S.76-77.
- D'Addario, Arnaldo, *Antonino Pierozzi*, in: *DBI*, Bd.3 (1961), S.524-532.
- D'Addario, Arnaldo, *Alberti, Alberto*, in: *DBI*, Bd.1 (1960), S.679-680.

- D'Amelio, Maria Grazia, Edelizia commerciale e abitativa nel Borgo vaticano a Roma (XV-XVII secolo), in: Donatella Calabi (Hrsg.), *Il mercante patrizio. Palazzi e botteghe nell'Europa del Rinascimento*, o.O. 2008, S.139-166.
- Danesi Squarzina, Silvia u.a. (Hrsg.), *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, Roma 1989.
- da Riese, P.Fernando, *S. Maria della Consolazione*, Roma o.J.
- Daub, Susanne, *Leonardo Brunis Rede auf Nanni Strozzi. Einleitung, Edition und Kommentar*, Stuttgart-Leipzig 1996.
- Davis, Charles, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553: Incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontanalia di Villa Giulia*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz XXIII* (1979), S.197-224.
- Davies, Gerald S., *Renascence. The sculptured Tombs of the fifteenth Century in Rome*, London 1910.
- Della Seta, Piero/Della Seta, Roberto, *I suoli di Roma*, Roma 1988.
- Delort, Robert, *Les facteurs des Médicis à Bruges: Italiens et artistes flamands sur la fin du XVe siècle*, in: Mauro Natale/Serena Romano, *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques*, Roma 2007, S.41-54.
- Del Prete, Federico, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883. La visione trasformata*, Roma 2002.
- Delumeau, Jean, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris 1957-1959.
- de Roover, Raymond, *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494*, Cambridge (Massachusetts) 1963.
- Deswarte-Rosa, Sylvie, *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale nach den Gesprächen des Francisco de Holanda*, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos* (Kat. Ausst. Wien 1997), Wien 1997, S.349-373.
- De Vecchi, Pierluigi, *Le tavole per San Silvestro al Quirinale*, in: Fabrizio Mancinelli u.a. (Hrsg.), *Raffaello in Vaticano* (Kat. Ausst. Città del Vaticano 1984/1985), Milano 1984, S.271.
- Devliegher, Luc, *Les maisons à Bruges. Inventaire descriptif*, Amsterdam 1975.
- Di Sivo, Michele, *Il fondo della Confraternita di S. Giovanni decollato nell'Archivio di Stato di Roma (1497-1870)*, in: *Rivista storica del Lazio VII* (1999), S.181-213.
- D'Onofrio, Cesare, *Castel S. Angelo*, Roma 1971.
- D'Onofrio, Cesare, *Visitiamo Roma nell quattrocento. La città degli umanisti*, Roma 1989.
- Duprè, Maria Grazia u.a. (Hrsg.), *La Chiesa di Santa Trinità a Firenze*, Firenze 1987
- Dussler, Luitpold, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942.
- Dykman, Marc, *Du Monte Mario à l'escalier de Saint-Pierre de Rome*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire LXXX* (1968), S.547-595.
- Echinger-Maurach, Claudia, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim-Zürich-New York 1991.
- Egger, Hermann, *Francesca Tornabuoni und ihre Grabstätte in S.Maria sopra Minerva*, Wien 1934.
- Elsea, Angi L., *Juan de Torquemada's Meditationes in the First Cloister of Santa Maria Minerva*, Ann Arbor 2003.
- Esch, Arnold, *Bankiers der Kirche im großen Schisma*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 46* (1966), S.277-398.
- Esch, Arnold, *Bonifaz IX. und der Kirchenstaat*, Tübingen 1969.
- Esch, Arnold, *Dal Medioevo al Rinascimento: uomini a Roma dal 1350 al 1450*, in: *Archivio della Società romana di storia patria 94* ( 1971), S.1-10.

- Esch, Arnold, Florentiner in Rom um 1400. Namensverzeichnis der ersten Quattrocento-Generation, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, LII (1972), S.476-525.
- Esch, Arnold, Das Papsttum unter der Herrschaft der Neapolitaner. Die führende Gruppe Neapolitaner Familien an der Kurie während des Schismas 1378-1415, in: Festschrift für Hermann Heimpel, Bd.II, Göttingen 1972, S.713-800.
- Esch, Arnold, Fine del libero comune di Roma nel giudizio dei mercanti fiorentini, in: Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 86 (1976/77), S.235-277.
- Esch, Arnold, Über den Zusammenhang von Kunst und Wirtschaft in der italienischen Renaissance. Ein Forschungsbericht, in: Zeitschrift für historische Forschung 8 (1981), S.9-27.
- Esch, Arnold, Le importazioni nella Roma del primo rinascimento, in: Arnold Esch u.a. (Hrsg.), Aspetti della vita economica e culturale a Roma nel quattrocento, Roma 1981, S.9-79.
- Esch, Arnold, Prosopographie von Führungsgruppen im spätmittelalterlichen Rom, in: Neithard Bulst/Jean-Philippe Genet (Hrsg.), Medieval Lives and the Historian. Studies in Medieval Prosopography, Kalamazoo (Michigan) 1986, S.291-301.
- Esch, Arnold, Die Kirchenstaatsfinanz und das Bruttoprodukt der großen Handelsunternehmen (14.-15.Jh.), in: Annalisa Guarducci (Hrsg.), Prodotto lordo e finanza pubblica. Secoli XIII-XIX, Prato 1988, S.487-506.
- Esch, Arnold, Viele Loyalitäten, eine Identität. Italienische Kaufmannskolonien im spätmittelalterlichen Europa, in: Historische Zeitschrift 254 (1992), S.581-608.
- Esch, Arnold, Roma come centro di importazioni della seconda metà del quattrocento ed il peso economico del papato, in: Sergio Gensini (Hrsg.), Roma capitale (1447-1527), San Miniato (Pisa) 1994, S.107-143.
- Esch, Arnold, Rom in der Renaissance. Seine Quellenlage als Problem, in: Historische Zeitschrift 261 (1995), S.337-364.
- Esch, Arnold, Roman Custom Registers 1470-80: Items of Interest to Historians of Art and material Culture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 58 (1995), S.72-87.
- Esch, Arnold, Economia ed arte: la dinamica del rapporto nella prospettiva dello storico, in: Simonetta Cavaciocchi (Hrsg.), Economia e Arte. Sec. XIII-XVIII, Prato 2002, S.21-49.
- Esch, Arnold, Rezension von Philip Jacks/William Caferro, The Spinelli of Florence, in: Kunstchronik 56 (2003), S.523-525.
- Esposito, Anna, I „forenses“ a Roma nell'età del Rinascimento: aspetti e problemi di una presenza „atipica“, in: Rossetti, Gabriella (Hrsg.), Dentro la città. Stranieri e realtà urbane nell'Europa dei secoli XII-XVI, Napoli 1989, S.163-175.
- Esposito, Anna, Fondazione per forestieri e studenti a Roma nel tardo Medioevo e nella prima Età moderna, in: Giovanna Petti Balbi (Hrsg.), Comunità forestiere e „nationes“ nell'Europa dei secoli XIII-XVI, Napoli 2001, S.67-80.
- Fagiolo, Marcello/Madonna Maria Luisa, Il possesso di Leone X. Il trionfo delle prospettive, in: Marcello Fagiolo, La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870, Torino-Roma 1997, S.42-49.
- Ferrajoli, Alessandro, Il ruolo della corte di Leone X (1514-1516), hg. von Vincenzo de Caprio (Biblioteca del Cinquecento 23), Roma 1984.
- Ferrari-Bravo, Anna, Firenze e Provincia (Touring Club Italiano), Milano 2005
- Formica, Luciano (Hrsg.), La cappella Portinari. Documenti storici e letture critiche, Milano 2001.
- Fosi, Irene Polverini, Il consolato fiorentino a Roma e il progetto per la chiesa nazionale, in: Studi Romani XXXVII (1989), S.50-70.

- Fosi, Irene Polverini, Pietà, devozione e politica: due confraternite fiorentine nella Roma del Rinascimento, in: *Archivio storico italiano* 149 (1991), S.119-161.
- Fosi, Irene Polverini, I mercanti fiorentini, il Campidoglio e il papa: il gioco delle parti, in: *Roma e lo studium urbis. Spazio urbano e cultura dal quattro al seicento* (Atti del convegno Roma 7-10 giugno 1989), Roma 1992, S.169-185.
- Fosi, Irene Polverini, I Fiorentini a Roma nel cinquecento: storia di una presenza, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma capitale (1447-1527)*, San Miniato 1994, S.389-414.
- Fosi, Irene Polverini, La memoria di Firenze. Genealogie e storie di famiglie fiorentine nella Roma del Seicento, in: Claudio Lamioni (Hrsg.), *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna* (Atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini), Roma 1994, S.179-195.
- Fosi, Irene Polverini, La presenza fiorentina a Roma tra Cinque e Seicento, in: Daniel Büchel/Volker Reinhardt (Hrsg.), *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 2003, S.43-62.
- Fosi, Irene, Roma patria comune? Foreigners in Early Modern Rome, in: Jill Burke/Michael Bury, *Art and Identity in Early Modern Rome*, Aldershot (Hampshire), 2008, S. 27-43.
- Fragno, Gigliola, Carvajal, Bernadino Lopez de, in: *DBI*, Bd.21 (1978), S.28-34.
- Frapiccini, David, „Disciplina etrusca“ e propaganda filo-fiorentina nelle opere romane di Andrea Sansovino al tempo di Giulio II., in: Claudio Crescentini/Claudio Strinati (Hrsg.), *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Firenze 2008, S. 531-545.
- Frenz, Thomas, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance (1471-1527)*, (Bibliothek des deutschen historischen Instituts in Rom, Band 63), Tübingen 1986.
- Frey, Karl, Zur Baugeschichte des St. Peter. Mitteilungen aus der Rev. Fabbrica di S. Pietro, in: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 31 (1910), Beiheft.
- Friedmann, Herbert, *The symbolic Goldfinch. Its history and significance in european devotional art*, Washington D.C. 1946.
- Frommel, Christoph L., *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961.
- Frommel, Christoph L., Note Vinciane. Leonardo fratello della Confraternita della Pietà dei Fiorentini a Roma, in: *Raccolte Vinciane* 20 (1964), S.369-373.
- Frommel, Christoph L., Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner (Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd.11), Wien-München 1967/68.
- Frommel, Christoph L., *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Bd.I-III, Tübingen 1973.
- Frommel, Christoph L., Jacopo Gallo als Förderer der Künste: Das Grabmal seines Vaters in S. Lorenzo in Damaso und Michelangelos erste römische Jahre, in: Heide Froning/Tonio Hölscher (Hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz 1992, S.450-460.
- Frommel, Christoph L. (Hrsg.), *La Villa Farnesina a Roma*, Bd.I u. Bd.II, Modena 2003.
- Frutaz, Amato Pietro, *Le piante di Roma*, Bd.II, Roma 1962.
- Ganz, Margery A., Perceived Insults and their Consequences. Acciaiuoli, Neroni, and Medici Relationship in the 1460s, in: William J. Connell (Hrsg.), *Society and Individual in Renaissance Florence*, Berkeley-Los Angeles-London 2002, S.155-172.
- Ganz, Margery A., „Buon amici ma non per sempre“: Agnolo Acciaiuoli, Dietisalvi

- Neroni, Luca Pitti, Niccolò Soderini and the Medici, 1430s to 1460, in: Barbara Deimling u.a. (Hrsg.), *Italian Art, Society and Politics. A Festschrift in Honor of Rab Hatfield*, Florenz 2007, S.72-82.
- Garns, Jörg u.a., *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, Band I, Rom-Wien 1981.
- Garrard, Mary D., *Jacopo Sansovino's Madonna in Sant'Agostino: An antique Source rediscovered*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), S.333-338.
- Gärtner, Claudia, *Die „Gregorsmesse“ als Bestätigung der Transsubstantiationslehre?*, in: Andreas Gormans/Thomas Lentz (Hrsg.), *Das Bild der Erscheinung, Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild Bd.3)*, Berlin 2007, S.125-153.
- Gaynor, Juan S./Toesca, Ilaria, *San Silvestro in Capite*, Roma 1963.
- Gentilini, Giancarlo, *I della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Bd.I-II, Firenze 1992.
- Gentilini, Giancarlo (Hrsg.), *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, Firenze 1998.
- Germond, Suzan Marie, *Florentine patronage in Rom in the church of San Giovanni dei Fiorentini (1583-1822)*, Ann Arbor 1994.
- Gilbert, Felix, *Andrea del Sarto „Heilige Familie Borgherini“ und Florentinische Politik*, in: Lucius Grisebach/ Konrad Renger (Hrsg.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a.M. 1977, S.284-288.
- Gill, Meredith J., *A French Maecenas in the Roman Quattrocento: the patronage of Cardinal Guillaume d'Estouteville (1439-1483)*, Ann Arbor 1992.
- GINORI LISCI, Leonardo, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Bd.I, Firenze 1971
- Giunta, Diega, *La presenza di Santa Caterina da Siena in Roma. Cenni storico-iconografici II.*, in *L'Urbe* 42 (1979), S.39-47.
- Gnann, Achim, *Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale in Rom: Die Ausmalung der Kapelle Fra Mariano del Piombos*, in: *Arte Lombarda* 98/99 (1991), S.134-139.
- Gnann, Achim, *Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römische Innendekoration (Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd.68)*, München 1997.
- Gnoli, Domenico, *Le Demolizioni in Roma. Il Palazzo dei Bini*, in: *Archivio storico dell'Arte* I (1888), S.269-272.
- Gnoli, Domenico, *Le Demolizioni in Roma. Il Palazzo Altoviti*, in: *Archivio storico dell'Arte* I (1888), S.202-211.
- Gnoli, Domenico, *Le opere di Mino da Fiesole in Roma*, in: *Archivio Storico dell'Arte* III (1890), S.89-106, S.176-186, S.258-271, S.424-440.
- Gnoli, Domenico, *La cappella di Fra Mariano del Piombo in Roma*, in: *Archivio storico dell'arte*, 4 (1891), S.117-126.
- Gnoli, Domenico, *Luigi Capponi da Milano. Scultore*, in: *Archivio storico dell'arte* 6 (1893), S. 85-101.
- Goldner, George R., *Niccolò and Piero Lamberti*, New York-London, 1978.
- Golzio, Vincenzo, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936.
- Golzio, Vincenzo/Zander, Giuseppe, *L'Arte in Roma nel Secolo XV*, Bologna 1968.
- González-Palacios, Alvar, *Katalogeintrag 34*, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/ Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.432-434.
- Gordan, Phyllis Walter Goodhart, *Two Renaissance Book Hunters. The letters of Poggio Bracciolini to Nicolaus de Nicolis*, New York-London 1974.
- Gori, Mariacristina, *Il monumento funerario a Barbara Manfredi e la presenza di Francesco di Simone Ferrucci in Romagna*, in: Ann Colombi Ferretti/Luciana Prati

- (Hrsg.), *Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna*, Bologna 1989, S.13-52.
- Götzmann, Jutta, *Der Triumph der Medici. Zur Ikonographie der Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. in S. Maria sopra Minerva*, in: Joachim Poeschke u.a. (Hrsg.), *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, Münster 2005, S.171-200.
- Graf, Arturo, *Attraverso il cinquecento*, Torino 1888.
- Grafton, Anthony, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, London 2001.
- Gramaccini, Noberto, *Meister E S und Israhel van Meckenem als Künstler-Unternehmer*, in: Christine E. Stauffer (Hrsg.), *Festschrift für Eberhard W. Kornfeld zum 80.Geburtstag*, Bern 2003, S.24ff., S.13-36.
- Grassellini, Emilio/Fracassini, Arnaldo, *Firenze. Famiglie Minori*, Firenze 1984.
- Grasso, Monica, *Fasti romani di un banchiere. La loggia di Vasari per Bindo Altoviti*, in: *Gazzetta Antiquaria* 28 (1996), S.26-31.
- Grisebach, August, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Leipzig 1936.
- Grundmann, Stefan, (Hrsg.), *Architekturführer Rom*, Stuttgart-London 1997.
- Guerrini, Paola u.a., *Iscrizioni Romane Sistine*, in: Massimo Miglio u.a. (Hrsg.), *Un Pontificato ed una Città. Sisto IV (1471-1484)*, Città del Vaticano 1986, S.469-479.
- Guidoni, Enrico, *Michelangelo scultore a Roma prima del 25. giugno 1496*, in: *Strenna dei Romanisti* 61 (2000), S.251-269.
- Günther, Hubertus, *Das Trivium vor Ponte S. Angelo. Ein Beitrag zur römischen Urbanistik der Hochrenaissance*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXI (1984), S.166-247.
- Günther, Hubertus, *Die Straßenplanung unter den Medici-Päpsten in Rom (1513-1534)*, in: *Jahrbuch des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte* 1 (1985), S.237-293.
- Günther, Hubertus, *Die Planung von San Giovanni dei Fiorentini (Rom) im Wettstreit zwischen fürstlichen Mäzenen und bürgerlichen Auftraggebern*, in: Klaus Bergdolt/Giorgio Bonsati (Hrsg.), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001, S.451-463.
- Härb, Florian, *Katalogeinträge 22-24, 27*, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.412-417.
- Härb, Florian, *Katalogeintrag Nr.30: Dipinti perduti di Vasari*, in: Alan Chong /Donatella Pagezzano/ Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.425-426.
- Härb, Florian, *Katalogeintrag Nr.31: Inventione dei Mesi*, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/ Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.427-429.
- Hayes, Kenneth L., *Machiavelli's Architect. Filarete and the Arche*, Montréal 1993
- Heins, A., *A propos des médaillons florentins du XVe s. a Bruges (Hôtel Bladelin)*, in: *Bullettin Musées Royaux d'art et d'histoire*, 1911, S.33-36.
- Henning, Andreas, *Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur römischen Hochrenaissance*, München-Berlin 2005.
- Herald, Jaqueline, *Renaissance Dress in Italy 1400-1500*, New Jersey 1981.
- Herrmann-Fiore, Kristina, *La retorica romana delle facciate dipinte da Polidoro*, in: Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna (Hrsg.), *Raffaello e l'Europa*, Roma 1990, S.267-296.

- Hirst, Michael, Addenda Sansoviniana, in: *The Burlington Magazine* 114 (1972), S.162-165.
- Hirst, Michael, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981.
- Hirst, Michael, Michelangelo in Rome: an altar-piece and the „Bacchus“, in: *Burlington Magazine* 123 (1981), S.581-590.
- Hirst, Michael, *The young Michelangelo. The Artist in Rome 1496-1501*, London 1994.
- Höger, Annegret, *Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -Altären des Trecento in Florentiner Kirchen*, Bonn 1976.
- Holmes, George, How the Medici became the Pope's Bankers, in: Nicolai Rubinstein (Hrsg.), *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, London 1968, S.357-380.
- Hoshino, Hidetoshi, Interessi economici dei lanaioli fiorentini nello stato pontificio e negli Abruzzi del Quattrocento, in: *Annuario dell'Istituto Giapponese di cultura*, 11 (1973-74).
- Hoshino, Hidetoshi, *L'arte della lana in Firenze nel basso Medioevo. Il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*, Firenze 1980.
- Howard, Kathleen (Hrsg.), *The Metropolitan Museum of Art*, New York 1983.
- Hülsemann, Christian/Egger, Hermann, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1913-16.
- Hülsemann, Christian, *Le chiese di Roma nel medio evo*, Firenze 1927.
- Huntley, George Haydn, *Andrea Sansovino: sculptor and architect of the Italian Renaissance*, Cambridge (Mass.) 1935.
- Hurtubise, Pierre, *Une famille-temoin: les Salviati*, Cité du Vatican 1985.
- Hurtubise, Pierre, *Une famille et son palais: le Palazzo Salviati alla Lungara*, in: *Annali Accademici canadesi* 2 (1986), S.21-41.
- Hurtubise, Pierre, *La présence des "étrangers" à la cour de Rome dans la première moitié du XVI siècle*, in: *Forestieri e stranieri nelle città basso-medioevali*, Firenze 1988, S.57-80.
- Hurtubise, Pierre, *La "famiglia" del Cardinale Giovanni Salviati*, in: Cesare Mozzarelli (Hrsg.), *Famiglia del Principe e famiglia aristocratica*, Bd.II, Rome 1988, S.565-588.
- Hurtubise, Pierre, *L'implantation d'une famille florentine à Rome au début de XVIe siècle: Les Salviati*, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma Capitale (1447-1527)*, San Miniato 1994, S.253-271.
- Iacono, Giuseppe/Furone, Salvatore, *Les marchands banquiers florentins et l'architecture à Lyon au XVIe siècle*, Paris 1999.
- Iezzi, Ernesto, *S.Silvestro al Quirinale*, Roma 1975.
- Ingenhoff-Dannhäuser, Monika, Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance, Tübingen 1984.
- Jacks, Philip, Michelozzo di Bartolomeo and the „Domus Pulchra“ of Tommaso Spinelli in Florence, in: *Architettura* 26,1 (1996), S.47-83.
- Jacks, Philip/Caferro, William, *The Spinelli of Florence. Fortunes of a Renaissance Merchant Family*, University Park (Pennsylvania), 2001.
- Jacks, Philip, *Gli Spinelli in Santa Croce: Opera e famiglia nella committenza d'architettura a Firenze nel '400*, in: Arturo Calzona u.a. (Hrsg.), *Il principe architetto*, Firenze 2002, S.455-492.
- Jungić, Josephine, Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's Transfiguration, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988), S.66-83.

- Kajanto, Iiro, *Classical and Christian. Studies in the Latin Epitaphs of Medieval and Renaissance Rome* (Annales Academiae Scientiarum Fennicae Bd.203), Helsinki 1980.
- Kane, Eileen, *La Chiesa di San Silvestro in Capite a Roma*, Genova 2005.
- Kaufhold, Martin, *Papst Eugen IV. (1431-1447) zwischen Rom und Florenz. Städtische Konkurrenz und gemeinsame Tradition*, in: Henry Keazor (Hrsg.), *Florenz-Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz* (Akten des am 10./11. April 1997 am Kunsthistorischen Institut in Florenz veranstalteten interdisziplinären Kolloquiums), Münster 1998, S.21-45.
- Kecks, Ronald R., *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München-Berlin 2000.
- Keller, Rolf E., *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom. Eine Studie seiner Fresken*, Rom 1976.
- Kent, Dale, *The Rise of the Medici. Faction in Florence 1426-1434*, Oxford 1978.
- Kent, Francis William, *Palaces, Politics and Society*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 4 (1987), S.41-70.
- Kersting, Markus, *San Giovanni dei Fiorentini in Rom und die Zentralbauidee des Cinquecento*, Worms 1994.
- Kleefisch-Jobst, Ursula, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva. Ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden in Mittelitalien*, Münster 1991.
- Kliemann, Julian/Rohlmann, Michael, *Wandmalerei in Italien. Hochrenaissance und Manierismus 1510-1600*, München 2004.
- Kokot, I., *La cappella Borgherini a S. Pietro in Montorio*, in: *Fede e Arte* II-IV (1954), S.100-101.
- Koreny, Fritz/Hutchison, Jane C. (Hrsg.), *The illustrated Bartsch*, Bd.9(1), New York 1981.
- Kouma, Chryso/Paganelli, Danilo, *San Giovanni Battista dei Genovesi*, Roma 1986.
- Kress, Susanne, *Die camera di Lorenzo, bella im Palazzo Tornabuoni. Rekonstruktion und künstlerische Ausstattung eines Florentiner Hochzeitszimmers des späten Quattrocento*, in: Michael Rohlmann (Hrsg.), *Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*, Weimar 2003, S.245-285.
- Kühlenthal, Michael, *Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV.*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1976), S.17-56.
- Kühlenthal, Michael, *Andrea Bregno in Rom*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 32 (1997/98), S.179-272.
- Kurzel-Runtscheiner, Monica, *Töchter der Venus. Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert*, München 2001.
- La Malfa, Claudia, *Luigi Capponi scultore*, in: Fabio Benzi (Hrsg.), *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento* (Atti del Convegno Internazionale), Roma 2000, S.353-361.
- Lanciani, Rodolfo, *Il Panorama di Roma delineato da Antonio van den Wyngaerden circa l'anno 1560*, in: *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, 23 (1895), S.81-109.
- Lanciani, Rodolfo, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Bd.I, Roma 1902.
- Lange, Hildegard, *Mino da Fiesole. Ein Beitrag zur Geschichte der florentinischen und römischen Plastik des Quattrocentos*, Greifswald 1928.
- Langellotti, Alessandra, *L'ospedale di S. Rocco dalle origini al 1612*, in: *Archivio della Società romana di Storia Patria* 109 (1986), S.87-97.



- Lee, Egmont, Changing Views of Foreigners in Rome at the End of the Middle Ages, in: *Cultura e società nell'Italia Medievale. Studi per Paolo Brezzi*, Roma 1988, S.455-477.
- Lee, Egmont, Foreigners in Quattrocento Rome, in: *Renaissance and Reformation VII,2* (1983), S.135-146.
- Lee, Egmont (Hrsg.), *Descriptio Urbis. The Roman Census of 1527*, Rom 1985.
- Lee, Egmont, Gli abitanti del Rione Ponte, in: *Gensini, Sergio (Hrsg.), Roma Capitale (1447-1527)*, San Miniato 1994, S.317-343.
- Lee, Egmont, (Hrsg.), *Habitatores in Urbe. The Population of Renaissance Rome*, Roma 2006.
- Lefevre, Renato, Fiorentini a Roma nel '400: I Dati, in: *Studi Romani* 20 (1972), S.187-197.
- Legner Anton, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.
- Lein, Edgar, Jacopo Sansovinos sogenannte „Madonna del Parto“ in Rom und ihre Beziehungen zur Florentiner Skulptur der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 35 (1991), S.195-209.
- Lentes, Thomas, u.a., *Die Gregorsmesse – eine Bildwissenschaftliche Datenbank*, <http://gregorsmesse.uni-muenster.de>.
- Lentes, Thomas, Verum Corpus und Vera Imago, in: *Andreas Gormans/ Thomas Lentes (Hrsg.), Das Bild der Erscheinung, Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild Bd.3)*, Berlin 2007, S.13-35.
- Leone de Castris, Pierluigi, *Polidoro da Caravaggio*, Napoli 2001.
- Litta, Pompeo, *Famiglie celebri italiane*, Bd.I-VII, Milano 1819-ca.1881.
- Lombardi, Ferruccio, *Roma. Le chiese scomparse*, Roma 1996.
- Longhurst, Margaret, Notes on Italian Monuments of the 12 to 16th centuries o.O. o.J.
- Lopresti, Lucia, Sul tempo più probabile della “Madonna dei Pellegrini,” a S. Agostino, in: *L'Arte. Rivista di storia dell'Arte medioevale e moderna*, XXV (1922), S.176.
- Lorenz, Marianne, *Die Gregoriusmesse. Entstehung und Ikonographie*, Innsbruck 1956.
- Lowe, Kate J.P., A florentine prelate's real estate in Rome between 1480 and 1524. The residential and speculative property of Cardinal Francesco Soderini, in: *Papers of the British School at Rome* LIX (1991), S.259-282.
- Lowe, Kate J.P., *Church and Politics in Renaissance Italy. The Life and Career of Cardinal Francesco Soderini (1453-1524)*, Cambridge 1993.
- Lunardi, Roberto, Santa Maria Novella nei secoli: chiesa e convento, in: *Umberto Baldini (Hrsg.), Santa Maria Novella. La Basilica, il convento, i chiostri monumentali*, Firenze 1981, S.31-43.
- Luporini, Eugenio, *Benedetto da Rovezzano. Scultura e decorazione a Firenze tra il 1490 e il 1520*, Milano 1964.
- Lusanna, Enrica/Faedo, Lucia (Hrsg.), *Il Museo Bardini a Firenze*, Bd.II: *Le sculture*, Milano 1986.
- Luzio, Alessandro, Federico Gonzaga. Ostaggio alla corte di Giulio II, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 9 (1886), S.509-582.
- Luzzati, Michele, Bini, Bernardo, in: *DBI*, Bd.10 (1968), S.503-506.
- Mack, Charles R., Building a Florentine Palace: The Palazzo Spinelli, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 27 (1983), S.261-284.
- Mackowsky, Hans, *Verrocchio*, Bielefeld-Leipzig 1901.
- Maffei, Domenico, *Il giovane Machiavelli Banchiere con Berto Berti a Roma*, Firenze 1973.
- Mancinelli, Fabrizio u.a (Hrsg.), *Raffaello in Vaticano (Kat. Ausst. Città del Vaticano 1984/1985)*, Milano 1994.

- Mancini, Girolamo, *Il testamento di Leon Battista Alberti*, Roma 1915.
- Mancusi-Ungaro, Harold R., Michelangelo. *The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven-London, 1971.
- Marabottini, Alessandro, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969.
- Mariani, Marisa, *Il concetto di Roma nei Cronisti Fiorentini*; in: *Studi Romani IV* (1956), S.15-27 u. 153-166.
- Mariani, Marisa, *La favola di Roma nell'ambiente fiorentino dei secoli XIII-XV*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria LXXXI* (1958).
- Marini, Maurizio, *Polidoro Caldara da Caravaggio. L'invidia e la fortuna*, Venezia 2005.
- Marocchini, Bruno, *Sebastiano del Piombo e Michelangelo nella Capella Borgherini*, in: *Kermes 21* (2008), S.45-53.
- Marocchini, Bruno u.a., *Materiale e tecniche esecutive nella Cappella Borgherini*, in: *Santiago Arroyo Esteban u.a., Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Firenze 2010, S.87-93.
- Maroni, Matizia Lumbroso/Martini, Antonio, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma 1963.
- Marquand, Allan, *The Brothers of Giovanni della Robbia*, Princeton 1928.
- Martines, Lauro, *La famiglia Martelli e un documento sulla vigilia del ritorno dall'esilio di Cosimo dei Medici (1435)*, in: *Archivio storico italiano 117* (1959), S.29-43.
- Martinis, Roberta, *Il palazzo del Banco Mediceo: edilizia e arte della diplomazia a Milano nel XV secolo*, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio 15* (2003), S.37-57.
- Marucci, Laura/Torresi, Bruno, *Palazzo Medici-Lante: un progetto mediceo in Roma e il „raggiustamento“ di Onorio Longhi*, in *Storia architettura 4-5* (1979-1982), S.39-62.
- Masi, Gino, *Statuti delle Colonie Fiorentine all'Estero (sec.XV-XVI)*, Milano 1941.
- Matucci, Benedetta, *„Ornamentation symbolique“: una rilettura del cenotafio Soderini di Benedetto da Rovezzano*, in: *Artista 2007*, S.74-109.
- Masson, Giorgina, *Courtesans of the Italian Renaissance*, London 1975.
- Mattioli Rossi, Laura, *Vincenzo Foppa. La cappella Portinari*, Milano 1999.
- Mayer, August L., *Some Sculptures and Paintings of the Gustave Dreyfus Collection, 1931* (reprinted from the „Pantheon“ jan. and march 1931).
- Mazzalupi, Matteo, *Roma*, in: *Andrea De Marchii u.a. (Hrsg.), Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, Milano 2006, S.140-141.
- McCormick, Andrew P., *Goro Dati and the Roman Origins of Florence*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 46* (1984), S.21-35.
- Meier, Esther, *Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Köln-Weimar-Wien 2006.
- Meier, Esther, *Ikongraphische Probleme: Von der „Erscheinung Gregorii“ zur „Gregorsmesse“*, in: *Andreas Gormans/Thomas Lentz (Hrsg.), Das Bild der Erscheinung, Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild Bd.3)*, Berlin 2007, S.39-57.
- Meier, Ulrich, *Die Sicht- und Hörbarkeit der Macht. Der Florentiner Palazzo Vecchio im Spätmittelalter*, in: *Susanne Rau/Gerd Schwerhoff (Hrsg.), Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 2004, S.229-271.
- Meras, Mathieu, *Profils de banquiers florentins de la Renaissance, autor de deux médailleurs*, in: *Bulletin des Musées Lyonnais* (1992), S.51.
- Miedema, N. Robijnte, *Die römischen Kirchen im Spätmittelalter nach den <indulgentiae ecclesiam urbis Romae>*, Tübingen 2001.

- Milanesi, Gaetano, Nuovi Documenti per la storia dell'arte Toscana dal XII al XV secolo, (Nachdruck der Ausgabe Rom 1893), Soest 1973.
- Misiani, Paola Nicita, Distruggere e conservare: la vicenda degli affreschi e degli stucchi di Palazzo Altoviti in Roma, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.263-282.
- Modigliani, Anna, *I Porcari, Storie di una famiglia romana tra Medioevo e Rinascimento*, Roma 1994.
- Monbeig Goguel, Catherine (Hrsg.), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, Milano 1998.
- Montevecchi, Benedetta, *Sant'Agostino (Le chiese di Roma illustrate NS.17)*, Roma 1985.
- Monti, Raffaele, *Andrea del Sarto*, Milano 1965.
- Morgenblatt für die gebildeten Stände. Kunstblatt No.8 (1818).
- Morresi, Manuela, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000.
- Moschini, Vittorio, *S. Giovanni Decollato (Le chiese di Roma illustrate N.26)*, Roma 1931.
- Müntz, Eugéné, *Les Arts à la cour des Papes. Nouvelles Recherches sur les Pontificats de Martin V, d'Eugène IV, de Nicolas V, de Calixte III, de Pie II et de Paul II*, in: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 9 (1889), S.134-173.
- Müntz, Eugéné, *Andrea Verrocchio et le Tombeau de Francesca Tornabuoni*, in: *Gazette des Beaux-Arts* VI (1891), S.277-287.
- Nagel, Alexander, *Michelangelo's London 'Entombment' and the church of S. Agostino in Rome*, in: *Burlington Magazine* 136 (1994), S.164-167.
- Natale, Mauro, *La maturità di Foppa*, in: Giovanni Agosti u.a. (Hrsg.), *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, Milano 2003, S.39-49.
- Natali, Antonio/Cecchi, Alessandro, *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989.
- Natali, Antonio *La camera fiorentina di Pierfrancesco Borgherini*, in: Santiago Arroyo Esteban u.a., *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Firenze 2010, S.36-39.
- Negri Arnoldi, Francesco, *Il Monumento sepolcrale del Card. Niccolò Forteguerri in Santa Cecilia a Roma e il suo cenotafio nella Cattedrale di Pistoia*, in: *Egemonia Fiorentina ed Autonomie locali nella Toscana nord-occidentale del primo Rinascimento: Vita, Arte, Cultura*, Pistoia 1978, S.211-221.
- Nova, Alessandro, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, London 1988.
- Nuttall, Paula, *From Flanders to Florence. The impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, New Haven-London 2004.
- Nuttall, Paula, *Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso*, in: Bert W. Meijer, *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530. Dialoghi tra artisti*, Livorno 2008, S. 22-37.
- Oberhuber, Konrad, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999.
- Olsen, Christina, *Gross Expenditure: Botticelli's Nastagio degli Onesti Panels*, in: *Art History* 15,2 (1992), S.146-170.
- Oppè, Adolf Paul, *Raphael*, London 1970.
- Orlandi, Stefano O.P., *La canonizzazione di S. Antonino nella relazione di Fra Roberto Ubaldini da Gagliano*, in: *Memorie Dominicane* 81(64).
- Oy-Marra, *Florentiner Ehrengabmaler der Frührenaissance*, Berlin 1994.

- Paatz, Walter/Paatz, Elisabeth, *Die Kirchen von Florenz*, Bd.I-VI, Frankfurt a.M. 1940-1954.
- Pacchiotti, Clara, *Nuove attribuzioni a Polidoro da Caravaggio in Roma*, in: *L'Arte* 30 (1927), S. 189-213.
- Pagliucchi, Pio, *I castellani del Castel S. Angelo*, (ristampa anastatica dell'edizione originale Roma 1906-09) Roma 1973.
- Palermo, Luciano, *Un aspetto della presenza dei fiorentini a Roma nel'400: le tecniche economiche*, in: *Forestieri e stranieri nelle città basso-medioevali (Atti del Seminario Internazionale di Studio Bagno a Ripoli 4-8 Giugno 1984)*, Firenze 1988, S.81-96.
- Palermo, Luciano, *Aspetti dell'attività mercantile di un banco operante a Roma: I della Casa alla metà del quattrocento*, in: *Credito e sviluppo economico in Italia dal Medioevo all'età contemporanea*, Verona 1988.
- Palmerio, Giancarlo/Villetti, Gabriella, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275-1870*, Roma 1989.
- Palmerio, Giancarlo/Villetti, Gabriella, *Santa Maria sopra Minerva in Roma. Notizie dal Cantiere*, Roma 1994.
- Pampaloni, Guido, *I Tornaquinci, poi Tornabuoni, fino ai primi del Cinquecento*, in: *ASI* 126 (1968), S.331-362.
- Paoletti, John T., *The Banco Mediceo in Milan: urban Politics and family Power*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24 (1994), S.199-223.
- Paolozzi Strozzi, Beatrice u.a. (Hrsg.), *Le Monete della Repubblica Senese*, Cinisello Balsamo-Milano 1992.
- Papenheim, Martin, *Caput Mundi – Caput Mortuorum: Rom als Stadt der Toten in der Neuzeit*, in: Mark Hengerer (Hrsg.), *Macht und Memoria: Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2005, S.209-236.
- Papini, Maria L., *Palazzo Capponi a Roma. Casa vicino al Popolo a man manca per la strada di Ripetta*, Roma 2003.
- Paravicini Bagliani, Agostino, *Cavalcanti, Aldobrandino*, in: *DBI*, Bd.22 (1979), S.601-603.
- Parmiggiani, Paolo, *Francesco di Simone Ferucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore (con un'ipotesi per quello di Francesca Tornabuoni)*, in: *Prospettiva* 113/114 (2004), S.73-97.
- Partner, Peter, *Florence and the Papacy in the earlier fifteenth Century*, in: Nicolai Rubinstein (Hrsg.), *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, London 1968, S.381-402.
- Partner, Peter, *Renaissance Rome 1500-1559. A Portrait of a Society*, Berkely u.a. 1976.
- Passavant, Günter, *Andrea Verrocchio als Maler*, Düsseldorf 1956.
- Passavant, Günter, *Verrocchio. Skulpturen Gemälde und Zeichnungen*, London 1969.
- Pastor, Ludwig von, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd.I-XVI, Freiburg 1931-1933.
- Pecchiai, Pio, *Donne del Rinascimento in Roma. Imperia, Lucrezia figlia d'Imperia, la misteriosa Fiammetta*, Padova 1958.
- Pedone, Monica, *Storia dell'Oratorio: Architettura e raccolta museale*, in: Monica Pedone (Hrsg.), *Oratorio di San Sebastiano dei Bini: progetto per un museo parrocchiale nell'Oltrarno*, Firenze 2002, S.21-33.
- Pedrocchi, Anna Maria, *San Gregorio al Celio. Storia di una Abbazia*, Roma 1993.
- Pedrocchi, Anna Maria, *San Gregorio al Celio*, Roma 1995.
- Pegazzano, Donatella, *Il gran Bindo uomo raro e singulare. La vita di Bindo Altoviti*, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un*

- banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini, Boston-Milano 2004, S.3-19.
- Pegazzano, Donatella, Un banchiere e le arti, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.59-91.
- Pegazzano, Donatella, Il palazzo e la villa di Bindo Altoviti: la decorazione vasariana, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.187-206.
- Pegazzano, Donatella, La collezione di antichità di Bindo Altoviti, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.352-359.
- Pegazzano, Donatella, Katalogeinträge 25-26, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.417.
- Pesenti, Serena, Ferrucci, Francesco di Simone, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd.39, München-Leipzig 2003, S.164-165.
- Petti Balbi, Giovanna (Hrsg.), *Comunità forestiere e "nationes" nell'Europa dei secoli XIII-XVI*, Napoli 2001.
- Pezzarossa, Fulvio, *I Poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, Firenze 1978.
- Picot, Émile, Les Italiens en France au XVIe Siècle, in: *Bulletin Italien II* (1902), S.23-53 und 109-147.
- Pfisterer, Ulrich, *Ingenium und Invention bei Filarete*, in: Bruno Klein/Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hrsg.), *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Dresden-Kassel 2002, S.265-289.
- Pietrangeli, Carlo (Hrsg.), *Rione V – Ponte*, Bd.I-III (Guide Rionali di Roma), Roma 1978-1981.
- Pietrangeli, Carlo (Hrsg.), *San Giovanni in Laterano*, Firenze 1990.
- Pietrangeli, Carlo, *I Dipinti del Vaticano*, Udine 1996.
- Pinelli, Antonio (Hrsg.), *Roma del Rinascimento*, Roma-Bari 2001.
- Pisani, Linda, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007.
- Pittoni, Laura, *Jacopo Sansovino. Scultore*, Venezia 1909.
- Plebani, Eleonora, *I Tornabuoni. Una famiglia fiorentina alla fine del Medioevo*, Milano 2002.
- Poeschke, Joachim, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, München 1992
- Pope-Hennessy, John, *Italien High Renaissance and Baroque Sculpture*, London-New York, 1970.
- Popp, Anny E., *Unbeachtete Projekte Michelangelos*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 4 (1927), S.452-477.
- Preimesberger, Rudolf, *Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S.89-115.
- Procacci, Ugo, *Niccoló di Pietro Lamberti detto il Pela di Firenze e Niccoló di Luca Spinelli d'Arezzo*, in: *Il Vasari* 1(1927/28), S.300-338.
- Procacci, Ugo, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milano 1967.
- Pupillo, Marco, *La Madonna di Loreto di Caravaggio: gli scenari di una committenza*, in: Caterina Volpi (Hrsg.), *Caravaggio nel IV Centenario della Cappella Contarelli*, Città di Castello 2002, S.105-121.

- Quinterio, Francesco, Il pavimento Robbiano della Cappella di Santa Caterina in San Silvestro al Quirinale, in: Faenza. Bollettino del Museo Nazionale della Ceramica in Faenza 74 (1988), S.16-31.
- Quinterio, Francesco, Bernardo di Matteo Gamberelli detto Rossellino, in: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), Maestri Fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento, Roma 1989, S.100-107.
- Quinterio, Francesco, Mastro Tuccio di Firenze, in: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), Maestri Fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento, Roma 1989, S.88-92.
- Quinterio, Francesco, Antonio di Francesco da Firenze, in: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), Maestri Fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento, Roma 1989, S.93-100.
- Quinterio, Francesco, Katalogeintrag IV.22, in: Giancarlo Gentilini (Hrsg.), I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata, Firenze 1998, S.319.
- Ravelli, Lanfranco, Polidoro a San Silvestro al Quirinale, Bergamo 1987.
- Ravelli, Lanfranco, Gli affreschi di Polidoro in S. Silvestro al Quirinale, in: Marcello Fagiolo/ Maria Luisa Madonna (Hrsg.), Raffaello e l'Europa, Roma 1990, S.297-331.
- Redigonda, Abele F., Acciaiuoli, Zanobi, in: DBI, Bd.1 (1960), S.93-94
- Rehberg, Andreas, Die ältesten erhaltenen Stadtratsprotokolle Roms (1515-1526) Teil I., in: QFIAB 80 (2000), S.266-359.
- Rendina, Claudio (Hrsg.), La grande enciclopedia di Roma. Personaggi, curiosità, monumenti, storia, arte e folclore della Città Eterna dalle origini al Duemila, Roma 2000.
- Reumont, Alfred von, Geschichte der Stadt Rom, Bd.3,1, Berlin 1868.
- Reumont, Alfred von, Il Monumento Tornabuoni del Verrocchio, in: Giornale di Erudizione Artistica 2 (1873).
- Reymond, Marcel, La sculpture florentine, Florence 1897-1900.
- Reymond, Marcel, Verrocchio, Paris 1906.
- Rezzi, Stefano, Palazzo Gaddi-Niccolini in Banchi, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Serie XXVII (1982), S.35-48.
- Riccoboni, Alberto, Roma nell'Arte, La scultura nell'evo moderno, Roma 1942.
- Ridderbos, Bernhard, Il trittico con il giudizio universale di Hans Memling e il Trittico Portinai di Hugo van der Goes, in: Bert W.Meijer (Hrsg.), Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530, Livorno 2008, S.38-65.
- Ridolfi, Enrico, Giovanna Tornabuoni e Ginevra de'Benci nel Coro di S.Maria Novella in Firenze, in: Archivio storico italiano, Serie V, 6 (1890), S.129-157.
- Riegel, Nicole, San Pietro in Montorio in Rom, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 32 (1997/98), S.273-320.
- Rodocanachi, Emmanuel, Rome au temps de Jules II et de Leon X, Paris 1912.
- Rodocanachi, Emmanuel, Cortigiane e buffoni di Roma. Studio dei costumi romani del XVI secolo, trad. di Nino della Casa, Bologna 1983 (Orig. Ausgabe 1927).
- Roettgen, Steffi, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd.II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997.
- Röll, Johannes, Nordeuropäisch-spätgotische Motive in der römischen Sepulkralskulptur des 15. Jahrhunderts: Das Epitaph des Nicolaus von Kues in S.Pietro in Vincoli, in: Joachim Poeschke (Hrsg.), Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter, München 1993, S.109-128.
- Röll, Johannes, Giovanni Dalmata, Worms 1994.
- Röll, Johannes, Capponi, Luigi, in: Saur Allgemeines Künstler Lexikon, Bd.16, München-Leipzig 1997, S.273-274.

- Rohlmann, Michael, Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento, Alfter 1994.
- Rohlmann, Michael, Antigisch art *Alemannico more composita*. Deutsche Künstler, Kunst und Auftraggeber im Rom der Renaissance, in: Pirckheimer Jahrbuch 15/16 (2000/2001), S.101-180.
- Rohlmann, Michael, Luoghi del paragone. La ricezione del Trittico Portinari nell'arte fiorentina, in: Bert W.Meijer (Hrsg.), Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530, Livorno 2008, S.66-83.
- Romei, Giovanna, Fetti (Felti), Mariano, in: DBI, Bd.47 (1997), S.313-316.
- Romei, Francesca/Dell'Agli, Antonietta, Santissima Trinità dei Monti, in: Roma sacra, Bd.VI, Roma 1991, S.5-15.
- Roszbach, Hugo, Das Leben und die politisch-kirchliche Wirksamkeit des Bernaldino de Carvajal, Bd.I, Breslau 1892.
- Rubinstein, Nicolai, The Government of Florence under the Medici (1434-1494), Oxford 1966.
- Rubinstein, Nicolai, Florentina Libertas, in: Rinascimento II,26 (1986), S.3-26.
- Ruschi, Pietro, Conferme Michelozziane per il Palazzo di Dietisalvi Neroni a Firenze, in: Gabriele Morolli (Hrsg.), Michelozzo. Scultore e Architetto (1396-1472), Firenze 1998, S.215-230.
- Saalman, Howard, Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti and Rosselino, in: Journal of the Society of Architectural Historians, XXV,1 (1966), S.151-164.
- Salerno, Luigi/Speszafarro, Luigi/Tafuri, Manfredo, Via Giulia. Una utopia urbanistica del 500, Roma 1973.
- Samperi, Renata, La chiesa di S. Agostino a Roma: Considerazioni e ipotesi per una rilettura delle vicende architettoniche nei secoli XIV e XV, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 22 (1993), S.31-60.
- Samperi, Renata, L'Architettura di S. Agostino a Roma (1296-1483). Una chiesa mendicante tra Medioevo e Rinascimento, Roma 1999.
- Sannazzaro, Piero, Sanseverino, Federico, in: Enciclopedia Cattolica Bd.X, Roma 1953, Sp.1815.
- Sapori, Armando, Alberti, Duccio, in: DBI, Bd.1 (1960), S.691.
- Scaglia, Giustina, Antonio del Tanghero in Rome in 1518 with Pietro Rosselli, Michelangelo Buonarroti and Antonio da Sangallo il Giovane, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 38 (1994), S.218-245.
- Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst. Bd.II: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968.
- Schlie, Heike, Die Autoritätsmuster der ‚Gregorsmesse‘ – Umdeutung und Auflösung eines Zeichensystems, in: Frank Büttner/Gabriele Wimbock (Hrsg.), Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes, München 2004, S.73-101.
- Schlie, Heike, Erscheinung und Bildvorstellung im spätmittelalterlichen Kulturtransfer: Die Rezeption der Imago Pietatis als Selbstoffenbarung Christi in Rom, in: Andreas Gormans/Thomas Lentz (Hrsg.), Das Bild der Erscheinung, Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild Bd.3), Berlin 2007, S.59-121.
- Schmid, Josef, „et pro remedio animae et pro memoria.“ Bürgerliche repräsentatio in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella, München-Berlin 2002.
- Schmitz-Kallenberg, Ludwig (Hrsg.), Hierarchia catholica medii et recentioris aevi, Bd.3 (1503-1592), Mainz 1923.
- Schottmüller, Frida, Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXV (1902), S.401-408.
- Schrader, Donald R., Francesco di Simone Ferrucci, 1437-1493, Ann Arbor 1997 (Diss.1994).

- Schubring, Paul, *Italianische Plastik des Quattrocento*, Potsdam 1924.
- Schütz-Rautenberg, Gesa, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Wien 1978.
- Sciolla, Gianni Carlo, *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino 1970.
- Segui, Gabriele/Thoenes, Christof/Mortari, Luisa, *SS.Celso e Giuliano. Collegiata e Cappella Papale (Le chiese di Roma illustrate 88)*, Roma 1966.
- Seiler, Peter, *Kommunale Heraldik und die Visibilität politischer Ordnung*, in: Michael Stolleis/Ruth Wolff, *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, Tübingen 2004, S.205-240.
- Sestan, Ernesto/Adriani, Maurilio/Guidotti, Alessandro, *La Badia Fiorentina*, Firenze 1982.
- Setton, Kenneth M., *Leo X. and the Turkish Peril*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 113 (1969), S.367-424.
- Seymour, Charles, *The sculpture of Verrocchio*, London 1971.
- Sframeli, Maria (Hrsg.), *I gioielli dei Medici del vero e in ritratto*, Firenze 2003.
- Shamà, Davide, *Genealogie delle famiglie nobili italiani*, <http://sardimpex.com>.
- Sickel, Lothar, *Die Testamente des Fra Mariano Fetti*, in: *QFIAB* 84 (2004), S.497-508.
- Sickel, Lothar, *Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelos*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 37 (2006), 2008, S. 163-221.
- Simoncelli, Paolo, *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, in: Alan Chong/Donatella Pegazzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston-Milano 2004, S.285-327.
- Simoncini, Giorgio, *Roma. Le trasformazioni urbane nel quattrocento*, Bd.I-II, Firenze 2005.
- Spirito, Silvana di Mattia, *Assistenza e carità ai poveri in alcuni statuti di confraternite nei secoli XV-XVI*, in: Luigi Fiorani (Hrsg.), *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 5, Roma 1984.
- Squadrilli, Tina, *Castel Sant'Angelo: una storia lunga diciannove secoli. Misteri, segreti, curiosità e personaggi di uno dei più famosi monumenti del mondo*, Roma 2000.
- Stabel, Peter, *Les marchands dans la ville*, in: André Vandewalle (Hrsg.), *Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis. Bruges, marché d'échanges culturels en Europe*, Oostkamp 2002, S.85-96.
- Stadler, Johann Evangelist, *Vollständiges Heiligenlexikon (Bd.2)*, Augsburg 1861, (Nachdruck Hildesheim-New York 1975).
- Steinmann, Ernst, *Ghirlandaio*, Bielefeld-Leipzig 1897.
- Stella, Aldo, *Altoviti, Giovanni Battista*, in: *DBI*, Bd.2 (1960), S.575-576.
- Stephens, John N., *The Fall of the Florentine Republic, 1512-1530*, Oxford 1983.
- Stollhans, Cynthia, *Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro da Caravaggio: A new Look at Religious Landscapes in Renaissance Rome*, in: *The sixteenth century Journal* XXIII/3 (1992), S.506-525.
- Strinati, Claudio, *La Scultura*, in: Cannatà, Roberto u.a. (Hrsg.), *Umanesimo e primo rinascimento in S. Maria del Popolo*, Roma 1981.
- Strinati, Claudio, *La scultura a Roma nel cinquecento*, in: Sandro Benedetti u.a. (Hrsg.), *L'arte in Roma nel secolo XVI*, Bd.II, Roma 1992.
- Strinati, Claudio, *Sebastiano del Piombo tra Michelangelo e Raffaello nella Cappella Borgherini*, in: Santiago Arroyo Esteban u.a., *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Firenze 2010, S.94-96.
- Strocchia, Sharon Therese, *Burials in Renaissance Florence, 1350-1500*, Ann Arbor 1983.
- Strohm, Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990.



- Tacchi Venturi, Pietro, La pietra tombale di L. Dati, in: Archivio della Romana Società di Storia Patria 52 (1929) S.491-500.
- Tewes, Götz-Rüdiger, Die römische Kurie und die europäischen Länder am Vorabend der Reformation, Tübingen 2001.
- Tilleman, Jan, Brügge: die St. Jakobuskirche, Regensburg 2009.
- Toesca, Ilaria, Il Reliquario della testa di San Giovanni Battista nella Chiesa di San Silvestro in Capite a Roma, in: Bollettino D'Arte, Serie IV 46 (1961), S.307-314.
- Tolnay, Charles de, Michelangelo. III. The Medici Chapel, Princeton 1948.
- Tolnay, Charles de (Hrsg.), I disegni di Michelangelo nelle Collezioni Italiane, Firenze 1975.
- Torresi, Bruno, Un'architettura scomparsa del primo cinquecento romano: la facciata di S. Silvestro al Quirinale, in: Palladio NS 7 Nr.14 (1994), S.167-180.
- Trexler, Richard C., The Spiritual Power. Republican Florence under Interdict, Leiden 1974.
- Trexler, Richard C., Public Life in Renaissance Florence, New York-London 1980.
- Turner, A. Richard, Two Landscapes in Renaissance Rome, in: The Art Bulletin 43 (1961), S.275-287.
- Turner, A. Richard, The Vision of Landscape in Renaissance Italy, Princeton 1966.
- Uccelli, P.A., Memorie delle Messe Gregoriane, Napoli 1878.
- Valantiner, Wilhelm Reinhold, Studies of Italian Renaissance Sculpture, London 1950.
- Vandewalle, André, Les nations étrangères à Bruges in: André Vandewalle (Hrsg.), Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis. Bruges, marché d'échanges culturels en Europe, Oostkamp 2002, S.27-42.
- Vandewalle, André, Hanze@Médici, Brügge, Marktplatz der europäischen Kulturen, Oostkamp 2002.
- Vandewalle, André (Hrsg.), Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis. Bruges, marché d'échanges culturels en Europe, Oostkamp 2002.
- Vannicelli, Primo Luigi, S. Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante, Roma 1971.
- van der Sman, Gert Jan, Sandro Botticelli at Villa Tornabuoni and an nuptial Poem by Naldo Naldi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 51 (2007) 2008, S.159-186.
- van Nimmen, Jane, Italia, Germania, America: la migrazione di un ritratto di Raffaello, in: Alan Chong/Donatella Pegazzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini, Boston-Milano 2004, S.214-236.
- Veen, Henk Th. van, Republicanism in the visual Propaganda of Cosimo I de'Medici, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, LV (1992), S.200-205.
- Veen, Henk Th. van, Princes and Patriotism: The self-representation of florentine patricians in the late renaissance, in: M. Gosman/A. Macdonald/A. Vanderjagt, Princes and princely culture 1450-1650, Bd.II, Leiden-Boston 2005, S.63-78.
- Verucci, Guido, Acciaiuoli Roberto, in: DBI Bd.I, S.90-93.
- Vicioso, Julia, La Basilica di San Giovanni dei Fiorentini a Roma: Individuazione delle vicende progettuali, in: Bollettino d'Arte 77 (Nr.72, 1992), S.73-114.
- Vitry, Paul (u.a.), La collection de Gustave Dreyfus, Paris 1908.
- Volpe, Carlo/Lucco, Mauro, L'opera completa di Sebastiano del Piombo, Milano 1980.
- Waldman, Louis A., The patronage of a favorite of Leo X: Cardinal Niccolò Pandolfini, Ridolfo Ghirlandaio and the unfinished tomb by Baccio da Montelupo, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 48 (2004), S.105-128.

- Wallace, William E., Michelangelo. In and out of Florence between 1500 and 1508, in: Serafina Hager (Hrsg.), Leonardo, Michelangelo and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508, Washington DC. 1992, S.55-88.
- Wallace, William E., Friends and Relics at San Silvestro in Capite, Rome, in: Sixteenth Century Journal XXX/2 (1999), S.419-439.
- Walter, Ingeborg, Baroncelli, Francesco, in: DBI, Bd.6 (1960), S.436-438.
- Walter, Ingeborg, Der Prächtige. Lorenzo de' Medici und seine Zeit, München 2003.
- Walter Ingeborg, Freiheit für Florenz. Donatellos Judith und ein Grabmal in Santa Maria sopra Minerva in Rom, in: Philine Helas u.a. (Hrsg.), Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S.375-382.
- Warburg, Aby, Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien, in: Aby Warburg, Gesammelte Schriften, hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers (Reprint der Ausgabe von 1932), Berlin 1998.
- Ważbiński, Zygmunt, Addenda: La Cappella di Fra Mariano in San Silvestro al Quirinale e il suo Restauratore Cardinale Jacopo Sannesio, in: Lanfranco Ravelli, Polidoro a San Silvestro al Quirinale, Bergamo 1987, S.121-127.
- Weigel, Thomas, Begräbniszeremoniell und Grabmäler venezianischer Großkanzler des 16. Jahrhunderts, in: Joachim Poeschke (Hrsg.), Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus, Münster 2002, S.147-173.
- Weihrauch, Hans R., Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino, Strassburg 1935.
- Weinstein, Donald, The Apocalypse in sixteenth-century Florence: The Vision of Albert of Trent, in: Anthony Molho/John A. Tedeschi, Renaissance Studies in Honour of Hans Baron, Firenze 1971, S.311-331.
- Weisz, Jean S., Pittura e Misericordia. The Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome, Ann Arbor 1984.
- Wenderholm, Iris, Domenico Ghirlandaio, in: Stefan Weppelmann (Hrsg.), Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei (Kat. Ausst. Gemäldegalerie Berlin), Berlin-Köln 2005, S.247-249.
- Westfeling, Uwe, Die Messe Gregors des Großen. Vision, Kunst, Realität, Köln 1982.
- Wilde, Johannes, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio, London 1953.
- Windt, Franziska, Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci. Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei, Münster 2003.
- Wright, Alison, The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome, New Haven-London 2005.
- Zanchettin, Vitale, Costruire nell'antico. Roma, Campo Marzio 1508-1523: Peruzzi, la confraternita di San Rocco e i cantieri intorno al mausoleo di Augusto, in: Christoph L. Frommel u.a. (Hrsg.), Baldessare Peruzzi 1481-1536, Venezia 2005, S.123-153.
- Padre Zappata, La Roma che se ne va. Un palazzo scomparso, in: Il Fanfulla, Anno 29, n.193, 1888.
- Ziada, Mustafa M., The Mamluk Sultans 1291-1517, in: Kenneth M. Setton (Hrsg.), A history of the Crusades, Bd.III, Madison (Wisconsin) 1975, S.486-512.
- Zikos, Dimitrios, Il busto di Bindo Altoviti realizzato da Benvenuto Cellini e i suoi antecedenti, in: Alan Chong/Donatella Pagezzano/Dimitrios Zikos (Hrsg.), Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini, Boston-Milano 2004, S.133-172.
- Zucker, Mark J., The illustrated Bartsch 24,1, New York 1993.
- Zuraw, Shelley E., The sculpture of Mino da Fiesole, Ann Arbor 1993.

Zuraw, Shelley E., The Public Commemorative Monument: Mino da Fiesole's Tombs in the Florentine Badia, in: *The Art Bulletin* 80 (1998), S.452-477.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Haus Ecke Via del Consolato / Via Giulia, Rom
2. Francesco Tosi, Hochaltar von S. Silvestro in Capite
3. Francesco Tosi, S. Silvestro in Capite, Rom, Hochaltar, Detail: Piedestal
4. Benedetto da Rovezzano, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett
5. Francesco Tosi, S. Silvestro in Capite, Rom, Hochaltar, Detail: linke Zwickelfigur
6. Sernigialtar, Florenz, SS. Trinità, Detail: rechte Zwickelfigur
7. Andrea Sansovino (Umkreis), Grabmalentwurf, Weimar, ehem. Kunstsammlungen
8. Grabplatte Cavalcanti, Rom, S. Silvestro in Capite, Detail
9. Grabmal des Francesco Tornabuoni, Rom, S. Maria sopra Minerva
10. Grabmal des Diotisalvi Neroni, Rom, S. Maria sopra Minerva, Detail: Lilie
11. Grabmal der Gebrüder Bonsi, Rom, S. Gregorio Magno, Detail: Lilie
12. Mino da Fiesole, Grabmal des Francesco Tornabuoni, Rom, S. Maria sopra Minerva
13. Grabmal Marsuppini, Florenz, S. Croce
14. Mino da Fiesole, Grabmal Giugni, Florenz, Badia Fiorentina
15. Mino da Fiesole, Grabmal Forteguerra, Rom, S. Cecilia in Trastevere
16. Marten van Heemskerck, Skizzenbuch, 1Fol.40v., Berlin, Kupferstichkabinett
17. Relief, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Detail: rechte Hälfte
18. Relief, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Detail: linke Hälfte
19. Vier Tugenden, Paris, Musée Jacquemart-André
20. Mino da Fiesole, Caritas und Fede, Washington, National Gallery, Mellon Collection
21. Mino da Fiesole (?), Fede, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust)
22. Grabmal Neroni, Rom, S. Maria sopra Minerva
23. Grabmal Coca, Rom, S. Maria sopra Minerva
24. Palazzo Martelli, Rom, um 1886
25. Paul Letarouilly, Fassade des Palazzo Martelli
26. Rom, Vermauertes Portal in der Via dei Coronari
27. Jacopo Sansovino, Madonna del Parto, Rom, S. Agostino
28. Zeichnung nach Polidoro, 16. Jh., Florenz, Uffizien
29. Grabmalprojekt für Kardinal Francesco Martelli, Florenz, ASF, Detail
30. Grabplatte Martelli, Rom, S. Agostino
31. Grabmal der Gebrüder Bonsi, Rom, S. Gregorio Magno
32. Luigi Capponi, Reliefplatte, Rom, S. Gregorio Magno
33. Luigi Capponi, Reliefplatte, Detail
34. Luigi Capponi, Reliefplatte, Detail
35. Luigi Capponi, Reliefplatte, Detail
36. Luigi Capponi, Relief des Bischofs de Rossi, Rom, Battistero di S. Giovanni in Laterano
37. Luigi Capponi, Altarrelief, Rom, S. Maria della Consolazione
38. San Gregorio Magno, Rom, ehem. Kapelle der Bonsi, heutiger Zustand
39. San Gregorio Magno, Rom, ehem. Kapelle der Bonsi mit Blick in den Nebenraum
40. Palazzo Bini, Rom
41. Paul Letarouilly, Palazzo Bini, Fassade
42. Paul Letarouilly, Palazzo Bini, Grundriss
43. Rom, San Pietro in Montorio, Cappella Borgherini
44. Fresko unter dem Altartisch, Cappella Borgherini, Rom, S. Pietro in Montorio
45. S. Silvestro al Quirinale, Rom, Cappella Fetti/Sannesio

46. Cappella Fetti/Sannesio, Sockelzone der rechten Wand, linke Hälfte
47. Cappella Fetti/Sannesio, Boden
48. Cappella Fetti/Sannesio, Grabplatte
49. Cappella Fetti/Sannesio, Grabplatte, Detail: Wappen
50. Cappella Fetti/Sannesio, rechte Wand
51. Wappen der Familie Fetti, Florenz, ASF
52. Palazzo Altoviti, Rom, Fotografie vor 1880
53. Palazzo Altoviti vom Tiber aus gesehen

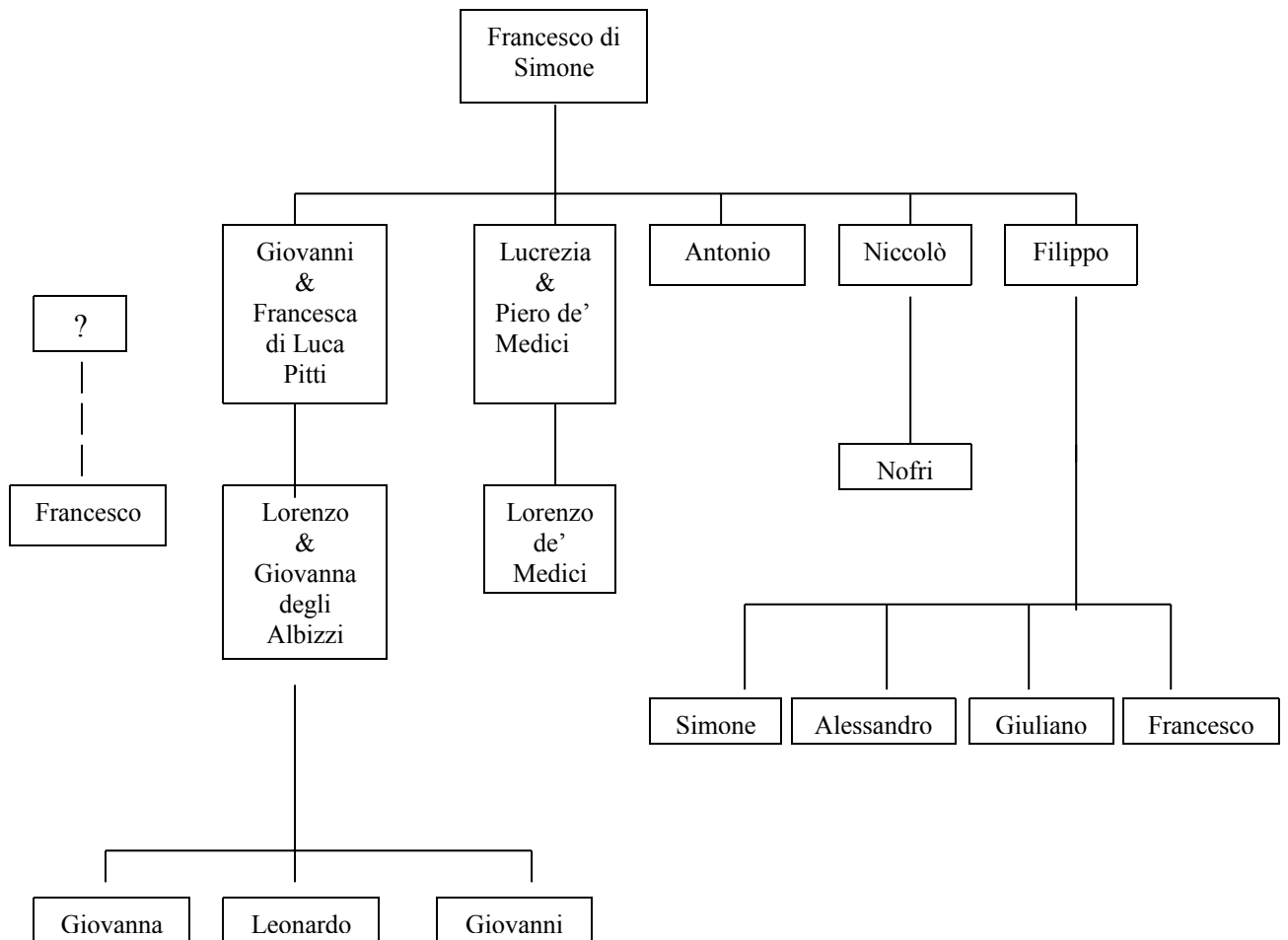
## ABBILDUNGSNACHWEIS

Die Literaturangaben der Abbildungsnachweise erfolgen in Kurztiteln. Vollständige Literaturangaben vgl. Literaturverzeichnis.

**1.** Foto Autor; **2.** Tosi, *Raccolta di monumenti*, Bd.IV, Pl.108; **3.** Detail aus 2.; **4.** © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin; **5.** Detail aus 2.; **6.** Zentralinstitut für Kunstgeschichte München; **7.** Huntley, Sansovino, Fig.71; **8.** Foto Autor; **9.** Foto Autor; **10.** Foto Autor; **11.** Foto Autor; **12.** Foto Autor; **13.** Reymond, *Sculpture Florentine*, Bd.2, o.Nr.; **14.** Angeli, Mino da Fiesole, S.132; **15.** Davis, *Renascence*, Fig.30; **16.** © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin; **17.** Cruttwell, Verrocchio, Pl.XXXV; **18.** Cruttwell, Verrocchio, Pl.XXXIV; **19.** Mackowsky, Verrocchio, S.47; **20.** Vitry, *Collection Dreyfus*, S.15; **21.** Bode/Tschudi, *Bildwerke der christlichen Epoche*, Tafel VIII, Nr.82; **22.** Foto Autor; **23.** Davis, *Renascence*, Fig.66; **24.** Pietrangeli, Rione V – Ponte, Bd.I, S.21; **25.** Letarouilly, *Edifices de Rome*, Bd.I, Pl.32; **26.** Foto Autor; **27.** Foto Autor; **28.** Pittoni, Jacopo Sansovino, S.115, Fig.26; **29.** © Archivio di Stato di Firenze; **30.** Foto Autor; **31.** Foto Autor; **32.** Foto Autor; **33.** Foto Autor; **34.** Foto Autor; **35.** Foto Autor; **36.** Gnoli, Capponi, S.89; **37.** Gnoli, Capponi, S.88; **38.** Foto Autor; **39.** Foto Autor; **40.** Pietrangeli, Rione V – Ponte, Bd.III, S.13; **41.** Letarouilly, *Edifices de Rome*, Bd.I, Pl.106; **42.** Letarouilly, *Edifices de Rome*, Bd.I, Pl.106; **43.** Bernardini, Sebastiano del Piombo, S.92 ; **44.** Foto Autor; **45.** Foto Autor; **46.** Foto Autor; **47.** Foto Autor; **48.** Foto Autor; **49.** Foto Autor; **50.** Foto Autor; **51.** © Archivio di Stato di Firenze; **52.** Chong, *Ritratto di un banchiere*, S.188, Abb.99; **53.** Gnoli, *Palazzo Altoviti*, S.205.

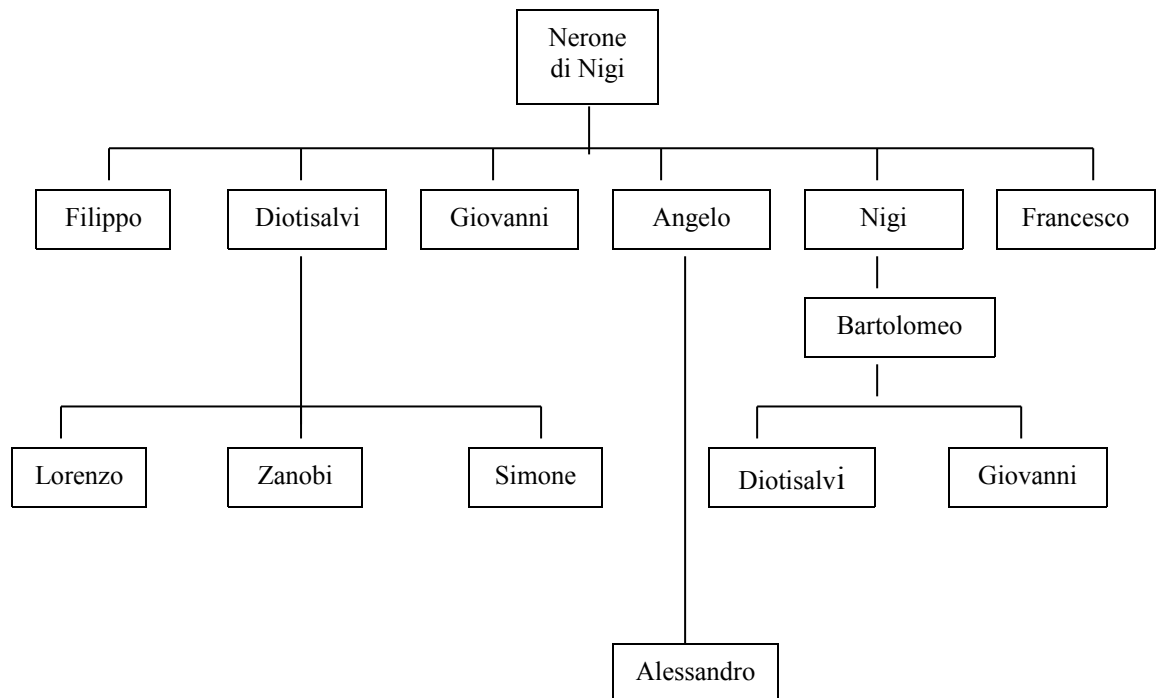
## APPENDIX: STAMMBÄUME

### STAMMBAUM 1: FAMILIE TORNABUONI (Linie des Francesco di Simone di Tieri)<sup>1295</sup>



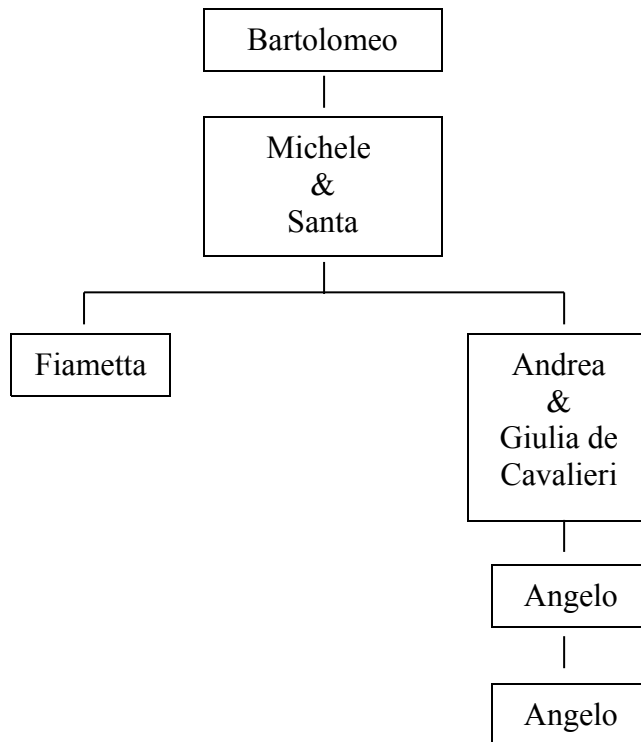
<sup>1295</sup> Der Stammbaum orientiert sich an: Pompeo Litta, Famiglie celebri italiane, Bd.VII, Milano ca.1875, Tornabuoni, Tav.II. Ein Stammbaum der Tornabuoni auch bei: Eleonora Plebani, I Tornabuoni. Una famiglia fiorentina alla fine del Medioevo, Milano 2002, S.14.

**STAMMBAUM 2: FAMILE NERONI (DIOTISALVI)  
(Linie des Nerone di Nigi Diotisalvi)<sup>1296</sup>**



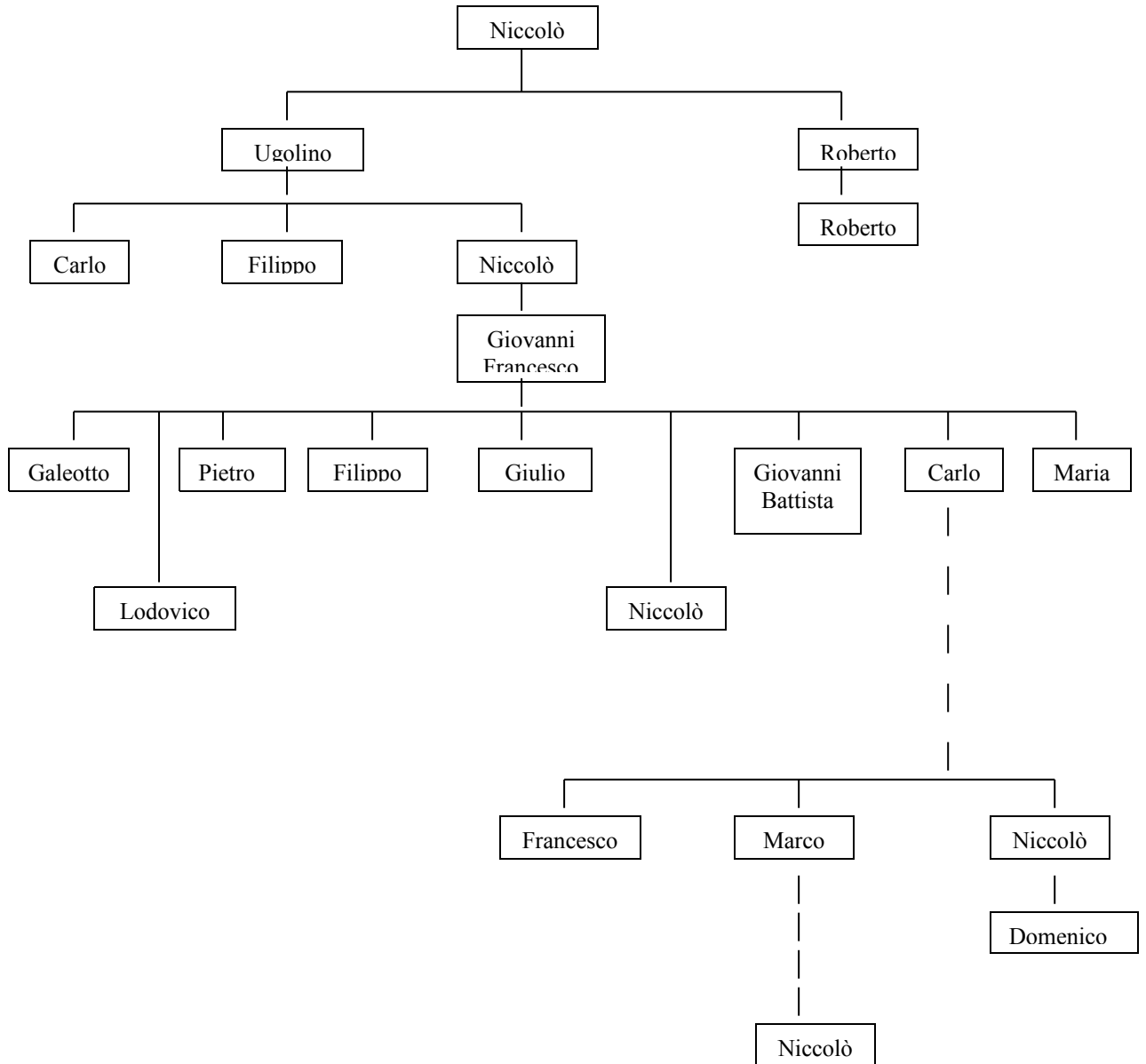
<sup>1296</sup> Der Stammbaum orientiert sich an Angaben bei: Vanna Arrighi, Diotisalvi, Diotisalvi, in: DBI, Bd.40, S.231ff; Benedetto Dei, La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500, hg. von Roberto Barducci, Firenze 1984, 24v. (S.70); Alessandro Ferrajoli, Il ruolo della corte di Leone X (1514-1516), hg. von Vincenzo de Caprio (Biblioteca del Cinquecento 23), Roma 1984, 181ff.



**STAMMBAUM 3: FAMILIE CASINI<sup>1297</sup>**

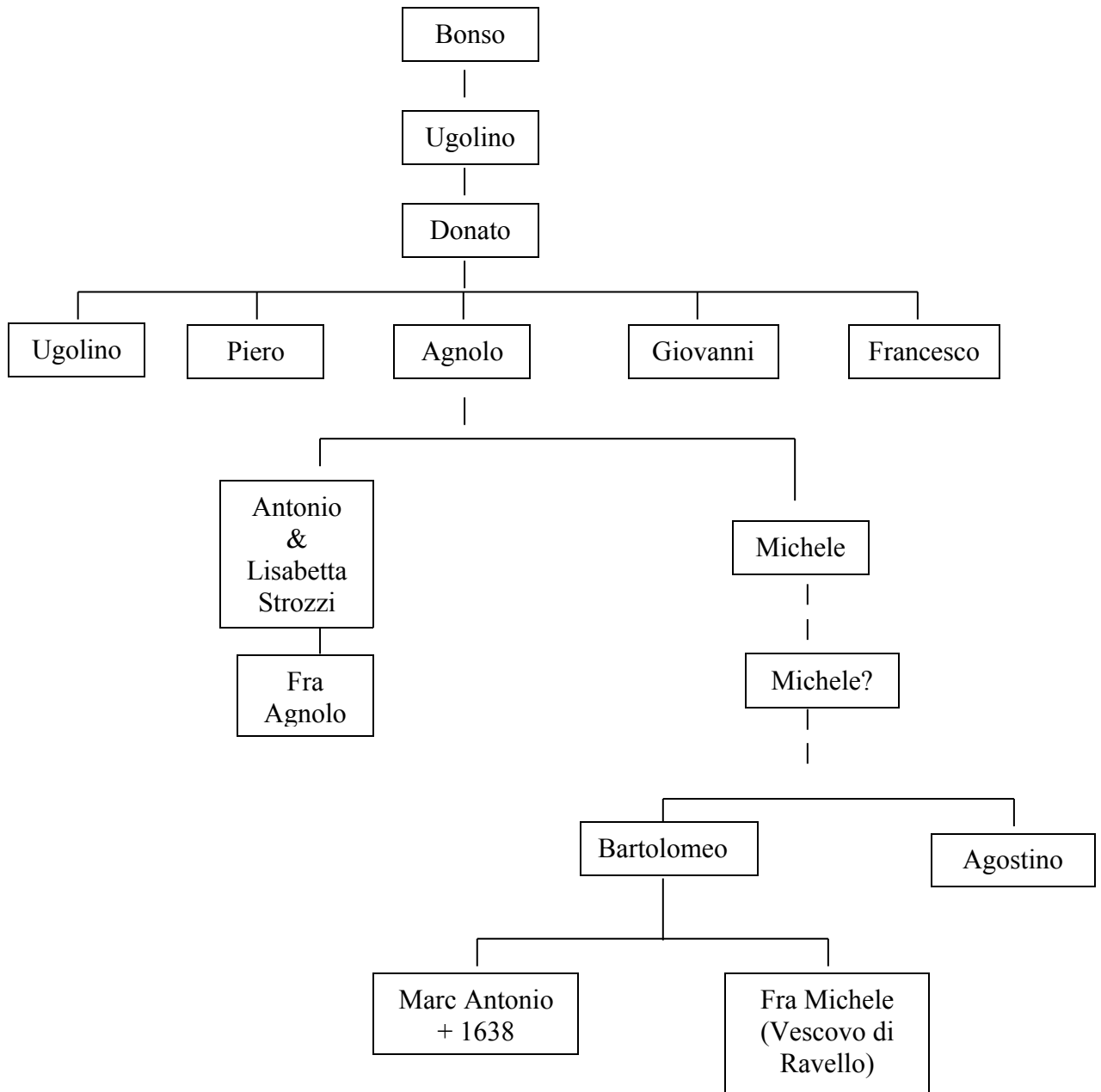
<sup>1297</sup> Vgl. Pio Pecchiai, *Donne del Rinascimento in Roma. Imperia, Lucrezia figlia d'Imperia, la misteriosa Fiammetta*, Padova 1958, S.90

**STAMMBAUM 4: FAMILIE MARTELLI**  
 (Linie des Niccolò di Ugolino)<sup>1298</sup>



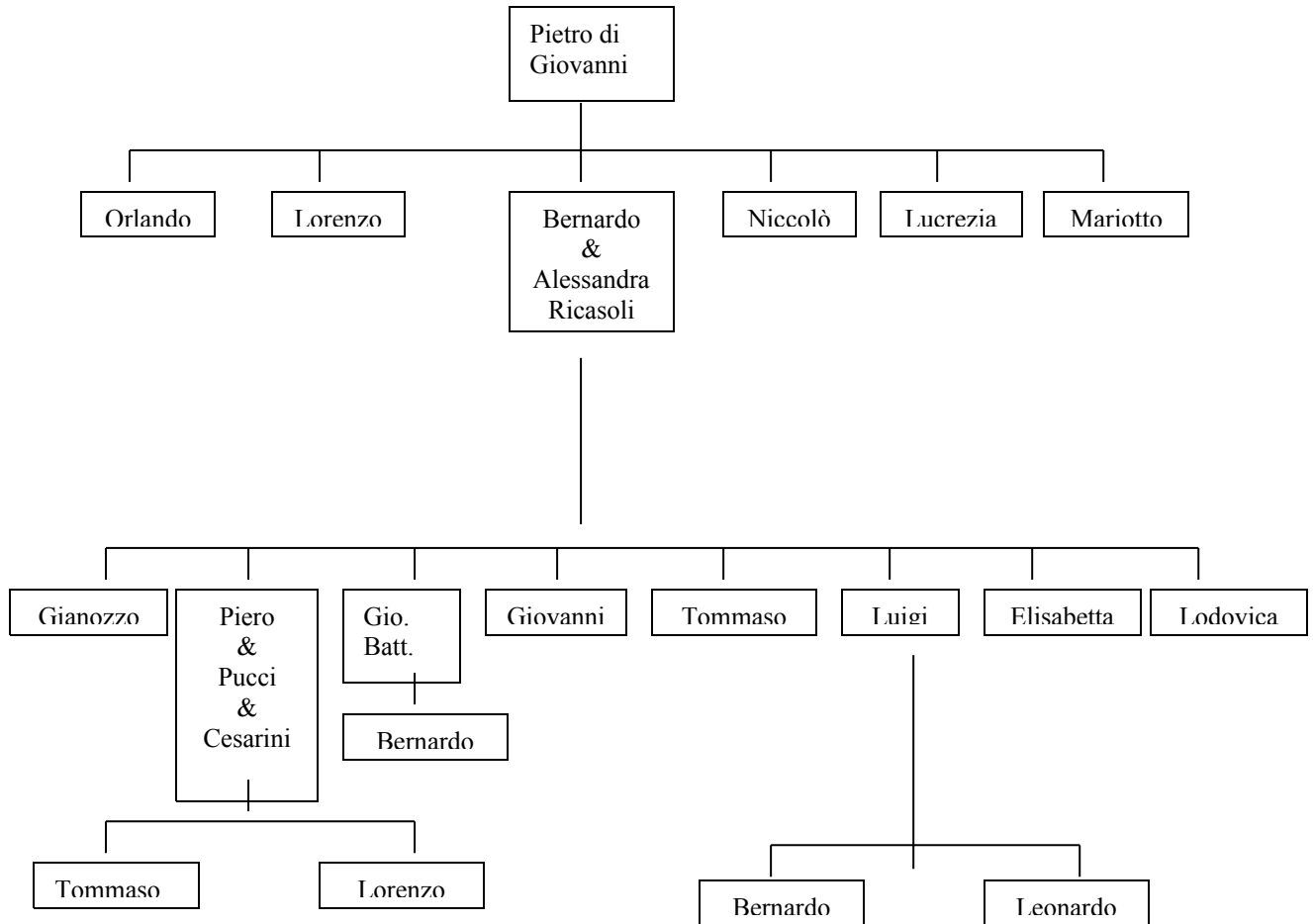
<sup>1298</sup> Der Stammbaum orientiert sich an: Alessandra Civai, *Dipinti e sculture in Casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990, S.120f.

**STAMBAUM 5: FAMILIE BONSI**  
 (Linie des Donato di Ugolino)<sup>1299</sup>



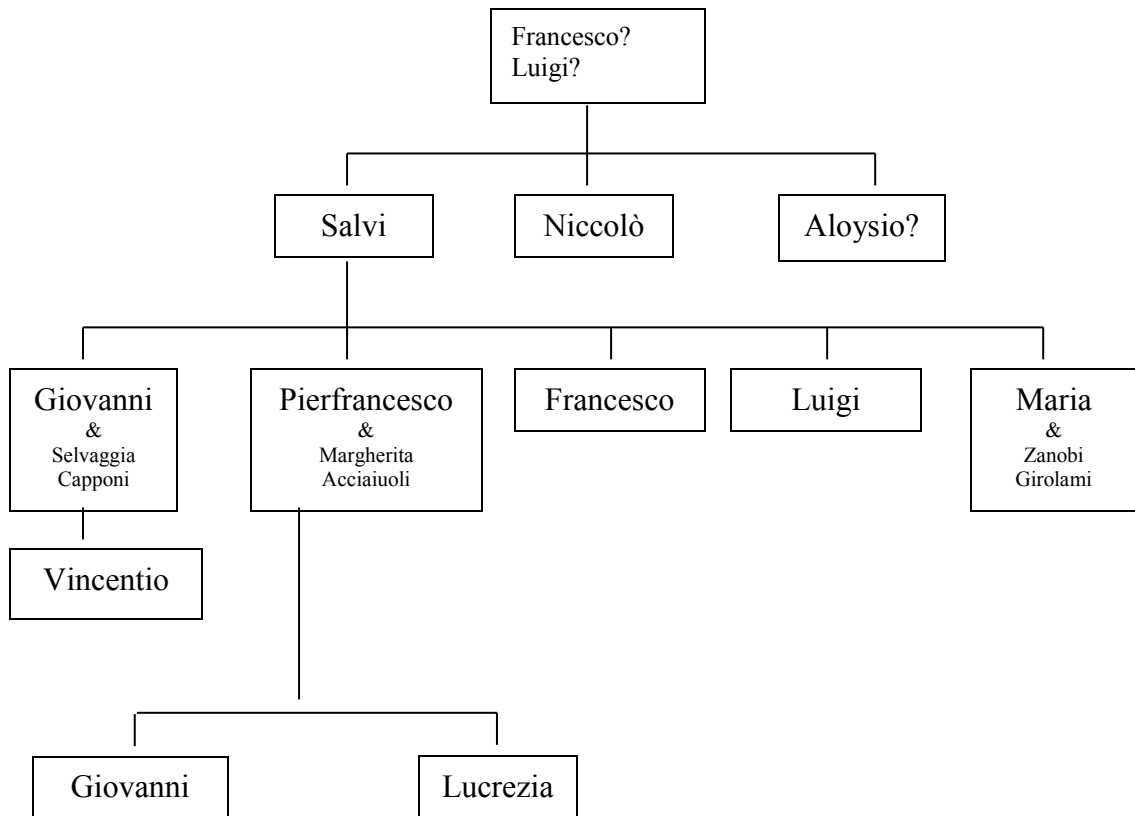
<sup>1299</sup> Der Stambaum orientiert sich an: Eugenio Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili Toscane ed Umbre*, Bd.I, Firenze 1668, S.487ff.

**STAMMBAUM 6: FAMILIE BINI**  
 (Linie des Pietro di Giovanni di Iacopo)<sup>1300</sup>



<sup>1300</sup> Der Stammbaum orientiert sich an den Angaben in Bernardo Binis Testamenten (ASF, Notarile Antecosimiano 6463 und 6441) und zweier Stambäume im ASR (Ospedale S. Spirito, vol.961). Eine davon abweichende Genealogie enthält der Stammbaum der Familie bei: Antonio Cistellini, Una pagina di storia religiosa di Firenze nel sec.XVII, in: Archivio storico italiano 125 (1967), S.186ff.

**STAMMBAUM 7: FAMILIE BORGHERINI<sup>1301</sup>**



<sup>1301</sup> Der Stambaum orientiert sich an Angaben bei: ASF, Archivio Bardi, III.Serie 98,c.189v. u.c.190r; Alessandro Cecchi, X-XI. Storie di Giuseppe Ebreo, in: Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze, (Kat.Ausst. Firenze Palazzo Pitti), Milano 1986, S.110; Allan Braham, The Bed of Pierfrancesco Borgherini, in: The Burlington Magazine, 121 (1979), S.762, Anm.29.

## **LEBENS LAUF:**

- 1974 Geboren am 12. Februar in Memmingen
- 1980-1984 Besuch der Grundschule Oberbeuren/Kaufbeuren
- 1984-1993 Besuch des Staatlichen Gymnasiums Kaufbeuren
- 1993 Erlangung der Allgemeinen Hochschulreife am Staatlichen Gymnasium Kaufbeuren
- 1993-1995 Zivildienst im Städtischen Krankenhaus Kaufbeuren
- 1995 Aufnahme des Studiums der Geschichte, Klassischen Archäologie und Kunstgeschichte im Sommersemester 1995 an der Universität Regensburg
- 1997 Zwischenprüfung in den Fächern Geschichte (Alte, Mittlere, Neue, Bayerische Geschichte) und Klassische Archäologie an der Universität Regensburg
- 1997 Fortsetzung des Studiums der Alten Geschichte, Klassischen Archäologie und Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München
- 2000 Erlangung des Magister Artium (M.A.) an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Juli 2000
- 2000 Aufbaustudiengang an der Università di Roma Tor Vergata: "Musealizzazione, tutela e valorizzazione dei beni archeologici" bei Prof.ssa M.Bonanno und Prof.ssa P.Serafin
- 2002 Aufnahme des Promotionsstudiums an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit den Fächern Kunstgeschichte und Alte Geschichte (Betreuerin der Dissertation: Prof. Dr. Steffi Roettgen, Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, Nebenfach: apl. Prof. Dr. Maria H. Dettenhofer)
- 2003-2006 Mitarbeiter mit wissenschaftlichen Aufgaben an der Fotothek der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte) Rom
- 2007/2008 Abgabe der Dissertation und Disputatio
- 2008-2010 Wissenschaftliches Volontariat am Stadtmuseum Kaufbeuren
- 2010 Seit Oktober 2010 Leiter des Stadtmuseums Weilheim in Obb.